

# Hubert F. Babinski

---

## Nowe spojrzenie na "Mazepę" Słowackiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 64/2, 47-56

---

1973

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

HUBERT F. BABINSKI (Nowy Jork)

## NOWE SPOJRZENIE NA „MAZEPE” SŁOWACKIEGO

*Mazepa* cieszy się w historii polskiego romantyzmu i dramatu dużą popularnością jako dzieło zrozumiałe, wzruszające, dzieło niemal archetypowe. Zgłaszanie zastrzeżeń wobec tego utrwalonego tradycją poglądu może sprawiać wrażenie przysłowiowej walki z wiatrakami lub, co gorsza, wyda się próbą narzucenia dziełu interpretacji awangardowej, współczesnionej, „zrobionej pod” dzisiejszego odbiorcę. Moja propozycja omija te niebezpieczeństwa, bowiem analizie poddaje powiązania tematu *Mazepy* z historią, sztuką i literaturą: poczynając od życia hetmana w ostatnim ćwierćwieczu XVII stulecia, aż do opublikowania utworu Słowackiego w 1840 roku. Moje uwagi o *Mazepie* nie mają wszakże być wyczerpującą analizą tekstu; są jedynie podsumowaniem, z uwzględnieniem paru stosownych przykładów, moich spostrzeżeń dokonanych w bardziej szczegółowym studium<sup>1</sup>.

Wobec powyższego zajmę się dwoma tylko zagadnieniami wiążącymi się z *Mazepą* Słowackiego. Pierwsze: jaki wpływ miały na dramat: powieść poetycka Byrona pt. *Mazeppa* (opublikowana w Londynie, Paryżu i Bostonie w 1819 r.) oraz liryk *Mazeppa* Wiktora Hugo (zamieszczony w *Les Orientales* 1829)? Drugie: czy symboliczna interpretacja *Mazepy* Słowackiego podsuwa nowy obraz struktury i znaczenia dramatu?

Po raz pierwszy o wpływie *Mazepy* Byrona na dramat Słowackiego pisał Kazimierz Zimmermann. On też podał przykłady tego, co uważa za „kalke” utworu Byrona w tekście Słowackiego, natomiast argument przemawiający za takim wpływem widział w słynnym liście Słowackiego do matki (z 7 listopada 1834), w którym poeta informował o tym, jak zrodziła się myśl napisania pięcioaktowej tragedii o *Mazepie*, myśl, która „galopowała” w jego głowie po jednym z wieczorów tanecznych<sup>2</sup>. List

<sup>1</sup> Mam nadzieję, że studium to w najbliższej przyszłości ukaże się w formie książkowej.

<sup>2</sup> K. J. Zimmermann, *Studium nad genezą „Mazepy”, tragedii J. Słowackiego*

mówi o sztuce, którą Słowacki przypuszczalnie spalił<sup>3</sup>. Nikt wszakże nie próbował przyrzeć się bliżej wpływowi wiersza Hugo, mimo iż wiele pisano o powiązaniach *Mazepy* z jego dramatami<sup>4</sup>. Oczywiście nie dotarłem do wszystkich poświęconych filiacjom i źródłom *Mazepy* studiów, w których analizowano elementy dramaturgii Szekspira, Calderona i Schillera w utworze, ani do wszystkich prac historycznych, jakie Słowacki mógł czytać, nie zająłem się też śladami powieści Balzakowskiej w dramacie. Jak już mówiłem, tematykę zawęziłem przede wszystkim dlatego, że nie uważam tego dramatu ani za pastisz innych utworów poświęconych Mazepie, ani za swoistą mozaikę historyczną, rekonstruowaną z myślą o efekcie dramaturgicznym. Dzieło wykazuje spójność i oryginalność, co przeczy tezie o naśladownictwie. Z drugiej strony Słowacki wiedział, że jego *Mazepa* może stać się kolejnym węzłem tradycji, wśród okazałej liczby utworów poświęconych hetmanowi. Jak zauważył trafnie Zbigniew Raszewski, ostatni z badaczy dramatu — Słowacki całkowicie rozmyślnie wybielił postać Mazepy<sup>5</sup>. Wydaje się rzeczą oczywistą, że poeta nie ulegał tradycji wschodnioeuropejskiej, która Mazepę uznawała przeważnie za zdrajcę. Najcelniejsze jej przykłady to *Poltawa* Puszkina (1829), *Iwan Mazepa* P. I. Gołoty (1832) oraz wydany w 1833 r. po rosyjsku, a w 1834 przełożony na język polski, *Mazepa* Tadeusza Bułharyna. Były też dzieła bardziej przychylnie Mazepie, np. *Wojnarowski* (1825) Rylejewa oraz opublikowana w 1824 r. duma Zaleskiego; poeta nie znał jednak tekstów rosyjskich, nie inspirował się też raczej wierszem Zaleskiego. *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska (ogłoszone w 1836 r.) przedstawiające Mazepę w tak złym świetle, podziały jak ostroga na koncepcję Słowackiego, zresztą u poety hetman jest nie tyle postacią historyczną, co kreacją duchową; a zasadniczy asumpt do takiego wizerunku Mazepy dały w znacznie większym stopniu dzieła Byrona oraz Hugo aniżeli jakiegokolwiek artysty wschodnioeuropejskiego, który podejmował ten temat. Trzeba przecież także dodać, że Słowacki miał zdecydowane poglądy polityczne, które niewątpliwie rzuciły subtelny cień na *Mazepę*. Dla przykładu: w *Poemacie Piasta Dantyszka o piekle* i nie dokończonym *Posieleniu*,

---

go. Lwów 1895, s. 12 n. — *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Opracował E. Sarwimowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 267.

<sup>3</sup> Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 2. Wyd. 3. Lwów 1925, s. 3-4.

<sup>4</sup> B. Kielski, *Ślady wpływu Wiktora Hugo na niektóre dramaty J. Słowackiego*. „Sprawozdanie Szkoły Realnej w Krośnie” (Krosno) 1909. Spora część wyników pracy Kielskiego znalazła się w Kleinerowskiej analizie utworu w monografii *Juliusz Słowacki* (t. 3, wyd. 2, Lwów 1928).

<sup>5</sup> Z. Raszewski, *Mazepa w malarstwie i w tragedii Słowackiego*. W zbiorze: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*. Warszawa 1967, s. 191.

które powstały w tym samym mniej więcej okresie co *Mazepa*, Słowacki wyraźnie okazuje swą nienawiść do caratu, Piotra I zaś, początkowo przyjaciela, a ostatecznie wroga Mazepy, umieszcza w samym środku piekła. Ale, jak będę próbował wykazać, szczegóły historyczne prawie nie mieszczą się w konstrukcji *Mazepy*.

Słowacki znał, czytał i podziwiał dzieła Byrona oraz Hugo, a jego dramat nosi niezwykle silne piętno inspiracji ich *Mazepami*. Poeta polski sięgając po ten temat pragnął stworzyć dzieło większe niż utwory jego poprzedników, ale i dzieło odmienne. Nie naśladował ich — wchłoniął ich utwory i przeobraził w nową formę. W przypadku Słowackiego nie należy szukać podobieństw linearnych, ale analogii strukturalnych i ich przekształceń.

Siedemdziesięcioletni hetman Byrona w wieczór swej klęski w bitwie pod Połtawą, na parę miesięcy przed śmiercią, wraca myślami w przeszłość; Mazepa u Hugo natomiast jest człowiekiem młodym: pędzi po stepie, obnażony, przywiązany do dzikiego konia. Tymczasem Słowacki zdecydował się opisać wypadki, które w życiu Mazepy miały miejsce uprzednio; rzeczywiście pod względem czasu historycznego dramat Słowackiego wyprzedza inne, wcześniejsze utwory o Mazepie. Cele poety są oczywiste: podnosząc cnoty młodego Mazepy, z samego założenia oczyszcza dalsze życie hetmana. Słowackiego interesuje Mazepa bohater, nie zdrajca, i jeśli właściwie rozumie się przemianę Mazepy w akcie IV, to nie ma wątpliwości, że stoi on zawsze po stronie dobra. Byron, darząc mniejszym zaufaniem naturę ludzką, jak też metafizykę bohaterstwa, nie był tak optymistycznie nastawiony do swego hetmana. Słowacki chce oczywiście rehabilitować postać Mazepy; jego dramat — mimo ulegania wpływowi Byrona — jest jednocześnie polemiką z obdarzonym rysami Don Juana Mazepą Byrona. Do momentu zamurowania Mazepy (w akcie III) wydaje się on płochym kochankiem z utworu Byrona. Od owego wydarzenia wszystko się zmienia. Dla Słowackiego istota poematu Byrona tkwi w doznaniu śmierci za życia, na grzbiecie dzikiego rumaka, a nie w dzikiej jeździe, która tak porwała wyobraźnię Hugo. Mimo że samej jazdy nie widzimy w *Mazepie*, to jednak Słowacki robi krótką aluzję do niej w akcie V, scenie 8, kiedy oszalały Wojewoda mówi nad trumną zmarłego syna, Zbigniewa:

Biorą go — wiążą. — To mi to zemsta nad wrogiem!  
Sznury się w mięso wpiły... koń ciało roztarga. —  
Zimno mi. — Synu! ojciec Waszmości się szarga  
We krwi [...] [w. 200-203] <sup>6</sup>

<sup>6</sup> J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. T. 4. Wrocław 1953, s. 271. Na tym wydaniu oparte są także dalsze cytaty.

W paru tych wierszach Słowacki zamienił fizyczną mękę dzikiej jazdy, z poematu Byrona, w torturę duchową — szaleństwo — a hańbę i samo przeżycie przesunął na Wojewodę. Jest to mały, ale charakterystyczny przykład impulsu Byrona i reakcji Słowackiego na ten impuls. Torturę fizyczną przemienił w duchową i to przekształcenie jest kluczem zależności zachodzących między poematem a dramatem.

Punktem zwrotnym u Mazepy, tak dla Słowackiego jak dla Byrona, jest doznanie śmierci za życia, ale Słowackiemu nie odpowiada pewien rodzaj zubożenia, z jakim odnosi się Mazepa do własnej niemal-śmierci. Po klęsce pod Połtawą hetman Byrona powiada:

— *I'd give  
The Ukraine back again to live  
It o'er once again*<sup>7</sup>.

Mazepa Słowackiego także prawie umiera, ale nie na koniu — zostaje żywcem zamurowany. Słowacki wybrał to doznanie, przełożył je na nowe obrazy, a poprzez samo przeżycie przemienił główną postać. Próba, jako archetyp, jest w obu utworach ta sama, nowe są jedynie obrazy. Innymi słowy, tenor metafory Słowackiego i Byrona jest ten sam, zmienia się tylko nośnik [*vehicle*]. Doświadczenie śmierci za życia Byron wykorzystał jedynie jako *quasi*-symboliczne ujęcie stanu psychicznego: poprzedzające śmierć odejście od zmysłów. Słowacki natomiast odnalazł w nim implikacje metafizyczne. Impuls i reakcja na *Mazepę* Byrona wyglądały następująco: Słowacki zapamiętał i głęboko przeżył zasadniczy moment poematu, następnie zaś zamknął go w obraz odmienny, nadając metafizyczne wymiary znaczeniu tego momentu. Ten ostatni etap objaśnię przy analizie samej sztuki.

W metafizycznym przekształceniu doznania śmierci za życia mogła być pomocna lektura *Mazepy* Hugo. On bowiem zmieścił całe obrazowanie Byrona dotyczące dzikiej jazdy, z ustępów IX, X, XI, czyli 105 wersów, w 18 wersach. Faktycznie zresztą pierwsza połowa wiersza Hugo, 92 wersy, to jakby esencja całego, liczącego 818 wersów, utworu Byrona. Druga część wiersza to symboliczne ujęcie konia i jeźdźca, przy czym jazda Mazepy stanowi analogię do sztuki i artysty. Teza jest tutaj następująca: istota śmiertelna, w której zdaje się jawić bóg, dostrzega, że została związana z Geniuszem, tu: przywiązana do grzbietu dzikiego konia, że walczy na próżno. Innymi słowy: artysta jest związany z Geniuszem i uciec nie może, mimo że próbuje. Tkwi poza światem rzeczywistym, którego granice skruszył uderzeniem swej stalowej stopy. Geniusz to Pegaz unoszący artystę ponad świat, w mroczne dziedziny. Geniusz, koń i jeździec tworzą w wierszu jedną całość. Niemordowany lot Geniu-

<sup>7</sup> *The Complete Poetical Works of Byron*. Ed. P. E. More. Boston 1935, s. 409.

sza przenosi artystę ze świata banału ku krainom ideału; świat rzeczywisty to królestwo nudy, idealny natomiast — jest królestwem doskonałości. Hugo wyraża w tym wierszu przekonanie, że tylko demony i aniołowie wiedzą, co to znaczy iść za Geniuszem. To Geniusz wiedzie Mazepę do jego królestwa i w trakcie tego procesu Hugo przemienia go w artystę. Wiersz jest świecką apoteozą młodego Mazepy.

Bardzo wiele w tym wierszu rzeczy, które mogły przemawiać do Słowackiego: świat idealny ponad rzeczywistym, człowiek zdany na łaskę demonów i aniołów, geniusz wiedziony i zniewolony przez świat duchowy, będący geniuszem wbrew sobie. Z całą pewnością przemówiła do Słowackiego mityczna deifikacja Mazepy, ale bohater Hugo przebywał w pogańskim niebie. Słowacki musiał więc przekształcić tonację orficką na chrześcijańską. Podobnie jak to było z poematem Byrona, Słowacki pozostawia tenor metafory Hugo, a zmienia nośnik. Zamiast pogańskim poetą-królem czyni Mazepę świeckim świętym, który oczyszczony zakończeniem dramatu podejmie święte i narodowe posłannictwo. Zgodnie ze słowami samego Mazepy, stanie się on „mścicielem aniołem” (V 7, w. 182).

Twierdzenie o uświęceniu Mazepy powinno się wyjaśnić, gdy przejdę do symbolicznej analizy tekstu; na razie pragnęłam pokazać wpływ utworów Byrona oraz Hugo na Słowackiego i przedstawić sposoby przekształcania tych wpływów przez wyobraźnię poety. Wcześniejsi krytycy i uczeni mogli nie przywiązywać dużej wagi do wpływu tych utworów na *Mazepę*, dlatego że Słowacki napisał dramat, a nie poemat o hetmanie. Ale taka zmiana gatunku to także charakterystyczna dla Słowackiego mutacja materiału. Słowacki po prostu uchwycił dramatyczną istotę tych utworów, przekształcił ją, by wreszcie dla sceny przebrać ją w nowy kostium. Przebranie było bardzo przekonujące, może jednak powinniśmy teraz zdjąć maskę z dramatu, bo jest to w istocie poemat, który tylko wygląda jak dramat. Z takiego ukształtowania czerpie on swe znaczenie i strukturę — swą spójność.

*Mazepa*, jak twierdzi się od chwili publikacji utworu, posiada dziwną strukturę i tonację: zdaje się hybrydą farsy i tragedii. Te rysy uważano na ogół za wady w konstrukcji dramatu. Karol Libelt, autor pierwszej recenzji tej sztuki, mówił o rozbieżnościach między tonacją tragiczną i komiczną<sup>8</sup>, podobne głosy krytyczne można spotkać i dzisiaj<sup>9</sup>. Najlepiej ten pogląd został wyrażony przez Stanisława Tarnowskiego:

<sup>8</sup> K. Libelt, „*Mazepa*” *J. Słowackiego*. „Tygodnik Literacki” 1840, nr 13. Przedruk w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*. (1826-1862). Zebrał i opracowali: B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciernoczołowski. Wrocław 1963, s. 99-105.

<sup>9</sup> E. Csató, *Szkice o dramatach Słowackiego*. Warszawa 1960, s. 281-284. — J. Kott, *Miarka za miarkę*. Warszawa 1962, s. 164-170.

Jest więc *Mazepa* dramatem źle ułożonym, pełnym motywów powierzchownych, płytkich, pełnym scen przesadnie patetycznych, a przez to dobrych do melodramatu, nie do tragedii <sup>10</sup>.

Wszyscy, którzy pisali o tym utworze, znajdowali w nim rozliczne wady, a mimo to wzruszał ich i odczuwali przecież siłę jego oddziaływania, której nie umieli jednak wyjaśnić. Ze wszystkich badaczy tego dramatu najtrafniej intuicyjnie pojął go Kleiner; to, co mam do powiedzenia o *Mazepie*, nawiązuje w dużym stopniu do jego zasadniczych myśli.

W *Mazepie* z chwilą, gdy zaczyna rozwijać się wstrząsający dramat, nic już nie przerywa napięcia i wzruszenia <sup>11</sup>.

A więc dramat jest spójny i posiada jedną, ciągłą akcję <sup>12</sup>. Natomiast zmiana charakteru *Mazepy* z Don Juana na szlachetnego rycerza jest, zdaniem Kleinera, zbyt szybka i niedostatecznie umotywowana psychologicznie <sup>13</sup>. W tym punkcie odchodzę od Kleinera i realistycznej analizy utworu na rzecz analizy symbolicznej.

Brak pozatekstowych przesłanek, które skłaniałyby do symbolicznego pojmowania *Mazepy*, ale sam utwór, od wewnątrz, sugeruje pewne osobliwości, które pozostają niewyjaśnione i podsunęły mi możliwość nowej interpretacji. Mimo że w dramacie występują postaci historyczne, nie odsyła on do żadnego konkretnego miejsca ani czasu historycznego; dokładność i szczegóły historyczne zdają się nie interesować Słowackiego w tym dramacie.

W roku 1834, przed przystąpieniem do pracy nad pierwszą wersją *Mazepy*, Słowacki pisał w przedmowie do trzeciego tomu swych wierszy:

Lecz myli się ten, kto sądzi, że narodowość poezji zależy na opisywaniu narodowych wypadków: wypadki są tylko szatą, ciałem, pod którym trzeba szukać duszy narodowej, lub duszy świata <sup>14</sup>.

Taką postawę trudno byłoby prawdopodobnie odnaleźć w pierwszym *Mazepie*, zaznacza się ona dopiero około r. 1838-1839, gdy Słowacki napisał już *Poema Piasta Dantyszka o piekle* i *Anhellego*, w których starał się przeniknąć pod „skorupę” historii i stworzyć postaci mesjaniczne. Świat zdarzeń był dla poety jedynie osłoną rzeczywistości i prawd duchowych, historia stanowiła taką właśnie szatę. *Mazepę*, na pierwszy rzut oka tak realistyczny dramat, a tak odmienny od *Egmonta*, *Hernaniego*

<sup>10</sup> S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*. T. 5. Kraków 1900, s. 153.

<sup>11</sup> Kleiner, *op. cit.*, t. 3, s. 19.

<sup>12</sup> A. Małecki (*Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*. Wyd. 3. T. 2. Lwów 1901, s. 202, 210-211) wytykał dramatowi brak głównego bohatera, stwierdzając, że nie jest nim *Mazepa*. Kleiner (*op. cit.*, t. 3, s. 19) mówi, że są tam cztery główne postaci.

<sup>13</sup> Kleiner, *op. cit.*, t. 3, s. 24.

<sup>14</sup> Słowacki, *op. cit.*, t. 2, s. 12.

czy nawet *Borysa Godunowa*, należałoby prawdopodobnie odbierać jak objawienie historyczne, nie zaś jak intrygę miłosną wplecioną w wydarzenia historyczne. Słowacki w tym okresie życia wszystkie swoje myśli o historii kieruje ku przyszłości. W przeszłości odnajduje ślady tego, co ma nadejść; jest to przepowiadanie przyszłości. Stąd i postać Mazepy jest ważna nie dlatego, że jest to paź króla Jana Kazimierza, bawidamek lub zgoła uwodziciel; dramat opowiada o tym, kim on się staje, kim będzie po okropnym doświadczeniu ze śmiercią.

Słowacki pisze dla teatru — utwór ten nigdy nie miał być dramatem „niescenicznym” — może więc używać symboli konkretnych, które ukazują się oczom widzów. Tak jednak jak postaci sztuki skłonne są nie dostrzegać własnej realności, tak też czytelnik lub widz jest narażony na niebezpieczeństwo niedostrzeżenia sensu tego, co dzieje się przed jego oczyma.

Spoistość strukturalna sztuki nie opiera się na akcji, w ograniczonym też tylko stopniu uzależniona jest od rozwoju postaci. Spoistość tę tworzy wzajemny związek architektonicznego symbolizmu utworu z rozwojem postaci Mazepy. Symbolizm architektoniczny, odzwierciedlając nieustannie stan ducha Mazepy, wyznacza jednocześnie sens ludzkiego wytworu, budowli. Dramat w najogólniejszym sensie dotyczy niewłaściwej percepcji empirycznego, widzialnego świata oraz skutków tego zniekształcenia dla ducha ludzkiego i dla ducha świata — *animus mundi*. Człowiek, wybrany do rozbicia murów niezrozumiałości, uświadomi sobie kiedyś swą potęgę, zniknie świat fałszywych cieni, rozpadnie się, a człowiek pójdzie samotnie ze swoją prawdą. Takie mistyczno-mesjanistyczne światło błyska w *Mazepie* poprzez architekturę zamkową, bowiem Słowacki chce pokazać, jak grube są mury złudzeń, jak nie unikną ich pułapki nawet dobrzy i cnotliwi.

Rozważę zatem pokrótce sposoby uzyskania tego wymiaru symbolicznego w dwu pierwszych scenach dramatu. Wojewoda rozmawiając z Kasztelanową oczekuje w zamku przybycia króla Jana Kazimierza. Wchodzi Chrzastka, dworzanin Wojewody, i relacjonuje spór dwóch marszałków o to, który powinien wejść pierwszy w bramę. Obaj wchodzą jednocześnie i grzęzną w tej bramie; Wojewoda wydaje rozkaz zburzenia muru, rozwiązując cały problem. Kasztelanowa kończy scenę I 2 słowami: „O! krotochwila!” Opisane zdarzenia wydają się rzeczywiście pasować do burleski czy farsy, ale wszystkie te elementy w trakcie sztuki ukształtują się tragicznie. Zburzenie muru jest zapowiedzią szturmów wojsk królewskich na zamek Wojewody przy końcu aktu V oraz faktycznego wygaśnięcia jego rodu. Mazepa w akcie III zostanie zamurowany, natomiast w akcie IV ten mur będzie zburzony. Sam Wojewoda w akcie V zatarasuje królowi wyjście z zamku trumną swego syna Zbigniewa. Mury, wytwór czło-



wieka, stale zaciemniają prawdę, mimo że ludzie nieustannie je przemieszczają. Symbolizują one złudzenie, że człowiek pracuje dla siebie, złudzenie, że dokonuje zmian, ale te złudzenia uniemożliwiają mu wgląd w istotę otaczającej go rzeczywistości. Tajemnica polega na umiejętności przeniknięcia murów — w całym utworze tylko dwie osoby potrafią tego dokonać.

Kasztelanowa, która dla krytyków jest takim samym problemem jak dla reżyserów — to Kasandra; tylko ona bowiem w akcie I zna coś z głębszej prawdy każdej postaci i dzieli się tą prawdą, mimo że nikt nie zwraca uwagi na jej słowa. Mówi np. Zbigniewowi, że musi być ostrożny, bo inaczej stanie się „niewiernym, / Płochym, uwodzicielem, jak wszyscy rotmistrze” (I 1, w. 16-17). Faktycznie kocha on swą młodą macochę Amelię i jest psychicznym, jeśli nie fizycznym, uwodzicielem. Amelia dowiaduje się, że zakocha się w niej Mazepa. I właśnie zakochał się od pierwszego spojrzenia — zgodnie z tą przepowiednią. Mazepie Kasztelanowa powiada: „ten dom zrobisz piekłem” (I 4, w. 117). Wszystko, co mówi ta postać, sprawdza się w jakiś sposób, nikt jednak nie bierze serio jej słów. Ona i jej uwagi są dodatkowym kluczem do odczytania tekstu. W pozornie realistycznym kontekście — uwagi najbardziej przypadkowe, jeśli znaczenie ich pojąć w całej głębi, odkrywają, co istotnie nastąpi. Ponieważ jednak postaci odbierają je powierzchownie, szarada trwa dalej, maska złudzeń twardnieje. Po scenie I 10 Kasztelanowa nie pojawi się już więcej, bo ci, do których mówi, najwidoczniej nie są jeszcze przygotowani do poznania prawdy. Przygotują ich dopiero tragiczne wydarzenia aktów III, IV i V, a wówczas Mazepa przejmie jej rolę; on powie prawdę królowi, Amelii, Zbigniewowi i Wojewodzie. Kasztelanowa jest postacią bardzo ważną, bo ona właśnie pozwala widzowi zorientować się w sytuacji, jaką ogląda, ona też przygotowuje widza do przenikliwej obserwacji dramatu.

Dziwacznie jest ukazany sam Mazepa. Po raz pierwszy wchodzi na scenę przez okno i mówi o sobie stylem nieco kwiecistym, że wszedł jak księżyc przez szpary w ścianie, jak motylek (I 4, w. 107, 109). W scenie III 2 wchodzi przez okno do pokoju Amelii. Mazepa, w odróżnieniu od marszałków, nie przybywa zgodnie z etykietą, ale jak duch czy włamywacz. W rozmowie ze Zbigniewem (II 9) Mazepa mówi:

Czar był jakiś w tym zamku, w księżycu, w ogrodzie,  
Co mię obłąkał, ogniem zapalił, miłością; [w. 229-230]

Mimo że na te wersy i wydarzenia można spojrzeć ironicznie, z rozbawieniem, albo jak na dramatyzację własnej osoby przez Mazepę-egocentryka, sugerują one również oddziaływanie jakiejś siły niewidocznej i nieznanej, która popycha go ku nie odgadnionemu jeszcze przeznaczeniu. Coś fałszywego jest w zabiegach Mazepy o Amelię, ponieważ ona nigdy

właściwie nie była nim zajęta; Mazepa jednak obstaje przy swoich uczuciach, jakby chciał spełnić prorocstwo Kasztelanowej — a potem nagle zaniecha wszystkich starań. Punktem kulminacyjnym jest moment, gdy Mazepa kaleczy sobie dłoń, by osłonić przed podejrzeniami króla, który chodził w jego przebraniu pod okno Amelii, gdzie zaatakował go Zbigniew. Rana króla jest karą dla potencjalnego uwodziciela, natomiast rana Mazepy pochodzi ze szlachetności i jest, o czym bohater nie wie, zapowiedzią nadchodzących cierpień. Ranę króla można by wyjaśnić w kategorii zdarzeń, które wymagają nałożenia kary; rana Mazepy — wydaje się irracjonalnym, choć szlachetnym gestem, naprawdę niemożliwym do wyjaśnienia w sposób logiczny, posiadającym głębsze znaczenie. Sądzę, że Mazepa zawsze był kimś innym, niż to się wydawało przed jego zamurowaniem, oraz że można to powiedzieć o wszystkich wydarzeniach i postaciach, z wyjątkiem Kasztelanowej. Aż do zamurowania Mazepa jest uwikłany w tę samą sieć złudzeń co wszyscy inni, istnieją jednak niewidzialne siły, które już oddziałują na niego, i tylko na niego, one to w końcu podporządkują go sobie.

Akt III, który na pierwszy rzut oka wyda się komedią omyłek, nie jest nią oczywiście. Mazepa ukrywa się w alkowie w scenie 2, pojawi się dopiero w scenie IV 6. Jest obecny, ale niewidoczny; ta sytuacja — dosłownie: centralna w sztuce — pojęta szeroko, symbolicznie, mieści w sobie znaczenie utworu i postaci Mazepy. Historia, ludzie, wydarzenia, uczucia itd., wszystko to jest obecne — dzieje się — ale waga, duchowe znaczenie tego, nie jest jasne ani dostrzegalne. Widzimy tylko szatę, ukryte pod nią ciało jest niewidoczne. Mazepa, o którym mówi się na scenie w czasie, gdy jest zamurowany — przechodzi, bez wiedzy postaci i widzów, przeobrażenie. Człowiek, który się ukaże, jest dogłębnie przemieniony. Wydarzenie to nie jest melodramatyczne; jest cudem.

W czasie zamurowywania alkowy Wojewoda kategorycznie rozkazuje, aby pokój zamienić na kaplicę królewską. Dlaczego? W sztuce nie ma wyjaśnienia. Czy to bezsens? Pozornie tak, ale jego rezultat jest cudowny. Gdy zostaje zburzony grób-ołtarz, Mazepa wychodzi mówiąc: „Mości Królu, wychodzę spod tego ołtarza / Jak Lazarus — rzecz całą, jak była, odsłonię”, (IV 6, w. 176-177). Wyznaje niezwłocznie królowi, co się zdarzyło, i opisuje doznanie śmierci-za-życia do momentu, w którym omdlał — momentu, w którym zginął kanarek Amelii. Alkova — sypialnia Amelii (wymowa miejsca, gdzie czysta dziewczyna kładła się spać każdej nocy i doznawała „małej śmierci” snu, jest aż nazbyt oczywista) — staje się grobem, w którym Mazepa ogląda zgon ptaka i rozważa własny zgon. W końcu stanie się ona ołtarzem, tu zmartwychwstanie i stąd pójdzie w świat Mazepa nowy. W tej centralnej scenie archetypowe przeżycia z utworów Byrona oraz Hugo skupiają się i otrzymują nowy wymiar

na mocy przekonania Słowackiego o metafizycznym skutku takiego przeżycia. Czy to przeżycie można objaśnić? Oczywiście — nie. Z założenia ma ono przeczyc logice. A co doprowadziło do tajemniczej przemiany Mazepy? Obrazowanie wskazuje, że jest to tajemnicze oddziaływanie Ducha Pocieszyciela. Nie ma w tym żadnego przypadku, że Słowacki alkwę przemienił w ołtarz na scenie. W ołtarzach często umieszcza się relikwie, często palono na nich — żywych lub martwych — męczenników; zatem ten Mazepa, który ukazał się, musi być bardzo szczególnym człowiekiem.

Kimże on jest? Na to pytanie odpowiada sam, zwracając się w akcie V do Wojewody:

Bo ja tu jestem dla nich [zmarłych] mścicielem aniołem...  
Bo ja mam piorun w ustach [...] [V 7, w. 182-183]

Zalotny dworak przemienił się w anioła mściciela, moralnego mściciela, postać apokaliptyczną. Rozwój wypadków stał się dla Mazepy szkołą samopoznania, procesem oczyszczenia z niemoralnych namiętności. Po zamurowaniu jest on obserwatorem tego, co się dzieje, potem, gdy zabiera głos, mówi prawdy bolesne, zdobywa przy tym coraz większą wiarę w siebie — coraz wyraźniej odczuwa swe przeznaczenie. Opuszczając scenę przy końcu sztuki, stwierdza, że wychodzi bez względu na to, co czeka go za progiem; cierpiał, odpokutował, i to uodporniło go na dalsze cierpienia. Został oczyszczony i jest gotów do przyjęcia roli wielkiego przywódcy duchowego i militarne.

Takie odczytanie utworu nie wymaga naginania tekstu, mieści się jedynie w wielkiej koncepcji Mazepy jako postaci mesjanicznej, a więc w idei — która tak silnie zaważyła na sposobie myślenia Słowackiego w tym okresie życia. Mazepa jest więc podobny do Anhellego: Anhelli do końca nie wie, że został złożony w ofierze wielkiej rewolucji politycznej, która po nim przyjdzie. Mazepa również zostanie poświęcony historii.

Jak powiedziałem wcześniej, *Mazepa* jest poematem: wydarzenia, postaci, obrazy i metafory są w nim — operując terminem Eliota — korelatami przedmiotowymi uczuć i myśli głębszych, czytelnych między wersami tekstu i poza deskami sceny. Moja interpretacja z pewnością nie jest zgodna z tradycją, chociaż podstawy takiego symbolicznego odczytania znajdują się w samym utworze. Trzeba jedynie pojąć to, że Słowacki utkał grubą szatę pokrywającą ducha jego utworu. Najistotniejsze może w tym wszystkim jest to, że taka interpretacja pozwala odnaleźć w *Mazepie* spoistość i głęboki sens, wymykające się tradycyjnemu spojrzeniu na ten utwór.

Z angielskiego przełożył  
Józef Japola