

Juliusz Kleiner

Sztuka poetycka Słowackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 39, 7-20

1950

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I. R O Z P R A W Y

SZTUKA POETYCKA SŁOWACKIEGO

Apoteoza własna, tylokrotnie płynąca falą dźwięku i blasku wśród poematów Słowackiego, jest w istocie swojej i w spontanicznej, naturalnej swej treści pochwałą słowa i stworzonego przez słowo własnego, poetyckiego świata. Przecież — tak bardzo różny od Konrada Wyspiańskiego z „Wyzwolenia“ — w pierwszej fazie sięgania po berło poetyckie, jako twórca „Kordiana“, o tym jedynie myślał, by spędzić przeciwnika ze scenicznych progów.

A gdy w „Beniowskim“ do apoteozy sztuki słowa doda apoteozę wodzostwa swego, będzie to wynik koniecznego przeciwstawiania się komuś innemu i zarazem wysnucie wniosku z narzuconego losu zbiorowości. W stosunku do celów artysty jest to coś wtórnego, coś, czego wyraz jest albo nieokreślony, albo konwencjonalny, gdy przeciwnie dążność i moc artysty wypowiada się pełnią obrazu i słowa oryginalnego.

To, co ma być programem, przybiera niemal postać zwykłej przekory: „Nie pójdę z wami, waszą drogą kłamną — Pójdę gdzie indziej!“ Za to melodią i wyrazistością bogaci się wiersz, gdy mówi o drodze poetyckiej:

Gdy zechce kochać — ja mu dam łabędzie
Głosy, ażeby miłość swoją śpiewał.

Rozkoszowanie się artyzmem własnym, u Mickiewicza wyjątkowo uświadomione w momencie ekstazy twórczej i będące dlań odskocznią dla pragnienia innej potęgi — u Słowackiego stale towarzyszy kształtowaniu.

I mimo, że tyle siły i szczerości miały u niego akcenty rewolucyjne — narodowe i społeczne, mimo że marzycielski jego idealizm był na usługach „ducha wiecznego rewolucjonisty“ i stawiał światu całemu postulaty najwyższe, mimo że krytycyzm nie mógł bez prote-

stu przyjąć stwierdzenia niezgodności stosunków rzeczywistych z tym, co jako rzeczywistość odrębną budowały konstrukcje słowne, mimo że psychika poety i wrażliwego aktora sztuk własnych domagała się namiętnie oddźwięku i krwawiła się w razie braku echa — kto wie, może w warunkach normalnych starczyło by rozkoszy twórczej i wirtuozowskiej na wypełnienie duszy. Ale warunki były nienormalne, takie, które jednostkę wybitną strącają w dół lub potężnie do nowych wzlotów pobudzają — takie, w których urastać ona może na olbrzyma. Nieszczęścia narodu spotęgowały rozdźwięk między marzeniem w słowo wcielonym a rzeczywistością w miazdzącą tragedię — i wobec takiego wdarcia się losu zbiorowego w świat cieplarniany egotyzmu i artystostwa — wobec takiego podnoszącego i bolesnego zsolidaryzowania się ze sprawami ponadindywidualnymi i pozaartystycznymi przykreść niezrozumienia i niedoceny zmienila się w tragiczną tamę dla oddania mocy swej na usługi Ojczyźnie.

Ruch czarowny czy gorączkowy marzeń przeszedł w energię rewolucyjną dążeń i starć mających przekształcić całą dziedzinę realną, w którą wrośnięta była osobistość. Stosunek do świata stał się terenem potężnych napięć dramatycznych, odpowiadających zamiłowaniu literackiemu do dramatycznej formy.

Ośrodkiem jednak owych napięć i tarć i dążeń pozostaje osobistość własna. Wszakże w rozmowie z Bogiem poecie narzucają się słowa:

Dla mnie na zachodzie
Rozlałeś tęczę blasków promienistą.

Rozszerzają się później kręgi egotyzmu w rozległość równą światu, ale nie dopuszczają górowania samotności świata nad twórcą i gdy dojdą do ogarnięcia kosmosu, stanie się to w formie — autobiografii kosmicznej.

Struktura poetyckiej całości w „Beniowskim“, w której nad zdarzeniami i osobami kształtowanymi panuje ustawicznie „ja“ poety — to naprawdę obraz trwałej struktury poetyckiego świata w utworach Słowackiego.

W wielokształtności tego świata wypowiada się spragniona bogaactwa, przepychu, tonów różnorodnych jaźń wrażliwego, niespokojnego, wielostrunnego artysty i zaspokaja tym żądzę przejawienia się, pełnego wypowiedzenia wszelkich możliwych form swej istoty.

Podporządkowanie zespołu postaci, zdarzeń, obrazów wypowiedzianemu podmiotowi jest zasadniczym rysem romantyzmu i jest cechą postawy lirycznej.

Zbudowany więc ów-świat przez liryka, dla którego istotą jest ton osobisty, ale przez liryka o takiej wobec podmiotów wrażliwości i chłonności, o tak pobudliwej i twórczej fantazji i takiej potrzebie bogactwa obiektywnego, że władają w jego świecie osobistości, potęgi, przedmioty obiektywne w starciach swych i sprzecznościach, chociaż wszystkie ujęte są ze stanowiska wartości emocjonalnej dla samego twórcy. Wyjątkowo tylko zdobywający się na bezpośredni wyraz liryczny — wypowiada się on projekcją dramatyczno-epicką rozległej, barwnej rzeczywistości pozasobistej, u której podstaw jest zawsze „ja“ autora. To wyraża „Król-Duch“. Odpowiednik pojęciowy przyniosła filozofia, uznająca wszystkie formy przyrody i dziejów za zmienne fizjonomie tego samego ducha, wznoszącego się po stopniach postępu — identycznego z duchem własnym poety. Tak zrozumiał on i dlatego przyjął z entuzjazmem tezę: „Wszystko z ducha i dla ducha“.

Nęci go niezwykłość osób, zdarzeń, losów — a jednak dla postaci jego wywoływany przez nie oddźwięk emocjonalny jest właściwą tajemnicą ich bytu.

Obdarzony fenomenalną zdolnością przeżywania psychik różnych, bystrością wyjątkową obserwacji i krytycyzmem, potrafi ukazać kreacje realizmu psychologicznego, tchnące prawdą, a od cech jaźni jego niezależne, jak Gwinona. I wtedy wszakże najświetniej wypadają obiektywizacje własnych linii duchowych, związane z obcym podmiotem, przez wnikliwą obserwację ożywionym: Fantazy, Idalia. Pełnia zaś jego sztuki, nie tyle dramaty i eposy tworzącej, ile raczej fantazje dramatyczne i epickie — to przede wszystkim takie powoływanie postaci do bytu, by stawały się niby emanacjami lub koniecznymi dopełnieniami osobistości czy grupy naczelnej wcielającej sferę duchową twórcy. Tak zbudowany jest świat „Anhellego“, „Lilli Wenedy“, „Króla-Ducha“, „Księdza Marka“. Tak w szczuplejszym, ściśle zamkniętym okresie powstał krąg „Godziny myśli“, idylli szwajcarskiej, „Ojca Zadżumionych“.

W dziełach tych doprowadzenie pewnych tonów i koncepcyj do szczytu, do najwyższego wyjaskrawienia lub wysubtelnienia, stanowi logikę kształtowania Popiela i Anhellego, Rozy Wenedy i Księdza Marka i Judyty, kochanki szwajcarskiej, boleści Ojca Zadżumionych i losu Wenedów.

Upajają te kreacje lub ranią, zachwycają lub przerażają owe dramatycznie i malarsko i muzycznie komponowane przestrzenie, w których poeta kazał im się ujawniać i ton jakiś jeden wytrzymywać w rozmaitych falowaniach i drgnieniach.

Dawał w nich kształt marzeniom, a te domagały się najwyższych urzeczywistnień, nie tłumionych kompromisami warunków realnych. Oblekał się w ciało sen o potędze i sen o szczęściu i postaciom kobiecym zwłaszcza, szczególnie poddanym kształtującej sile snów poety, kazał być albo potężnymi, o potędze zwykle niszczącej, albo subtelnymi, uszczęśliwiającymi. Ale sny to nieziszczone — więc też potęga musi się załamać, więc postać uszczęśliwiająca, Lilla, Wanda czy Amelia, ulec musi nieszczęściu i śmierci. Zresztą sny o szczęściu splatały się ze snami o cierpieniu, z rozkoszowaniem się straszliwością mąk marzonych, a takie sny do skrajności dochodziły tym łatwiej, że pesymizmowi i krytycyzmowi zgodne się zdawały z rzeczywistością.

Bo wobec rzeczywistości dwoiście ustala się postawa duchowa marzyciela-nerwowca. Zespoły przedmiotów jednoczące się w całości przyrody, czy utworów utrwalonych ducha ludzkiego, cieszą się pięknem, budzą reakcje dodatnie — zespoły stosunków wpływających na los ludzki i przez ludzi powodowanych budzą reakcje ujemne, trawiące uczucie braku, chęć protestu, żądę przemiany wielkiej. Stąd ludzie przedstawiają się jako sploty przeciwieństw, jako zespoły cierpiących i prześladowanych. To daje dramatycznemu obrazowi świata nutę tragiczną, chociaż poczucie, jak urozmaicone i niezwykle są zdarzenia, skłania ku przyjmującej je z zadowoleniem romansowej epickości. A rozdwojenie wewnętrzne, płynące z estetycznego odczuwania wartości i krytycznego stwierdzania braku walorów, odbiło się nawet w koncepcji Polski dwoistej, duszy anielskiej w czerepie rubasznym.

Znowu więc emocjonalna wartość przedmiotów góruje nad ich obiektywnym ujęciem. Mają one stosować się do marzonego świata, który wyrósł nie tylko z pragnień samego twórcy, ale i z tradycji wiekowych pragnienia i marzenia.

Tkwi w założeniach tragedia inteligenta, który przez wchłonięcie walorów kulturalnych zsolidaryzował się z całą niemal ludzkością, lecz zarazem oddalił, odciął się od świata pośredniością przeżycia, brakiem silnego gruntu w realnych zapasach walki o byt. Ale jedno-

czeńnie ten inteligent umie w pełni rozkoszować się kulturą i dzięki niej umie też rozkoszować się światem i — sobą, i to tragedii odbiera ostrza zabójcze.

Treści duchowe z dziedzictwa kulturalnego, przede wszystkim z lektury płynące, mają u niego pierwszeństwo nad bezpośrednimi doznaniem. Staje on wobec rzeczywistości z gotowymi obrazami świata marzeń i z nich bierze miarę dla tego, czym darzy doświadczenie.

Jeśli znajdzie się czynnik harmonizujący z postulatami marzenia, będzie on dla marzeń podniętą, z marzeń czerpać będzie nawzajem umocnienie, wywyższenie, i powiedzie uczuciowość i fantazję do upojeń. A gdy odczute zostanie przeciwieństwo między snami a tym, co rzeczywiste, wtedy broni się i buntuje siła snów i wszelkie dysonanse czyni skrajnie szarpiącymi, raniącymi. Ponieważ jednak owe dysonanse właśnie najbardziej pobudzają psychikę twórcy, więc i w nich czuje poeta z bolesną rozkoszą wartości ogromne — i zarówno w owych szarpjących doznaniach jak w upojeniu objawia mu się wartość najwyższa, nieskończona, Bóg.

Kto ciebie nie czuł w natury przestrachu
Na wielkim stepie albo na Golgocie...

.....
Ani też w uczuć młodości zapachu
Uczuł, że jesteś...

Zdawać się może, że rozwój jego władz twórczych to stopniowe potężnienie czynników szarpjących. W „Kordianie“ po raz pierwszy ujęte w kształt przejmujący czy to w ukazaniu „jaskółczego niepokoju“ jako istoty doznań psychicznych — czy w oddaniu męki halucynacyj dochodzą do nie zrównoważonej niczym przewagi w bolesności „Horsztyńskiego“, ponownie w siły rosną na terenie poematów o bólu i piekle — i jeszcze po raz trzeci wzmagają się w zmorach epoki mistycznej.

Ale rośnie również czar upojeń. Poeta początkowo upaja się tylko poszczególnymi widokami i naiwnie zachwyt swój wyraża: „Piękny jest widok Czertomeliku“ — „Jak cudny widok oczom się przedstawia“. Potem upaja się przyrodą całą, jej cudowną harmonią, która uczy go, jak harmonią napęlić poemat szwajcarski i „Anhellego“, i niemniej się upaja pięknem stanów psychicznych, przez niego dopiero w Polsce odkrytym. W końcu upaja się wszechświatem — i to nie samym oglądem jego wspaniałości, lecz uznanym w kosmosie

prawem. Wtedy też osiąga wyżyny koncepcji prawdziwie tragicznej świata, która możliwa staje się dopiero dzięki ujawnieniu potęgi praw władających. Niejasno zarysowuje się już w „Anhellim“ sens świata i tkwi u podstaw przeznaczenia tajemniczego, które wyolbrzymia Rożę Wenedę i los narodu ginącego Wenedów. Ale wyraźnie ukazuje się prawo dopiero w koncepcjach lat ostatnich, gdy poddaje mu się i Książę Niezłomny, i Zawisza, gdy walką dwu praw jest „Zborowski“, gdy apoteozą prawa kosmicznego jest „Genezis z Ducha“ i „Król-Duch“ i radosne „Hosanna“ głosi upojenie się tym poznaniem.

Konstrukcja poetyckiego świata opiera się wtedy na intelektualnym zrównoważeniu dysonansów; poprzednio równoważyła je tylko — estetycznie.

Niezdolność istotnego opanowania rozdźwięków wiodła do długotrwałej koncepcji świata irracjonalnego, konsekwentnie uplastycznionej w „Balladynie“; czyniło to Słowackiego poetą bezsilnego buntu i złowrogiej dynamiki, wcielanej w postaci takie jak Balladyna lub Hetman Kossakowski. Ucieka artysta przed tą dynamiką złego w sferę wypełnionego marzeniami, idealizowanego samotnictwa, w sferę izolowanej fikcyjnie duchowości. Nie mogąc sił dodatnich przeciwstawić zwycięsko złemu w walce realnej, nie mając oparcia w ruchu społecznym, masowym — broni się uniezależnianiem marzeń od stosunków rzeczywistych, chce siły czerpać z oderwania się od gruntu realnego, stwarza koncepcję absolutnej wartości czynników duchowych bez względu na ich realne oddziaływanie. To świat Anhellego: nic nie czyniąc, na nic nie oddziałując realnie — marzyciel święty w zupełnym oderwaniu od walk istotnych decydować ma o losie. A gdy sny mistyczne zamilknąć każą krytycyzmowi, wtedy samowystarczalność fikcji dojdzie do nieprawdopodobnych niemal paradoksów, wtedy fikcja wyda się bardziej rzeczywistą od prawdy i już nie tylko w konstruowanie przyszłości wzbudzi się wiara, ale poeta ze chce narzucać wiarę — w dowolnie, fantastycznie konstruowaną przeszłość dziejową.

Właściwie jednak nie myśliciel doprowadza tu rozdźwięki najboleśniej do harmonii — czyni to artysta. Bardziej od fikcji upajającej zwycięża upajający artyzm ujęcia. Bo istotną wartością absolutną, którą Słowacki wprowadza w ścieranie się potęg realnych — jest jego sztuka.

Sztuka ta jest samowystarczalną sferą wartości odrębnych, niedostępnych atakom niszczącym — i jest również terenem walki o wartości. Przedmioty przez nią wzięte w posiadanie ocalone zostają od bezwartościowości i od niebytu.

A raniony brakami i ciosami i marnością świata realnego stosunków ludzkich, podcinany w radości życia przez chorobę, przez groźbę śmierci, zatrutowany niepokojem nerwowym, owym „jaskółczym niepokojem“ Kordiana — poeta ciągle wyrывa niejako swe twory otchłaniam niebytu i bezwartościowości.

Stąd jego obrazy, jego słowa zdobiące, nie tylko mają przedmiot ukazać, ale mają zawsze s p o t ę g o w a ć j e g o w a r t o ś ć

Stąd jego postaci mają w sobie stale żądzę wywalczenia i umacniania swej wartości istotnej, której obniżeniem czy zniszczeniem grożą warunki bytu.

Pierwsza potężna kreacja, Balladyna, w tej żądzy ma źródło zbrodniczości i tragizmu:

Będę, czem dawno byłabym, zrodzona
Pod inną gwiazdą.

Postaciom Mickiewicza wystarczy b y ć: wyraz jest dla nich przejawem spontanicznym ich bytu. Postaci Krasińskiego chcą coś o z n a c z a ć: wyraz ich jest uogólnieniem pojęciowym ich istoty i jej ideową kondensacją. Postaci Słowackiego chcą s w ó j b y t u w y d a t n i ć, bo on im sam nie wystarcza, chcą p o d k r e ś l i ć s w ą n i e z w y k ł o ś ć lub p a r a d o w a ć z w y k ł o ś c i ą jako kryjącą niespodziewane walory. Chcą powiedzieć o sobie to, co rzuci na nie światło właściwe, chcą się w odpowiednim świetle u k a z a ć. Są z natury teatralne. Byt ich w poczuciu własnym (tak głęboko ujętym słowami Kordiana i Szczęsnego Kossakowskiego) zbyt blisko graniczy z niebytem, wymaga umocnienia, spotężnienia, wymaga przekształcenia warunków, które pełne ukazanie wartości tamują.

Ale ta sztuka wywalczająca wartości — nade wszystko jest sama wartością. Jest źródłem niezmaconym rozkoszy, a przy mniejszym napięciu — źródłem bezpiecznym przyjemności. Toteż nęci ona do igraszki.

Igranie tematem, igranie wyrazem przy łatwości i lekkości współbrzmienia ze światem wrażeń — to cecha Słowackiego, gdy nadmiernie nie wchodzi w grę uczucia pobudzone. Wirtuozostwo

górze czasami bierze nad wypowiedzeniem głębi i walczącego o ideały romantyka usuwa chwilowo władca techniki poetyckiej, a nawet — rokokowego pokroju cyzelator bibelotów czarujących.

Oslabia to niekiedy moc ukazywania potęg szarpiących.

Bo kiedy grzebię w ojczyzny popiołach,
A potem ręce znów na harfie kładnę:
Wstają mi z grobu mary, takie ładne!
Takie przejrzyste! świeże! żywe, młode!
Że po nich płakać nie umiałbym szczerze;
Lecz z nimi taniec po dolinach wiodę.

Tu właśnie i granie odbiera gorycz trującą irracjonalnemu światu nie-szczęścia w „Balladynie“ i każe miejsce Mojry potężnej zająć zwiewnej rusałce Gopłanie ze Skierką i Chochlikiem. Nawet w tragedii wenedyjskiej surowość wielkich linii przesłonią jest arabeskami niezwykłych popisów czarującej Lilli w walce z Gwinoną. Dzięki takiej postawie — Słowacki w elegii czy idylli szwajcarskiej tworzy rozkoszny poemacik o bezbrzeżnym smutku. W „Beniowskim“ zaś płynie stąd programowa, uświadomiona metoda artystyczna.

Ale wirtuozostwo to wznieść się potrafi do pełnego powagi, niemal pełnego świętości panowania nad kształtem artystycznym.

I wtedy w mityczną wielkość tematu i w potęgę współbrzmienia różnych sfer artyzmu urasta prolog i finał tragedii wenedyjskiej. Wtedy niczym nie złagodzona i niczym nie uzasadniona straszliwość nie-szczęścia zmienia się w posąg klasyczny bólu, jakim jest „Ojciec Zadżumionych“. Wtedy w harmonię ściszonego, w dal przedziwną usuniętego religijnego oratorium zespalają się najbardziej szarpiące sceny martyrologii i upadku z najwyższymi wartościami duchowymi Anhellego, Szamana, Ellenai i Eloie anielskiej. A gdy w poemacie sybirskim (jak częściowo już w „Godzinie myśli“) zharmonizowanie odzyskane zostało stłumieniem dynamiki, perspektywą dali, to „Króla-Ducha“ rapsod pierwszy okaże, że i skrajną dynamikę grozy i okropności przemienić zdoła artyzm w źródło upojeń.

Ale tutaj zaznacza się również niebezpieczeństwo estetycznego przewycięzania rzeczy straszliwych, estetyzowania czynników szarpiących, w których filozofia poety uznaje czynniki postępu.

Oto w powieści o śmierci i pogrzebie⁴ Wandy dawny Popiel odtwarza grozę bezzasadnej zemsty:

Krzyk pierwszy, który z ust wyszedł, zwierzęcy,
 Już niepodobny krzykowi człowieka,
 Zbudził Germanów całe sto tysięcy —
 I szli — jak morze huczące z daleka.
 Stos wystawiłem okropny! księżęcy!
 Taki wysoki, że wiślana rzeka
 Na białych trupów zatrzymana murze
 Stała — cała jak upiór — w purpurze.

Mimo że słowo „zwierzęcy“ dowodzi uświadomienia ohydy faktu — mimo że podtrzymuje tę świadomość wyraz „okropny“ — przecież przyznanie się do mordu bezbronnych w chwili oddawania czci królowej zmarłej zatarte zostaje wspaniałością poetyckiego ujęcia — pochodem Germanów, co „szli jak morze huczące“, purpurą wiślanej rzeki.

Okazało się niepokojąco, groźnie, że siłę szarpiących czynników, nawet takich, co sumieniami winny zatargać — że siłę tę i mistyka i sztuka przewyciężyć mogą również budzeniem obojętności wobec ich grozy, stępieniem.

Ale to wyjątkowe. Na ogół siła sztuki u Słowackiego na swych wyżynach współdziała z siłą etycznego protestu, gdy wstrząsa ukazaniem zła, i poniżenia i krzywdy. Tak jest w przedstawieniu tragedii Wenedów, czy tragedii Judyty. Tak jest w inwektywie przeciw grzechom narodu, co wnętrzem dusz ma zatargać w „Grobie Agamemnona“.

Doprowadza ta sztuka czynniki szarpiące do skrajności, czasem (w „Dantyszku“, w „Beatrix Cenci“, w „Śnie srebrnym Salomei“) z siłą naporu idei prześladowczych, nie opanowanych należycie, czasem z niepospolitą celowością arcyzmu, jak w wyniesieniu śmierci Hetmana-zdrajcy na szczyty bolesności i tragizmu dzięki pomysłowi, by nie scenę widzianą uczynić z jego stracenia, lecz relację, której słucha syn — czujący się mimowolnym tej śmierci winowajcą. Z logiką zaś znaną już w baśni o smokach i dziewicach cudownych, Słowacki do skupienia okropności wprowadza tony jasne, miękkie, subtelne. Jeśli wszakże włączanie rozjaśnień takich jest dla niego wynikiem nakazu wewnętrznego, gdy ukazuje rzeczy dręczące, mroczne, to nawzajem upojenie zdaje się u niego równie wymagać włączenia szarpiących wtórów. Nigdy przecież poeta nie roztoczył bardziej upajających blasków, bardziej porywającej wielkości ideowej, jak wówczas, kiedy Herowi w zaświatach ujrzeć pozwolił najpierw „Umilowaną odtąd i na wieki“, potem zjawę Córki Słowa

i Matki Bożej, będącej zarazem Królową Polski przyszelej. Droga jednak upojeń duchowych, którą one wiodą, okupiona być musi bezmiarem cierpień: „Sławę ci damy — lecz tobie obrzydnie, Serce ci damy — ale spustoszeje“. Wyjątkowo tylko wyraz znajdują niezmacone chwile upojenia: w obrazie dnia rajskiego, dnia kosmicznych zachwyceń najwyższych — w scenie zaślubin Mieczysława i Dobrawny, „czystej z najczystszych na ziemi“, w modlitewnym wylewie lirycznym wtórującym pieśni „Kiedy ranne wstają zorze“:

Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają,
 Ja się budzę — i wzrok do gwiazd niosę.
 Kiedy kwiatki w rosie czoła maczają,
 Ja ozywam Pańską pijąc rosę.
 Cherubiny wtenczas rzędem stają
 I puklerze z ognia złotowłose
 Przeciw duchom złym mają zwrócone,
 Płaszczce, tarcze, jak żelaza czerwone.
 Pan mię wtenczas na rannym świtaniu
 Za bladymi gdzieś słucha niebiosy,
 Serce moje się roztopia w śpiewaniu,
 Sny ostatnie — przechodzą przez włosy.

Jednego rysu brak tym upojeniom: jeśli się pominie pieśń Krystyny w „Królu-Duchu“, scenę pocałunku w „Beatrix Cenci“ — to niemal nie znajdzie się ekstaza zmysłowa, erotyczna. Przemawia upojenie młodości, w której budzi się dopiero mężczyzna. Bardziej niż jakkolwiek inna — poezja Słowackiego jest głosem upojeń chłopięcych i młodzieńczych.

Podniecony jest zawsze poeta i przez zjawy wyobraźni, dochodzące do skrajnej dynamiki fantastycznej lub niebiańsko wyanielenie — i przez wrażenia świata otaczającego, które czy to wyjaskrawia, czy wysubtelnia. Toteż głównym środkiem jego artystycznym jest nie słowo równoważne przedmiotowi, lecz słowo *m o d y f i k u j ą c e*, *u n i e z w y k l a j ą c e*, *t r a n s f o r m a t o r s k i e*. Ton uczuciowy ma być nim wyrażony, i przez ów ton przeświełają tylko cechy realne: „Stoi cichości pełna i kolorów Tella kaplica“ — „Przez ciemne, smutne gościńce kurhanów Niesie go czarny koń dniami i nocą“. Odchylanie znaczeń staje się często podstawą jego metaforyki, gdy mówi o tęczy krwi, o blasków tęczy promienistej. U Mickiewicza przykuwa identyczność abstraktu i konkretności, a nawet w idealizowaniu przedmiot zachowuje pełnię cech realnych — Słowacki działa płynnością zarysów i barw, działa to zacieraniem i zatracaniem cech,

to ich potęgowaniem. Przemieniają się w zjawę przedmioty zwykłe, gdy ich dotknie różdżka czarodziejska jego słowa. Stawy podolskie to dla niego „tarcze z tęczowych kolorów, Gdzie się łabędzie białe za gwiazdami gonią“. Emocjonalna i zdobnicza funkcja słowa — to u niego podstawa wyrazu artystycznego. Prostota zaś, do której wznosi się w okresie dojrzałości, staje się tak samo przejawem świadomie skierowanej intencji uwydatniania walorów jak zdobnictwo.

Słowo jego dźwięczące, zawsze wypowiedane z myślą o słuchaczu. Stąd lubowanie się w formie opowieści zwróconej do kogoś, stąd nawet liryczne wyznania są przeważnie mówione do drugiej osoby, do matki, czy kochanki dawnej, czy Boga. Służą potęgowaniu słowa środki składniowe. Mało kto dorównał Słowackiemu w panowaniu nad budową zdań, nad rozlewnością i płynnością długich złożzeń zdaniowych i nad krótkością mocnych stwierdzeń, nad układaniem zdań w dwudzielne i trójdzielne szeregi, nad wydłużaniem członów ostatnich w paralelizmie zdań podobnych, nad urozmaicaniem formy określeń bogato rozwijanych.

Przewaga trójdzielności i dwudzielności w wersach „Anhellego“, symetria układów wieloczłonowych i przeciwstawiona im krótkość powiedzeń czasem najważniejszych, jak końcowe: „Anhelli był umarły“ rozdziału przedostatniego — oto przykłady wymowne, a niemniej typowa jest budowa zdań w strofach o pogrzebie Wandy — choćby początkowa oktawa, w której po zwartości pierwszego wiersza następuje zdanie siedmiowierszowe, każdy z czterech podmiotów określające innym typem składniowym i wydłużające ostatnie ze zdań-określeń, by wreszcie dojść do orzecznika i związać go z motywem słownym początku lub surowością wyroku brzmiące krótkie zdania oktawy ostatniej.

Dawny świat! — obraz dawny wywoływam!
 Lecz ileż razy różaność przedwschodnia
 I kwiaty, które mgłą okryte zrywam,
 I leśne ptaszki budzące się do dnia,
 I tęcze, których do myśli używam,
 Gdy się zapali mój duch jak pochodnia,
 Przypominały obraz on — tak rzewny!...
 Ubranie martwej na łąkach królewny...

 Lud cały strachem ohydnie znikczemniał; —
 Jam siadł na tronie, zmoczył się i ściemniał.

Dwa te wiersze ostatnie są także okazem wyzyskiwania zgodności między budową zdaniową i wersyfikacyjną, skoro ciężar zdań wyrocznych spoczął na zamykającym dwuwierszu oktawy. Są nadto przykładem wymowności rymów (znikczemniał — ściemniał) i oparcia dźwiękowej budowy na pewnych grupach głoskowych (strachem — tronie — zmroczył).

Wersyfikacja imponuje różnaitością form, śmiałością różnych kombinacji rymowych i efektami rymu oddalonego; nie poprzestając na zasadzie sylabiczności, przechodzi w toniczną wyrażną niekiedy w dramatach na Calderonie wzorowanych lub jednoczy obie zasady. Zgodnością zdań ze strukturą wiersza potęguje ona ich walor, lub przeciwnie uwydatnia go przez rozłamywanie wiersza między zdania odrębne. Płynnością rytmu unosi, lub przygważdża słowo mocne przełamaniem rytmiki normalnej, a wartość akustyczną wzmacnia i współdźwiękami głoskowymi, i wyzyskiwaniem pewnych słów niby motywów muzycznych. Poemat „W Szwajcarii“ niejedno zawiera komponowanie muzyczne słów, „Beniowski“ do szczytu je doprowadza w apostrofie do kochanki pierwszych dni i w głośnej retoryce bojowych zwrotek pieśni V, a „Balladyna“ operową różnaitość wiersza łączy z efektami kompozycji muzyczno-słownych:

Jako mgliste mary

Szła po murawach i drżąca i cicha:
A płomyk świecy przez różowe szpary
Białych paluszków, jak z róży kielicha,
Błyskał i gasnął, to błyskał, to gasnął,
Zbudził się ptaszek w osinach i zasnął.
Tak cicho przeszła wietrznymi poloty,
Tak cicho przeszła... Cmy wianeczek złoty
Zwinął się, leciał nad dziewicy głową.
Stanęła... słucham... ona ciche słowo
Wmieszła w szmery listeczków osiny...

„Balladyna“ też — w dialogach Goplany, Skierki i Chochlika, Balladyny, Aliny i Wdowy — dochodzi do komponowania zespołu głosów różnych i do komponowania intonacyj. Intonacja gra w mówionym rzeczywiście, dźwięczącym wierszu poety rolę niemałą. Zgodnie z emocjonalno-zdobniczą funkcją słowa rzadko jest to intonacja normalna. Jest albo spotęgowana — w „Księdzu Marku“, w „Królu Duchu“, albo ściszona jak w „Anhellim“, albo celowo codzienna, pozbawiona wyraźnej dźwięczności, jak niekiedy w „Beniowskim“. Gdy

ma być normalną, Słowacki często za konieczne uważa podkreślić normalność przez trywializowanie — tak obcy jest poezji jego tok zwyczajnej mowy.

Ale właściwy urok upajający jego wierszy polega na tym, że rozprzestrzeniają w bezkresy współdźwięki uczuciowe, asocjacje o wartości szczególnej, przez symfoniczny zespół różnorodnych środków i przez narzucanie ruchowi słów i przedstawień nieograniczonej rozprężliwości przestrzennej i czasowej. Apostrofa do Boga w „Beniowskim“ temu zawdzięcza rozmach, rozplócenie uczuć i fantazji. A przestrzeń i rozległość czasowa to czynniki istotne u poety, u którego Szwajcaria, pustynia, step ukraiński dają atmosferę „Trzem poematom“, u którego „Genezis z ducha“ i „Zborowski“ porywają przewyciężeniem granic czasu i przestrzeni. Tej symfoniczności odpowiada łączenie wrażeń zmysłów różnych, współdziałanie różnych rodzajów literackich w jednym utworze, syntetyzowanie różnych form: szekspirowskiej, greckiej, kalderonowskiej, zespalenie różnych warstw językowych w „Balladynie“ (która może „Panu Tadeuszowi“ zawdzięcza zrozumienie wartości języków o różnej barwie socjalnej), różnych stylów w „Lilli Wenedzie“ i w „Beniowskim“, spływanie się w całość opalizującą koncepcji malarskich i kompozycji muzycznej.

Harmonijnie składają się te wszystkie czynniki na czar poezji Słowackiego, na wewnętrzną jej muzykę. Czy dokładne ich ujęcie, określenie, rozsegregowanie wyjaśni ów czar całkowicie? Wolno wątpić...

Działanie poezji, działanie sztuki uchyla się spod ścisłej kontroli świadomości. Można obiektywnie zbadać elementy i stosunki składające się na twór artystyczny. Można poddać badaniom odpowiadające im doznania. Ale zależność tych dwu sfer zawsze ma coś nieuchwytnego. Rzecz podobna jak w zakresie motywacji czynów spontanicznych: konstruujemy motywy, które wydają się racją wystarczającą czynów — ale czy pewne jest, że te motywy i tylko te motywy o czynie rozstrzygnęły?

Możemy stwierdzić, że działa w sztuce słowa organizm dźwiękowy o piętnie powrotności schematów określonych, o piętnie regularności, budzącej oczekiwanie stałego ułożenia zespołów wyrazowych w myśl praw tego organizmu fonicznego, którego władanie różnicę czyni między poezją a prozą porozumiewawczą.

Możemy stwierdzić, że obok praw wersyfikacyjnych i obok praw ogólnych języka, i obok praw narzuconych przez cel wypowiedzi poszczególnej działają inne jeszcze stałe prawa doboru i układu słów — i że właśnie istnienie tych innych praw zmienia język w styl.

Organizm dźwiękowy wiersza i styl ujętych w ten organizm zespołów wyrazowych wraz z zasugerowaną przez nie każdorazowo sferą przedstawień i asocjacyj — to źródła czaru poetyckiego. Ale jakie jest ich współdziałanie? Co w nich działa najsilniej, co wtóruje tylko działaniu owemu? Nie wiadomo, czy w stosunku do indywidualnych twórców kiedykolwiek padnie odpowiedź pewna, precyzyjna.

To jest pewne, że owo współdziałanie tworzy u Słowackiego odrębną jakąś melodię słów, że czyni ją bardziej niż u innych wielkich naszych twórców — upajającą. Coś w nią wniknęło z owego śpiewu tajemniczego, hymnicznego, którym brzmiał dla poety świat doznań zmysłowych:

Czasem go słyhać w letniej błyskawicy,
 Czasem w błękitach gra — a czasem we mnie,
 Czasem nim buchnie wiatr... a czasem kłosa...

I badacz, jeśli nadmiernie ufać nie zechce swym metodom, powtórzy za poetą:

Dawnom takiego śpiewu tajemnicy
 Śledził... i wyznam, żem śledził daremnie.

Juliusz Kleiner