

Maria Korzeniewicz

Romantyczne "widzenie" i "słyszenie" świata w "Uspokojeniu"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 70/2, 101-123

1979

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.

MARIA KORZENIEWICZ

ROMANTYCZNE „WIDZENIE” I „SŁYSZENIE” ŚWIATA W „USPOKOJENIU”

Uspokojenie Słowackiego to w ogólnej czytelniczej i historyczno-literackiej opinii „utwór o Warszawie”. Bywało ono nazywane „poematem o Warszawie”, „rapsodem o rewolucyjnej Warszawie”, trafiło na karty antologii pt. *Cztery wieki poezji o Warszawie* oraz zostało umieszczone na mapie tendencji, które Juliusz Wiktor Gomulicki uznał za charakterystyczne dla tego nurtu tematycznego poezji powstałej po roku 1831¹. Było ich trzy: konwencjonalnie obyczajowa, pejzażowo-historyczna i związana z treściami politycznymi. Przy zastosowaniu tego podziału *Uspokojenie* sytuuje się w dwu ostatnich polach: jako poemat o rewolucji dziejącej się w warszawskim pejzażu. Szczególny to jednak pejzaż i szczególna rewolucja.

Do traktowania utworu w kategoriach opisowo-pejzażowych uprawniają liczne w pierwszym fragmencie (w. 1—13) sygnały opisu, których szereg otwiera konstatacja: „jest u nas kolumna w Warszawie”². Następnie dane są szczegóły topograficzne, tak bardzo dla tej konwencji istotne: „Za tą kolumną [...] / Stoi trójca świecących wież Świętego Jana; Dalej ciemna ulica [...] w perspektywie sonej Miasto Stare; / A dalej we mgle [...] / Dwa okna [...]”. Nagromadzone odesłania do topografii placu Zamkowego, ulicy Świętojańskiej i Starego Miasta suponują autopsyjność opisu i zdają się projektować odbiór o charakterze mimetycz-

¹ Zob. kolejno: Cz. Zgorzelski, *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*. Lublin 1961, s. 262. — S. Makowski, *Rapsod o rewolucyjnej Warszawie*. W: J. Słowacki, *Uspokojenie*. Przygotował do druku i esejem opatrzył S. Makowski. Warszawa 1970. — *Cztery wieki poezji o Warszawie*. Opracował J. W. Gomulicki. Warszawa 1970. Wspomniane rozróżnienie wyłożył edytor we wstępie, s. 9.

² Cytaty z utworów Słowackiego, jeśli nie zaznaczono inaczej, zaczerpnięto z wyd.: *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. T. 2, 12 (cz. 1), 14, 15. Wrocław 1952, 1960, 1954, 1955. Nasza interpretacja *Uspokojenia* odwołuje się do tej wersji tekstu, którą Kleiner uznał za ostateczną (zob. t. 12, cz. 1, s. 215—216). W lokalizacjach odsyłających do innych utworów pierwsza liczba oznacza tom, następne — stronicę tej edycji.

nym, nastawionym na poszukiwanie związków pomiędzy światem poetyckim a światem realnym³. Sytuacja percepcyjna wydaje się jasna: przedstawiony świat miejskiego pejzażu jest oglądany z perspektywy aktywnego obserwatora, umiejscowionego w określonym punkcie i obejmującego taki krąg widzenia, jaki może być udziałem każdego, kto się w podobnej sytuacji znajdzie; tym punktem jest zbieg ulicy Świętojańskiej z placem Zamkowym. Widać stąd po prawej stronie wieże katedry Św. Jana i kościoła jezuitów, a na wprost — okna kamienicy stojącej na rogu ulicy Nowomiejskiej i dekertowskiej strony Rynku. Wszystkie pejzażowe elementy wyznaczające zakres postrzegania są wobec patrzącego zrelatywizowane pod względem odległości: „za”, „dalej”, „w perspektywie”, „a dalej”. Każdy z osobna znajduje odpowiednik w rzeczywistym, potocznie sprawdzalnym widoku miasta, łącznie składają się one jednak na obraz poetycki nie dający się wprost do empirii odnieść. Z zasad bedekerowej wierności i spod prawdopodobieństwa fizykalnych miar wyłamuje się bowiem hiperboliczna wysokość kolumny, sięgającej rejonów przelotu żurawi i dotykającej obłoków:

— jest u nas kolumna w Warszawie,
Na której usiadają podróżne żurawie
Spotkawszy jej liściane czoło wśród obłoka,
Taka zapraszająca i taka wysoka.

Jeśli upierać się przy „mimetycznym” trybie lektury — można upatrywać w hiperboli naśladowcze świadectwo optycznego złudzenia, ale można też — zgodnie z pierwotną i generalną funkcją tej figury — uznać ją za znak szczególnego stosunku autora do szacownego i charakterystycznego dla miasta pomnika. Można dalej — jak Stanisław Makowski — widzieć w zastosowanym wyolbrzymieniu zabieg literacki uprzedzający i umożliwiający w dalszej partii poematu przedstawienie kolumny jako „czołowego muzykanta” symfonii głosów mistycznej rewolucji⁴. Jakąkolwiek by jednak przyjąć funkcję tej hiperboli, konieczna jest interpretacyjna decyzja wyboru pomiędzy możliwością pierwszą a dwiema pozostałymi. Tędy przebiega granica pomiędzy naśladowaniem a deformacją, stanowiąca o charakterze opisowości i typie związków łączących utwór z „pejzażową” konwencją. Decyduje kontekst. Określenie wysokości sąsiaduje w tekście z metaforą „liścianego czoła”, nieczytelną w trybie lektury nastawionej na naśladowczą zgodność obrazu poetyckiego z realnością. Należy zatem czytać inaczej, mając jednak w pamięci równoczesne niewątpliwe odniesienia do pejzażowo-historycznej rodzajowości „poezji o Warszawie”. Słowacki sugeruje je

³ Terminów „opis autopsyjny” i „styl mimetyczny” używam w znaczeniach przejętych z pracy: M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania*. „Roczniki Humanistyczne” 1966, z. 1, s. 51. — M. Głowiński, *Style odbioru*. W zbiorze: *Style odbioru*. Kraków 1978, s. 130—131.

⁴ Zob. Makowski, *op. cit.*, s. 9.

odbiorcy, wyzwala określone oczekiwania, jakby po to, by je natychmiast zawodzić. Takie igranie czytelniczym przyzwyczajeniem jest zresztą wyrazem ogólnoromantycznej tendencji estetycznej, przez Jurija Lotmana opisanej i nazwanej „estetyką kontrastu”⁵.

Na jej gruncie — tekst literacki „nie tylko obala pewien określony system, ale i stale o nim przypomina, podtrzymuje go w świadomości czytelnika”⁶. W pierwszych wersach *Uspokojenia* ujawniło się więc napięcie pomiędzy „systemem” naśladowczej wierności a „systemem” deformującej kreacji. Ujawnienie tego napięcia każe równocześnie przyrzec się od nowa sytuacji percepcyjnej, relacji pomiędzy postrzegającym a przedmiotem. Traktowaliśmy ją dotąd — z umyślną prostodusznością — jako sytuację aktywnego obserwatora, w którego świadomości odbija się zgodnie z powszechnym doświadczeniem widok miasta. Takie ujęcie okazuje się jednak niewystarczające, w materii poematu zawierają się jakieś inne możliwości interpretacyjne. Można je rozwinąć w kontekście całości tekstu.

Uspokojenie skomponowane jest ramowo: otwarte wykrzyknikiem „Co nam zdrady —”, zamknięte zaś 3-wersowym zakończeniem:

To człowiek, który zawsze o zdradę się boi
A wszędzie widzi tylko postrachu upiory,
Albo dzieckiem być musi, lub na serce chory.

Zestawienie tych obrzeżających członów ukazuje, że to, co znajduje się pomiędzy nimi, pełni rolę perswazyjnego argumentu w polemice z jakimś domyślnym pozatekstowym adwersarzem. Stwarzają one sugestię repliki, nadając utworowi status wyosobnionej kwestii dialogu, fragmentu bez początku, za to z dobitnie zaznaczonym zakończeniem. Mieszcząca się w tych obrzeżeniach część główna (w. 1—65) jest pod względem kompozycyjnym niejednolita, przy czym najwyraźniejsza granica — zaznaczona zmianą gramatycznego czasu wypowiedzi oraz, kolejno, struktury opisu i struktury opowiadania — przebiega pomiędzy wersami 12 a 13.

Ramowe otwarcie i zamknięcie poematu odsyła aluzyjnie do kontekstów historycznych, do emigracyjnego „tu i teraz”, do konkretnych, będących też poniekąd udziałem Słowackiego, sporów i dyskusji wokół aktualnych narodowych spraw. Zdają się też one sytuować zarazem punkt widzenia gdzie indziej, nie w centrum „opisywanego” środowiska, lecz z dala od niego, w tle emigracyjnych realiów. Domyślny adwersarz to w takim ujęciu wypadkowa opinii, przeciw którym zwrócona jest perswazyjna intencja *Uspokojenia*⁷. Obraz miasta widzianego

⁵ Ю. М. Лотман, *О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста*, s. 478. Cyt. za: H. Markiewicz, *Literatura w świetle semiotyki*. W zbiorze: *Konteksty nauki o literaturze*. Wrocław 1973, s. 105.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Na temat historycznych kontekstów *Uspokojenia* informuje *Kalendarz życia*

stamtąd, nie z perspektywy bezpośredniego obserwatora, byłby więc obrazem pamiętanym, takim jednak, dla którego nadrzędnym punktem odniesienia jest rzeczywistość psychiczna. Można by go zatem traktować jako przykład romantycznego krajobrazu wewnętrznego⁸, autonomicznego — wbrew pozorom — względem geograficznej empirii; można tym bardziej, że brak tu wyraźnego zwrotu do adresata wypowiedzi, jaki otwiera wiersz *Paryż*:

Patrz! przy zachodzie, jak z Sekwany łona
Powstają gmachy połamanym składem, [2, 73]

Brak jednak — co równie ważne — charakterystycznej dla Słowackiego dyrektywy typu „wystaw sobie”, „przypomnij sobie”, „zanieś to wszystko wyobraźni okiem!” Sytuacja percepcyjna nie jest zatem w pierwszej części *Uspokojenia* wyraźna i jednoznaczna. Przedstawiony fragment miasta zdaje się być postrzegany w porządku analogicznym do fizykalnego, a równocześnie wyłączony spod jego miar i reguł, w imię widzenia oczyma pamięci i wyobraźni. „Widzący” znajduje się jak gdyby jednocześnie wewnątrz i zewnątrz środowiska, które stanowi przedmiot opisu; przedmiot jest postrzegany i wyobrażany, obie perspektywy na siebie zachodzą, tworząc jakąś nową strukturę obrazu, podobną tej, o której kiedyś pisał Słowacki w liście do matki, żaląc się na rozczarowanie wojażem, niweczącym realnymi widokami obrazu uprzednio wyimaginowane. Z tego bolesnego zderzenia miał jednak nadzieję wywieść później obraz trzeci, egzystujący na przecięciu „oczami wymalowanej” realności i imaginacji⁹.

W *Uspokojeniu* mamy do czynienia ze światem lirycznym, w którego obrębie typ opisu odwołujący się do postrzeżeń dostępnych „każdemu”, ogólnie weryfikowanych, spotyka się ze swoistym, indywidualnym porządkiem wyobraźni. Współegzystują one w ramach romantycznego kreacjonizmu, zasady twórczej powołującej świat poetycki, który — jak powiada Zdzisław Łapiński — „jest wznoszony jakby od podstaw, na nowo, w odległym podobieństwie do świata potocznych doświadczeń”¹⁰.

i twórczości Juliusza Słowackiego (opracował E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego. Wrocław 1960, s. 478—479). Nowe światło na genezę poematu rzucił referat M. Żmigrodzkiej pt. *Dembowski i warszawskie przedwiośnie* wygłoszony na konferencji naukowej w Instytucie Badań Literackich PAN, która odbyła się w Warszawie w dniach 21 i 22 IV 1978.

⁸ Zob. P. Moreau, *De quelques paysages introspectifs*. W: *Ames et thèmes romantiques*. Paris 1965.

⁹ J. Słowacki, list do matki z 20 X 1831. *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Opracował E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 79.

¹⁰ Z. Łapiński, „Świat cały — jakże zmieścić go w żrenicy”. (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosa). W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2. Wrocław 1970, s. 307. Temu studium niniejszy szkic zawdzięcza wiele inspiracji metodologicznych.

Owo podobieństwo stanowi o tym, że wyobraźniowa kreacja nie jest całkowicie wolna, a kreator nie pozwala się utożsamić z „człowiekiem marzenia”, o którym Bachelard pisze:

człowiek marzenia jest ze wszech miar w swoim świecie, w wewnętrzności, nie zaś w zewnętrzności. [...] Świat nie jest już naprzeciw niego, »ja« nie przeciwstawia się światu. W marzeniach nie ma nie-ja. W marzeniach »nie« traci rację bytu: wszystko jest przyzwoleniem¹¹.

Cząstkowe przyzwolenie zdaje się być jednak udzielone. To niezależne prawa marzenia tłumaczyć mogą metaforę „liścianego czoła” kolumny, łączącą aż trzy odległe od siebie człony. Odległe w empirycznym porządku, a za sprawą nieograniczonej władzy wyobraźni stające się w poetyckim porządku bliskimi. Swoista „poetyka marzenia” wymaga pośredniczących tropów deformacji i przeniesienia: hiperboli i metafory, zwłaszcza tzw. śmiałej metafory, dla której charakterystyczne jest łączenie odległych elementów i tworzenie zaskakujących jakości obrazowych. Śmiała metafora bywa jednak nie tylko znakiem wolnych i nieobliczalnych aktów imaginacji, lecz także, a może przede wszystkim, wykładnikiem ogólnej teorii bytu. Zależność tę tak oto formułuje Harold Weinrich:

Metaforyka otwiera tu bowiem dostęp metafizyce. Zakłada się, że dla określenia stopnia śmiałości metafory trzeba zmierzyć rzeczywisty dystans między dwoma jestestwami albo przyjąć go jako znany. O ile jest to w ogóle możliwe, podlega to kompetencji ontologii [...]. Powiązanie metaforyki z ontologią nie byłoby zresztą nowością, dokładniej mówiąc, datuje się ono, odkąd w retoryce typologię metafor oparto na czterech możliwych połączeniach ożywionego i nieożywionego¹².

Odpowiedności pomiędzy charakterem metaforyki, zakresem jej występowania w systemach literackich różnych epok a generalną metafizyką ich światopoglądowych fundamentów dostrzega Jean Rousset, wskazując na przemienność zaniku i inwazji tego tropu w okresie od XVII do XIX wieku.

Sytuacja związana prawdopodobnie z nową kosmologią, którą nauka wprowadza stopniowo od czasów Galileusza, burząc w ten sposób dawny kosmos analogiczny, stanowiący podstawę zasadności idei metafory, opartej na podobieństwach i stosunkach odpowiedności pomiędzy wszelkimi porządkami rzeczywistości, od kamienia do człowieka i od człowieka do gwiazd.

zmartwychwstanie wielkiej poezji lirycznej [...] przywróci jednocześnie do życia — począwszy od romantyzmu — zarówno poetykę metafory jak uniwersum analogii, świat stworzony przez samych poetów, na ich własny użytek¹³.

¹¹ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*. W: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przedmowa J. Błońskiego. Warszawa 1975, s. 410 (tłum. A. Tatariewicz).

¹² H. Weinrich, *Semantyka śmiałej metafory*. Przełożył R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 248.

¹³ J. Rousset, *Spór o metaforę*. Przełożyła M. Dramińska-Joczowa. Jw., s. 275, 277.

Czy obraz kolumny — „wysokiej”, „zapraszającej”, o „liścianym czole” — budowany przez szereg zabiegów przeniesienia właściwości i toku percepcji jest tylko fragmentem świata tworzonym na „własny użytek”? Szczególne widzenie przedmiotu, znaczone użyciem hiperboli, antropomorfizacji, śmiałej metafory, każe zastanowić się nad tym, czy kolejne tropy służą czystej woluntarystycznej kreacji wyobraźniowej, wyjmując ten obraz z ogólnej zasady „odległego podobieństwa do świata potocznych doświadczeń”, czy też współtworzą jakiś wyższy porządek znaczeniowy. Wspomniane wcześniej przeniesienia sposobów postrzegania, różnych potocznie wobec wytworów ludzkich, ludzi, zjawisk natury, sprawiają, że taka wizja kolumny nadaje jej status osoby, przedmiotu ożywionego, drzewa żywego. Umieszczenie tego ostatniego w przedstawionej staromiejskiej przestrzeni stanowi o tym, że zyskuje ona oprócz wymiarów: przedmiotowo-fizykalnego („opisanego” sposobami konwencji rodzajowej) i podmiotowo-imaginatywno-psychicznego (kreowanego) — wymiar trzeci, w którym kolumna jest kosmicznym drzewem życia, osią łączącą ziemię i niebo (wyjaśnia się tu zarazem jeszcze jedna, najważniejsza funkcja hiperboli), przestrzeń staromiejska zaś zyskuje walor „przestrzeni świętej”. Kreacja wyobraźniowa nie jest więc bynajmniej czysta, jej obrazotwórcze akty nie są wolne i autonomiczne, lecz zorganizowane tak, by przeświecał przez nie wyższy, ontologiczny porządek rzeczy. Wyobraźnia jest w widocznym przeświadczeniu Słowackiego władzą twórczą i poznawczą równocześnie. Przeświadczenie to dzielił Słowacki ze swoją epoką, dla której — jak pisze Jean Starobinski —

Wyobraźnia [...] nie jest już tylko ubocznym składnikiem geniuszu [...]. Dla duszy romantycznej wyobrażać — to zarazem tworzyć i znać, to uczestniczyć z miłością w życiu wszechświata. [...] Nasza wyobraźnia współbrzmi częściowo z Wyobraźnią, która objawia widzialną i niewidzialną strukturę świata [...] ¹⁴.

Pojęcie wyobraźni sprzęgnięte jest więc z całością romantycznej wizji świata i przynależy do sfery nie tylko estetyki, lecz również ontologii, epistemologii i etyki. Twórczy akt wyobraźni to zarazem akt mistycznej partycypacji w niejednorodnej strukturze bytu jawiącej się Słowackiemu jako „dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłazą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek” ¹⁵.

Poetycki obraz kolumny i staromiejskiej przestrzeni kreowany siłami tak rozumianej wyobraźni powołuje zatem jednocześnie świat analogicz-

¹⁴ J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. Przełożył W. Kwiatkowski. Jw., 1972, z. 4, s. 227.

¹⁵ J. Słowacki, list do matki z 8 XI 1845. *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2 (1963), s. 103.

ny do świata fizykalnych postrzeżeń, świat imaginatywny i wreszcie — świat uniwersalnej rzeczywistości duchowej, dla romantyków najbardziej „rzeczywistej”. Poszukiwana zasada porządku kreacji w partii nazwanej „opisową” — jest zasadą „tamtej strony”, którą akt imaginacji poznaje i odsłania. Odsłania — powtórzmy — przez poszukiwanie ukrytych związków pomiędzy przedmiotami, przez metaforyczne wzajemne przenoszenie właściwości przysługujących im z empirycznej natury rzeczy, przez zacieranie i mieszanie ich tożsamości.

Zasada przeniesienia i analogii jest naczelną zasadą strukturalną poematu. Szereg zabiegów asocjacyjnych sprawia, że okna kamienicy porównane zostają do oczu Kilińskiego („Dwa okna jak zielone Kilińskiego oczy”), ich zielona (symboliczna) barwa przypisana (lokalnie) darni przysługuje dalej oczom wyglądającego spod niej upiora... Ten splot utożsamień antropomorfizuje i spirytualizuje starożytną przestrzeń, nadając jej walor ambiwalentny: okienka-oczy są tyleż oczyma ludowego bohatera, co oczyma upiora lęku. Ich spojrzenie dzieli ambiwalencję z barwą zieloną, która w konwencjonalnej mowie znaków barwnych znaczy nadzieję, w języku zaś genezyjskiego systemu Słowackiego — zło i zbrodnię¹⁶.

Wyliczone zabiegi mieszania jakości fizycznych, emocjonalnych i spirytualnych świadczą o wyłamywaniu się przedmiotów po równi z wyłączności porządku potocznej, fizykalnej percepcji, jak i z bezporządku marzenia. Sytuacja percepcyjna nie jest — jak sądziliśmy wcześniej — dwoista, lecz troista. Miasto widziane jest jednocześnie z perspektywy obserwatora umiejscowionego w konkretnym punkcie, z perspektywy marzyciela oraz z perspektywy rewelatora. Pierwsza jest spojrzeniem „z tej strony dywanika”, druga przenika jego splot i otwiera drogę trzeciej, najistotniejszej. Miejska przestrzeń widziana stamtąd to przestrzeń święta, w której rośnie drzewo życia i świecą wieże, ale zarazem przestrzeń ściśle określona w porządku spirytualnym niejednolitej ontologicznie rzeczywistości, Jeruzalem Nowe z *Apokalipsy* św. Jana:

a Miasto — to czyste złoto do szkła czystego podobne, [21, 18]

Pomiędzy rynkiem Miasta a rzeką
po obu brzegach,
drzewo życia [...] [22, 2]

A jeśliby ktoś odjął co ze słów księgi tego proroctwa,
to Bóg odejmie jego udział w drzewie życia
i w Mieście Świętym — [22, 19]¹⁷

¹⁶ Na temat znaczenia barw zob. J. Spytkowski, *Barwy, kształty i ruch w „Królu-Duchu”*. Kraków 1936, s. 30. — A. Kowalczykówna, *O „Genezis z Ducha”*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1, s. 142.

¹⁷ Tu i dalej opieram się na wyd.: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich [...] (*Biblia Tysiąclecia*). Wyd. 2, zmienione. Poznań—Warszawa 1971.

Identyfikującymi łącznikami pomiędzy obrazem miasta w *Uspokoieniu* a Jeruzalem są znaczące nazwy: Katedry Św. Jana i ulicy Świętojańskiej. To znaki głębokiej, duchowej rzeczywistości i swoiste dowody podwójności świętego i świeckiego statusu przedstawionej w utworze przestrzeni. Mamy tu do czynienia z jednym spośród licznych przykładów dokonywania przez Słowackiego etymologicznych spekulacji wynikających zarówno z jego stosunku do języka w okresie mistycznym¹⁸, jak i ogólnoromantycznych przeświadczeń o naturalnym, nie zaś konwencjonalnym charakterze związku pomiędzy znakiem językowym a desygnatem. Znak „objawia” istotny charakter przedmiotu, tu — ponownie przez fragment Warszawy uniwersalistycznego, wiecznego wzorca, którego byt spełnia się jednocześnie „tu i teraz” oraz poza czasem i poza posiadającym materialną substancję miejscem.

Epifaniczność świętojańskich nazw stanowi zarazem o szczególnej aurze skojarzeniowej, obrazowo-stylistycznej i historiozoficznej. Od razu trzeba przypomnieć, czym była dla romantyków *Apokalipsa* oraz jakie uruchamiała mechanizmy wyobraźniowe i typy myślenia historycznego. O jednych i drugich pisze Zofia Stefanowska:

Dla romantyków *Biblia* była przede wszystkim wcieleniem poezji profetycznej, wizyjnej, kosmicznej. Dla romantyków *Biblia* to byli *Prorocy*, *Psalmy* i *Apokalipsa*. [...]

Jakie właściwości literackie *Apokalipsy* św. Jana [...] pobudzały wyobraźnię romantyków? Nade wszystko forma wizji profetycznej, wizji umyślnie niejasnej, wyrażającej się w ciemnej, nieprzetłumaczalnej symbolice. Dalej charakter symboliki: fantastycznej, groźnej, wyrazistej w poszczególnych obrazach, ale pozbawionej zewnętrznej spójności i logiki. Amorficzne obrazy kosmicznej katastrofy były w oczach romantyków potężnym środkiem budowania nastroju grozy. Odpowiadały oczekiwaniom millenarystycznym epoki, odpowiadały atmosferze podniecenia rewolucyjnego i tak powszechnemu przekonaniu współczesnych, że czasy ich są czasami przełomu historycznego. [...] Romantyczna *Apokalipsa* była księgą świętych tajemnic, ale i księgą poetyckich nastrojów i przeczuć¹⁹.

Odwołanie do *Apokalipsy* zawarte w pierwszym fragmencie *Uspokoienia* stanowi zapowiedź pojawiającego się dalej ciągu obrazów, których mrok i niejasność znajdować będą rozświetlenie w tezach genezyjskiej filozofii Słowackiego. W obrębie tego, nazwanego „opisowym”, fragmencie utworu ujawnia się jeszcze jedna właściwość stylu *Apokalipsy*: wizyjność.

forma wizji szczególnie narzuca się wyobraźni, szczególnie wyraźne piętno nadaje tekstowi — jest agresywna stylistycznie. Każdą prawie wizję *Apokalipsy*

¹⁸ Na temat stosunku Słowackiego do języka w okresie mistycznym zob. A. Kowalczykowa, *op. cit.*, s. 140 n.

¹⁹ Z. Stefanowska, *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*. Warszawa 1962, s. 101—102.

otwiera charakterystyczna wstępna formuła, rodzaj wprowadzenia sytuacyjnego [...].

„Ujrzałem...”, „I widziałem...”, „I słyszałem...”: formuła powraca co kilka wersetów [...]. Nie ulega wątpliwości, że to, co odczuwamy obecnie jako najwyższej miary efekt literacki, wynika z religijnej koncepcji objawienia²⁰.

Słowacki — nawiązując do istoty owej koncepcji — nawiąże w dalszych partiach *Uspokojenia* również do formuł rewelatorskich. Nie ma ich jeszcze w analizowanej części „opisowej”, w której współistnieją i interferują ze sobą różne oglądy, dokonywane z różnych aspektów. Widzenie rewelatorskie jest tylko jednym spośród kilku innych; brak jeszcze jednolitej, generalnej perspektywy, udaremnionej przez migotliwość różnorodnych spojrzeń, w tym także mimetycznego.

Ważne są jednakże właśnie owe spojrzenia, stanowiące o tym, że wzrok jest tu jedynym ujawnionym „kanałem percepcji”, przewodzącym informacje o odległościach, miarach, barwach i światłocieniach dzielących podwójny *modus* ontologiczny z przedstawioną przestrzenią, której przysługują. W porządku postrzeżeniowym *quasi*-fizykalnym traktowane one być mogą jako dane „środowiska”: ciemność ulicy, tęczowość mgieł, siność perspektywy, ognistość latarni, szarość kolorytu Starego Miasta. Jeśli jednak — niektóre przynajmniej — odnieść do szczególnej, spirytualnej waloryzacji barw i blasków w optyce filozofii mistycznej Słowackiego, okaże się, że funkcjonują one w utworze jako znaki odsyłające ku spirytualnemu porządkowi bytu. I tak — ciemność wartościowana jest zawsze ujemnie, jako brak światła. Światło bowiem stanowi w systemie genezyjskim znak duchowego, absolutnego porządku, jego „literę” (14, 382), właściwość mocy spirytualnej. *List do J. N. Rembowskiego* przynosi określenie światła jako „formy złota”, „Sł o w a w B o - g u” (14, 398); „Światło jest czystą formą świętości” (14, 402). Inaczej ogień — temu generalnie przysądzony jest walor ujemny. Taki rozkład wartościujących akcentów ujmuje w zwięzłą formułę Maria Janion:

Światło należy do porządku absolutu. Ogień należy do porządku czasu, do porządku grzechu. Kara następuje przez ogień, odkupienie, zbawienie — przez światło²¹.

Tęcza zaś to światło globowe, niedoskonałe jeszcze wobec bezkolorowego światła absolutu. Równocześnie jednak — znak świętej, objawionej Janowi stolicy, która nastanie kiedyś: „a tęcza dokoła tronu — podobna z wyglądu do szmaragdu” (*Apokalipsa* 4, 3).

Postrzeżanie świata w takim jego skomplikowaniu wymaga wszakże szczególnej władzy. Powszechnie doświadczane, fizyczne widzenie zja-

²⁰ *Ibidem*, s. 102.

²¹ M. Janion, *Romantyczna wizja rewolucji*. W: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 441.

wisk tu już nie wystarcza, potrzebny jest wzrok inny, zdolny do przeniknięcia duchowych sensów danej rzeczywistości. Stąd uporczywie podejmowane przez Słowackiego próby budowania teorii widzenia, jakiejś mistycznej optyki genezyjskiego systemu; stąd też ustawiczne w niej rozróżnianie i jednoczenie wzroku zmysłowego i duchowego oraz wyrazy zainteresowania wynalazkami z dziedziny optyki, które są swoiście zawłaszczane:

Wczoraj sądziłeś, że wzrok twój miał pewny zakres widzenia, a oto wynaleziony teleskop... rozszerzył ci moc ducha widzącą i rozpowietrnił na niezmierne widzialności przestrzenie.... Potęga więc widzenia w duchu nieskończoną jest... i na miliony milionów mil anioł twój patrzący ziarnka piasku aż w słońcu dojrzeć jest zdolny, gdyby go z cielesnej klatki na słońce jako orla puszczono...

A to samo o innych zmysłach powiedzieć możemy... które są niby komunikowaniem się ducha naszego z całą duchów w Słowie pracujących nie ogarniętą naturą i liczbą... [...]. Uczucie więc jedności z duchami w Słowie objawionemi, walcząc formą, objawia się przez zmysły i pracuje — aby świat na różne kształty rozbity do jedności w sobie przyprowadziło... [...]. [14, 413]

Rozszerzający pole widzenia oka zmysłowego teleskop powróci jeszcze — jako wynalazek ducha — w [*Notatkach różnych z „Raptularza”*]:

Duch ludzki myśli o lepszym narzędziu widzenia niż jest oko — wynajdując soczewki teleskopowe... [15, 465]

Słowacki usiłuje dalej wytłumaczyć stosunek pomiędzy wzrokiem cielesnym a duchowym oraz sformułować system gradacji widzenia od czysto fizycznego — poprzez poetyckie — aż po prorocze:

Nie trzeba więc, aby duch wziął jakie ciało chcąc się pokazać. — Nie oczy w nas widzą, ale duch widzi ciało przez oczy... może więc widzieć bez oczu ducha, który go mocno w kształcie ludzkim będący trąci. Widzenie przez poetów doskonałych rzeczy, które opisują, jest już jednym ze stopni widzenia. — Większe duchy, przeznaczone na proroctwo, potrzebują mocniejszego trącenia, ale widzą doskonalej [...]. [14, 463]

Rozróżnienie Słowackiego daje się odnieść do dostrzeżonej wcześniej troistości podmiotu widzenia; to widzący „bez oczu ducha”, widzący „doskonałe rzeczy” i rewelator.

Wszystkie krzyżujące się oraz jednoczące i rozłamujące perspektywy łącznie ujmują przedmiot totalnie, od strony „ducha” i od strony „ciała”. Jeśli jednak zważyć na niesamoistność materii mistycznej filozofii Słowackiego, każde spojrzenie okaże się spojrzeniem od strony ducha, różnica tkwi w stopniu, nie w jakości. Dążeniem Słowackiego było osiągnięcie stopnia najwyższego, znalezienie takiego punktu, z którego byłoby możliwe zlanie się z perspektywą absolutną, wyczerpującą i znoszącą cząstkowość dwu pierwszych stopni. Stąd znamienna dyrektywa: „Z tej strony patrzeć na świat, co Bóg patrzy... to jest ze strony ducha” (15, 460).

Zabiegi pomnażające w *Uspokojeniu* perspektywy okazują się w świetle tej wypowiedzi przejawami niezmiernie ambitnych prób identyfikowania przez Słowackiego własnego punktu widzenia świata z punktem widzenia absolutnym, całościowym, a także znalezienia dla obrazu widzianego „stamtąd” literackich ekwiwalentów. Różnorodne i często-kroć rozbieżne aspekty, które jednoczą się w owej generalnej perspektywie rewelatorskiej, tworzą migotliwą, wieloznaczną wizję poetycką, przechodzącą od opisu do opowiadania. Spojrzenie z perspektywy absolutnej daje nie tylko obraz wielorakiego ontologicznego modusu miejsca, lecz także odsłania jego spirytualne przeznaczenia, które muszą być opowiedziane. Tak więc wspomniana granica przebiegająca pomiędzy wersem 12 a 13 jest zarazem granicą pomiędzy wizyjnym opisem a opowiadaniem—przepowiednią. To pierwsze rozróżnienie podporządkowane jest ściśle drugiemu, gdyż — jak pisze Stefanowska —

Podstawowa różnica [pomiędzy wizją a przepowiednią] polega na tym, że przepowiednie wypowiedziane są w czasie przyszłym, podczas gdy wizja — także i prorocza — jest opisem tego, co narrator widzi lub widział, a zatem regułą w stylu wizjonerskim jest czas teraźniejszy lub przeszły²².

Wytyczona granica i wynikające z niej rozróżnienie obszarów każą inaczej postawić pytanie o sytuację percepcyjną w profetycznej części utworu (w. 13—65); tu już nie ma, jak się zdaje, wątpliwości, kto, co i jak widzi. Podmiot—profeta przenika wzrokiem duchowym najwyższego, proroczego stopnia zarysowaną przedtem wielowymiarową przestrzeń i przepowiada (opowiada) mające się rozegrać „lada dzień” wydarzenia. Ich ciąg rozpoczyna się (czy jest zgoła wywołany) spojrzeniem pary oczu:

To naprzód tam na rynku para oczu błysnie
I spojrzy w Świętojańską na przestrzał ulicę
A potem się poruszają matki—kamienice,
A za kamienicami [...]

Para oczu to oczywiście — zgodnie z uprzednio wskazanymi utożsamieniami — para okien, oczy ducha miejsca i ludu Kilińskiego oraz oczy tajemniczego „cichego upiora spod darni”. Ta perspektywa widzenia w obrębie nadrzędnej perspektywy profetycznej nie tylko rozłamuje to, co zdawało się zmierzać do totalnej jedności, nie tylko dynamizuje strukturę opowiadania przez pomnażanie aspektów, nie tylko — choć także — wprowadza istotny element apokaliptyczno-wizyjnego stylu, zarysowując sytuację „widzenia”. Wszystkie wymienione i równouprawnione funkcje tłumaczą sens zabiegu tylko częściowo. Polega on bowiem przede wszystkim na zniesieniu granicy pomiędzy podmiotowością a przedmiotowością, pomiędzy sferą „zewnątrz” i „wewnątrz”, „ja” i „nie-ja”. To próba przedstawienia jakiegoś autowidzenia, w którym

²² Stefanowska, *op. cit.*, s. 111.

perspektywa narratora-proroka i perspektywa przenikniętego spirytualną siłą miejsca stanowiłaby jedno.

„Widzenie się” miasta wzmocnione jest dalej jego „słyszeniem się”. Słucha ono odgłosów szczególnych wydarzeń, dokonujących się w jego świętej przestrzeni:

A miasto co? Słuchając z wyciągniętą szyją
Powie, że [...]

Miasto-słuchacz, miasto-narrator relacjonujący wydarzenia będące przedmiotem przepowiedni narratora-proroka-poety...

Widzialna staromiejska i niewidzialna święta przestrzeń widzi się i słyszy, jest widziana i słyszana. Nie znajduje się na zewnątrz narratora-profety. Jej i jego perspektywy na świat widzialny i niewidzialny jednoczą się we wspólnocie znamienych rewelatorskich, świętojańskich zmysłów, które były dla Słowackiego w mistycznym okresie uprzywilejowanymi środkami poznania:

Moje oczy zupełnie od świata oderwane — a daleko gdzieś zwrócone —
moje uszy ciągle wielkich powiewów bożych i głosów dosłuchujące się [...] ²³.

To uprzywilejowanie wynika zresztą z ogólnoromantycznej tendencji do wyjątkowego — jak pisze Maria Janion — „nasilenia wrażeń słuchowych i wzrokowych”.

Świat widzialny i niewidzialny daje się widzieć, ale przede wszystkim —
słyszeć ²⁴.

Przedstawione „widzenie” i „słyszenie” jest również — acz w inny sposób niż w części opisowej — widzeniem i słyszeniem totalnym, zaburzającym wyrazistą dotąd odrębność podmiotu. Słowacki podejmuje próbę rozwiązania jednego z najważniejszych romantycznych problemów światopoglądowych, stosunku świadomości i bytu, podmiotu i przedmiotu, jaźni i otoczenia, czy — jak chce Georges Poulet — „centrum i okręgu”:

Romantyk to ktoś, kto objawia się sobie jako centrum. [...] Człowiek to źródło, i to źródło święte. W głębinie jego centrum jednoczą się w sposób nieopisany tajemnica bytu ludzkiego z tajemnicą bytu Boga, który zechciał się z człowiekiem zjednoczyć [...]. Sytuując nie-ja lub Naturę na peryferii, zaś ja w centrum, [niemiecka myśl romantyczna] nadaje okręgowi walor nie tylko bardziej ludzki, ale i wyraźniej subiektywny; bo ostatecznie jeśli centrum to ja, wówczas ja (tzn. ludzka świadomość) włada okręgiem. [...] Cała filozofia staje się więc badaniem podobieństw, a nawet wzajemnych zależności zachodzących między centrum a okręgiem. [...]

Nie otoczenie zatem jest istotne jako takie, istotny jest raczej ruch, w którym myśl biegnie ku niemu, rzutuując nań światło pochodzące z jej wła-

²³ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2, s. 100.

²⁴ M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*. W: *Go-rączka romantyczna*, s. 58, 59.

snego ogniska. A więc mamy promieniejącą w pewien sposób *centralitas* myśli. Cały romantyzm — nie tylko niemiecki, lecz europejski — świadom jest tego stanu rzeczy, mówi o nim ²⁵.

Podejmowane przez Słowackiego zabiegi i identyfikowania, i różnicowania podmiotowego i przedmiotowego aspektu widzenia uruchamiają ową istotną wzajemność pomiędzy centrum a okręgiem. Identyfikacja jest wyrazem prób znalezienia absolutnego punktu widzenia, prób wynikających z przeświadczenia o spirytualnej jedności wszechrzeczy, widocznej z perspektywy Boskiej; rozróżnienie natomiast — sposobem przypomnienia o rozłamywaniu się bytu, w którym duchowość objawia się przez cielesność.

Ogarniająca i podporządkowująca sobie różne i zmienne spojrzenia, aspirująca do totalności, generalna perspektywa podmiotu-profety stanowi zarazem gwarancję „prawdziwości” przepowiedni, która dotyczy głębokich duchowych przeznaczeń miasta, wcielającego święty wzorzec „Nowej Jeruzalem”. Objawienie ich jest równocześnie rewelacją podstawowego genezyjskiego prawa: rozwoju poprzez zniszczenie. Rozszyfrowane w opisowej partii *Uspokojenia* odwołania do *Apokalipsy* św. Jana stanowiły tylko przygotowanie dla tego działania się, o którym opowiada przepowiednia. Identyczność Starego Miasta i „Nowej Jeruzalem” stanowi o tym, co się w obrębie jego przestrzeni dokona: apokaliptyczna katastrofa i apokaliptyczna odnowa.

Historiozoficzne proroctwo budowane jest — zgodnie z charakterem inspirowanego przez *Apokalipsę* wizyjnego stylu — przez ciąg zobrazowanych doznań wzrokowych i słuchowych. Lecz nie tylko — jak pokazano przedtem — identyczność tego, kto widzi, i tego, kto słyszy, ulega zaburzeniu, lecz także przemieszane są same akty percepcji. Łączy się z tym również dostrzeżona w partii wizyjno-opisowej zasada metaforyzacji. W rezultacie — widziane jest odbierane przez słyszane, słyszane przez widziane, materialne jako niematerialne, niematerialne jako materialne.

Przykładów w profetycznym fragmencie bardzo wiele: wiatrowi przyznane zostają własności barwy i światłocienia, aniołowie są „ciemni”, jak „ciemna” ulica. Walor plastyczny posiada znaczenie symboliczne (uprzednio przez nas odsłaniane), symbolika zaś nie tłumi plastycznej sugestywności. Dominującymi tropami znaczącymi analogie i przeniesienie własności przedmiotów są porównania, animizacja i antropomorfizacja: „nędza sprężyny dociśnie”, „się poruszą matki-kamienice”; „że będzie [ulica] trzęsąca się cała, jako wół sycylijski na miasto ryczała”; „miasto [...] słuchając z wyciągniętą szyją / Powie, że [...]”; „Kamienie wrzeszczące [...] jak czarty”; „kolumna [...] / [...] z rozważanym czołem”:

²⁵ G. Poulet, *Romantyzm*. W: *Metamorfozy czasu*. Wybór J. Błońskiego i M. Głowińskiego. Przedmowa J. Błońskiego. Warszawa 1977, s. 444, 445 (tłum. P. Taranczewski).

„Jeśliż ma ta ulica taką ciasną szyję [...]”. Jednocześnie — równie eksponowana jest tendencja przenoszenia jakości materii na przedmioty niematerialne: „Oderwany jak skrzydło” jest wichur, „który porwie te zemsty — te światła, te grzmoty, / Zwinie”; „Jako brąz [...] zakipi, zaświeśnie jak węże”; „Jeden z tych krzyków [...] / Uderzy, na kościele pięknie”; „Pójdzie dalej, lecz skrzydłem o kościół otarty”; „zostawi [...] / I szklanne inne głosy”. Wreszcie osobną grupę stanowią te przeniesienia, w których „materialne” przeniesione jest na „materialne” lub „niematerialne” na „niematerialne”: „kolumna [...] jak struna kamienna”; „Że z niej by słowo wiało”.

Funkcja tych porównawczych i metaforyzujących zabiegów jako wykładników generalnej metafizyki została już wcześniej wyjaśniona. Tworzą one jednak ponadto — wraz z opozycjami kolorystycznymi i świetlnymi — system napięć przebiegających przez całą profetyczną partię utworu i podlegają historiozoficznej tendencji inspirowanej *Apokalipsą*. Dla jej zrozumienia odwołać się trzeba do wykładu historiozoficznych przeświadczeń Słowackiego zawartych w *Liście do J. N. Rembowskiego*:

Potrzeba wszakże, abyśmy dla przyszłej nauki Słowa zajrzeli śmiało w cele ostateczne w księgach świętego Jana wymalowane, a utkwivszy w nich wiarę widzącą naszą i miłość ojczyzny na nich oparłszy, wszystko mogli podług alfy i omegi świata tłumaczyć — a tak pewni będziemy, że wołą naszą z wołą Boga pogodziwszy, nie będziemy już niewolnikami ludzkimi, ale jako Chrystusa sługi, na każdy dzień spytamy się sumnienia o pracę naszą.

Wiesz zapowiedź... Oto naprzód Antychryst w imię swoje cuda duchowe czyniący — pieczęć swoją na czołach ludzkich położy — okrzyknion zostanie panem globu — i Bogiem...

Potem Chrystus z świętymi zjawiający się na obłokach i my w powietrze porwani — z Panem się naszym spotykamy.

A potem nowa Jeruzalem Słoneczna i ciał naszych przemienienie i twórczość w jedność i wieczne trwanie — i wieczne osłonecznienie w mieście, nad którym już słońca innego ani miesiąca nie będzie. [14, 419]

Przepowiednia zawarta w *Uspokojeniu* dotyczy katastrofy będącej koniecznością, warunkiem nadejścia przyszłej szczęśliwości. Ściślej — jej stawania się, przewycięzania przez sferę ducha i wieczności (znaczonych symbolicznie blaskami złota) — sfery ciemności, materii, czasu (znaczonych symbolicznie określeniami ciemności i ognistości). Wspomniany przedtem i zarejestrowany ciąg napięć i interferencji podporządkowany jest — ze swoistą „logiką mistyki” — idei mistycznej rewolucji, którą Słowacki kategorycznie (acz nie zawsze konsekwentnie) odróżniał od rewolucji „z ciała”. Pisał bowiem raz o każdej rewolucji jako o rewolucji „z ducha”, raz znów jako o rewolucji polskiej, świętej, wyrastającej wprawdzie z ogólnego genezyjskiego prawa postępu, ale naznaczonej jakimś szczególnym charyzmatem i misją. Pierwsze ujęcie odnieść można w *[Dialogu troistym]*:

Jest więc republika ducha pod formami ciał, o której wy nie wiecie... Jest także hierarchija duchów, walcząca z hierarchiją postanowioną z ciał na świecie, z której to walki wychodzą wszystkie wojny, zamieszania, rewolucje — i te nie skończą się aż na h[ierarchii] duchów zbuduje się wszelka forma... Dlatego przez rewolucje leczą się przestarzałe narody [...]. [14, 316]

Rewolucja „z ducha” jest — gdzie indziej — tylko etapem poprzedzającym rewolucję „z ciała”:

Każda rewolucja — nim w ciele zjawiona, musi wprzód objawić się w duchu. [...]

Biada człowiekowi, który by nie oświecony jasnością Chrystusową nowej epoki, zaczął rewolucją polską, nową męczarnią ludu polskiego. [14, 451]

Swoistą dyrektywę tej rewolucji polskiej zapisał Słowacki w [*Liście drugim do księcia A. C.*]:

Przygotować nam potrzeba w cichości ducha naszego rewolucją prawdziwą — świętą i polską, a sprawić, aby z całym Majestatem Bożym i ogniami niebieskimi opłomieniona — wybuchnęła. [15, 316]

W innej redakcji listu Słowacki postuluje przeciwstawienie „cielesnej” potędze cara — potęgi ducha:

przeciwko wojskom ma wojska... i czas — i skarby... [...]. Lecz gdy potęga jego cielesna, rzymska — pierwszy raz o rewolucyjną świętą naturę ducha polskiego uderzy — a trójcą konfederacką siedzącą na wszystkich wieżach w duchu zobaczy — cofnie się... [...]. [15, 320—321]

Dzisiaj z widzącą wiarą — z matematyczną i chłodną pewnością, jako duchowie — przyszłej sprawy Bożej powstajemy przeciwko cielesnym potęgom i formom. [15, 320]

Ta „święta” rewolucja posiada zapisany przez mistyczną historiozofię scenariusz, który spełnia się jednocześnie w ciągu przepowiedzianych w *Uspokojeniu* wydarzeń oraz w napięciu i współdziałaniu symboliczno-metaforycznych znaków odsyłających ku planom „ducha” i „ciała”. Procesualność pierwszych i interakcja drugich są podporządkowane autor-skiej intencji pochwycenia i oddania w samej strukturze utworu procesu przewyciężenia „cielesnych form”. W utworze zderzają się i przenikają jak gdyby dwa pola semantyczno-symboliczne: światła i blasku, ciemności i ognia — w porządku profetycznego widzenia, oraz harmonii, śpiewu, wrzasku — w porządku profetycznego słyszenia. Ich rozkład nie jest bynajmniej symetryczny. We fragmencie od w. 14 do w. 28 w skonstatowanym podwójnym polu widzenia profety i „pary oczu” dominuje „światło” i złoty niebiański ogień: „zorza północna”, „wiatr dziwne miotający blaski”, „Przezroczystry jak brylant, a jak ogień złoty”, „te światła”. Równocześnie w polu słyszenia występują wrzaski, grzmoty, świst, ryk. Widzeniu jasności nie odpowiada jeszcze słyszenie harmonii.

Symboliczny walor światła tłumaczy się w porządku wspomnianego scenariusza mistycznej rewolucji, której znakami rozpoznawczymi są zorza północna i kosmiczny, wiejący ulicą Świętojańską (w podwójnym znaczeniu jej nazwy) wiatr.

Zorza północna objawia się w chwilach wielkiego podniesienia w duchu ludu — po rewolucji. Światło więc atmosferyczne, które duch mógł użyć już do tworów, a złożył ofiarę, leży jako skład i już się zniża ku duchowi — już się pod[d]aje mu. [15, 463]

Słowacki odnajduje nawet gdzie indziej precedens i dowód występowania zorzy „po rewolucji”. Świeciła ona mianowicie po powstaniu listopadowym:

Zadrsał on [tj. car] raz wprawdzie, gdy mu doniesiono, że Warszawa powstała — że brat jego ucieka — że zorze borealne przyszyły i na wieżach miasta usiadłszy na uciekające Moskale patrzyły [...]. [15, 318]

Zorza widziana „z tej strony dywanika” jest tylko zjawiskiem atmosferycznym; „z tamtej” — rezultatem „podniesienia w duchu ludu”. Podobnie „wiatr” oglądany „z tej strony” jest pełen dziwnych blasków, „z tamtej” ukazuje się jako kosmiczny wicher, zawierający pierwiastki boskie. Słowacki wpisuje tu w obręb genezyjskiego widzenia świata powszechny romantyczny obraz metaforyczny wiatru jako „odpowiednika stanów duchowych”²⁶. Czyni to zresztą poza *Uspokojeniem* kilkakrotnie, wystarczy przypomnieć przytaczaną wcześniej wypowiedź o dosłuchiwanie się „wielkich powiewów bożych” czy odwołać się raz jeszcze do utworu, którego adresatem był książę Czartoryski, a jedną z wymienionych postaci — Mickiewicz:

Lecz właśnie dlatego, iż polityka tej katedry błędną była — a jednak miłość ojczyzny i tchnienie Boże wielkie i nieskłamane... rokowałem sobie, że straszny wiatr rewolucyjny i święty — po tym to schmurzeniu się brwi Jowiszowych pozostanie... [15, 317]

Ów „straszny wiatr rewolucyjny i święty” przynależy do kręgu topiki europejskiego romantyzmu, w którym występuje jako znak bądź indywidualnej duszy, bądź „ducha” — Ducha Świata, Ducha Natury, Ducha Boskiego. Odpowiednie przykłady, zgromadzone przez Meyera H. Abramsa, ukazują szerokość zasięgu, stałość znaczeniowych połączeń z innymi obrazami, a także głębokie i dawne źródła całego zespołu wyobrażeń związanych z wiatrem. Jest on bowiem, zarówno w wyobraźni oraz poetyce romantyków, jak i w prastarej symbolicznej tradycji, znakiem odrodzenia duchowego, pojawiającym się po zniszczeniu. Dzieje się tak np. w poemacie Coleridge’a zakończonym obrazem, który Abrams tak skomentował:

w podmuchu wichru wygrywającego tym razem apokaliptyczną pieśń powszechnego zniszczenia i zmartwychwstania spełnia się rozległa analogia między oddziaływaniem wiatru na nie przebudzoną jeszcze ziemię, poetyckim i profetycznym natchnieniem pieśniarza oraz wszelką wiosną ducha ludzkiego²⁷.

²⁶ Zob. M. H. Abrams, *Wiatr — odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*. Przełożył Z. Łapiński. „Pamiętnik Literacki” 1971, s. 4.

²⁷ *Ibidem*, s. 287.

Dla nas ważny jest w tym ciągu skojarzeń wyraźny i stały związek pomiędzy profetycznym charakterem utworu, motywem apokaliptycznego zniszczenia i odrodzicielską wykładnią obrazu wichru. Analogiczna konfiguracja występuje w *Uspokojeniu*, do którego — podobnie — przenika wraz z całą archaiczną, biblijną genealogią. Jak bowiem pisze dalej Abrams —

Poetyckie zrównania powiewu i oddechu z duszą, tchnienia z natchnieniem, ożywanie przyrody z ożywaniem ducha — wzięte pojedynczo nie są ani swoiście romantyczne, ani też w żadnym razie nowe. Są one dawniejsze niż przekaz historyczny. Zawarte w strukturze starożytnych języków, są szeroko rozpowszechnione w mitach i folklorze i tworzą wiele doniosłych formuł naszej tradycji religijnej²⁸.

Przenikanie tego archaicznego, symbolicznego obrazu do świata wyobraźni romantyków tłumaczy się, zdaniem Abramsa, ich zainteresowaniem sferą archaicznych wierzeń i wyobrażeń, do których też należy go wprost odnosić:

nie istnieje precedens sposobu, w jaki wiatr przywoływany jest nagminnie przez kolejnych poetów w kolejnych utworach pierwszych dziesięcioleci XIX wieku. [...] poeci romantyczni [...] wykorzystywali przede wszystkim te właściwości wiatru, które sprawiały, że wyjątkowo dobrze przylegał on do zainteresowań filozoficznych, politycznych i estetycznych epoki²⁹.

Uspokojenie jest bez wątpienia takim tekstem literatury romantycznej, w którym przywołanie obrazu wiatru stanowi wyraz skupienia wszystkich wymienionych linii zainteresowań. Co więcej, w utworze tym występuje stały (dostrzeżony przez Abramsa) związek obrazów symbolicznych: kosmicznego wichru i eolskiej harfy, do którego to związku wypadnie jeszcze powrócić.

„Wiatr dziwne miotający blaski” mieści się w jeszcze jednym kręgu symboliczno-obrazowym o charakterze ogólnoromantycznym i o archaiczno-mitycznych antecedencjach: w kręgu symboliki światła, znaczącej zarówno w mistycznej historiozofii Słowackiego, jak i romantycznej topice rewolucję, historyczną odnowę. Przeciwstawienie „ciemności” i „światła” jest u Słowackiego przeciwstawieniem zanurzonego w czasie „dzisiaj” i wiecznego „jutra” finalnych celów genezyjskiej historii. Wprowadza je też poeta w innym tekście:

O! wtenczas... Ale nie, myśleć nie śmiem, aby tak wielka łaska przyszła za dni naszych; aby wszechjasność rzeczy mogła nastąpić po tak wielkiej ciemności. [14, 445]

W ogólnym zasobie romantycznych wyobrażeń symbolicznych obrazy jasności dziennej (i słońca) są znakami przyszłego przezwyciężenia śmierci, odrodzenia świata. Występują one w kontekście tematyki histo-

²⁸ *Ibidem*, s. 289.

²⁹ *Ibidem*, s. 297.

riozoficznej i rewolucyjnej, nadając jej walor i zasięg kosmiczny. Pisze o tym Jean Starobinski:

Metafory światła zwyciężającego nad ciemnościami, życia odnawiającego się z głębi umarłego świata przywróconego do swoich początków to obrazy, które rozprzestrzeniły się około roku 1789³⁰.

Obraz połyskującego blaskami wiatru jednoczy obie symboliczne tendencje: wiatr to tchnienie Boże, w którym zawierają się boskie pierwiastki. Ale równocześnie jest to wiatr porywający „te wszystkie zemsty i te wszystkie wrzaski”. Jakość i funkcja pozostają częściowo rozbieżne przynależąc kolejno do porządku wieczności i porządku czasu. Bo też „wiatr dziwne miotający blaski” to wiatr świętej rewolucji dziejącej się równocześnie na wielkim kosmicznym terenie „Nowej Jeruzalem” i na małym terenie Starego Miasta. To wiatr historii świętej, wiejący w konkretnym czasie i miejscu. Przynosi on blask i „ogień złoty” sfery absolutnej, jest identyczny z Boskim powiewem rewelacji św. Jana: „Oderwany jak skrzydło z widzeń Świętojańskich”. Porządek absolutny przebija się jednak przez sferę „ciała” i czasu, walką, wysiłkiem, ofiarą. Takie jest bowiem genezyjskie prawo postępu. Stąd obrazy roztopionego brązu, węży, przypomnienie starożytnego narzędzia męki, do którego porównana jest „ciemna”, a więc przynależna jeszcze do porządku czasu i materii uliczka. Obraz brązu jako substancji właściwej ciemnym siłom pojawia się też w innym utworze:

Twój Pan Zbawiciel palcem ci pokazuje w oddali... otchłań roztopionemu brązowi podobną, w której się kłębią lewijatany i węże [...]. [14, 474]

Zmaganie się sił mistycznej rewolucji zamknięte jest uderzeniem pioruna i pojawieniem się księżycy oświetlającego apokaliptyczne zniszczenie. To zdarzenie w toku mistycznej rewolucji ogromnie doniosłe: stanowi kulminację walki, przesądzającą o jej ostatecznym rezultacie. Piorun, podobnie jak zorza i wichur, jest znakiem duchowego porządku, zjawiskiem, przez które się on ujawnia pokonując zamknięcie w cielesnych formach:

Duch więc szmerze myślami — albo piorunami myśli ogromnych ciska i niemoc formy pokonywa — o ile w mocach swych wyższy jest nad formę cielesną... [14, 411]

Niemoc formy przewyciężana jest poprzez ogień, pierwiastek do-cisku i podnoszącej wzwyż kary:

Dotychczas ogień, anioł straszliwy, spełnia swój obowiązek — ściga ducha, leniwym być nie pozwala; z form go wypędza... [...].

³⁰ J. Starobinski, *Sur quelques symboles de la révolution française*. „La Nouvelle Revue Française” 1968, nr 188, s. 55. Do tego tekstu odsyła Janion (*Romantyczna wizja rewolucji*, s. 412).

pod ognia straszliwą siłą kamień się nawet topi — i ducha swego innej formie oddaje — a stopienie się jest śmiercią granitu.

A duch z kamienia wypędzony, ogniem ścigany, błyska w chmurze i wychodzi z ciała piorunowego... a błysnięcie jest śmiercią piorunu.

A ten sam duch jeszcze w magnetowych siłach wieszka się jak ptak złękniiony — a ogniem ścigany, po spaleniu się zorzy borealnej wychodzi; bo spalanie się jest śmiercią dla zorzy. —

A wypędzon z niej, nie ma innego ciała nad miłość i wolą... których utrata byłaby śmiercią dla ducha. [14, 400]

Piorun niszczy i wyzwala. W *Apokalipsie* św. Jana motyw piorunu współtworzy wizję „stolicy”: „A z Stolicy wychodziły błyskawice i głosy i gromy” (4, 5). Błysk i grzmot zarówno w *Apokalipsie* jak i *Uspokojeniu* jednoczą dwa porządki duchowej percepcji: widzenie i słyszenie.

Mistyczna rewolucja „słyszana” (przez rewelatora i miasto) — to ciąg grzmotów i wrzasków:

[...] jeden z tych wrzasków, od których natura
Cofa się — jedno *vivat* szewieckie i *hura*.
Jeden z tych krzyków, które czynią, że skrzydłata
Natura ducha w piersiach tak jak ptaszek lata,
Że duch na ustach staje, a już nie jest zdolny,
Ażeby śmiech powstrzymał i płacz mimowolny;
Jeden z tych krzyków, który wstąpiwszy w człowieka
Tak śpiewa w nim jak anioł, a jak szatan szczeka.
Jeden z tych krzyków z szumem gwałtownym, nawalnym
Uderzy, na kościele pięknie katedralnym,
Pójdzie dalej, lecz skrzydłem o kościół otarty,
Kamienie w nim wrzeszczące zostawi jak czarty
I szklanne inne głosy, które zmartwychwstanie
Zapieją, jak anioły związane w organie.

Mistyczna rewolucja „słyszana” — to wreszcie „harmonia senna”, „słowo”, „muzyka niewidzialna”.

Tak jak w perspektywie „widzenia” zderzały się pola semantyczno-symboliczne blasku i ciemności, tak tu zderzają się waloryzowane odmiennie pola głosów: ujemne — wrzasku, gruchotu, szatańskiego szczykania; neutralne — krzyku; dodatnie — śpiewu anielskiego, „szklanych [...] głosów”. Mistyczna rewolucja, to również walka dźwięków, z których jedne przynależą do porządku materii, drugie do porządku ludzkiego, trzecie zaś do porządku duchowego absolutu. Poszczególne widziane przedtem fazy mistycznej rewolucji przetransponowane na dźwięki jawią się jako przejście od dysonansów — poprzez ambiwalentny krzyk ducha ludu wyzwalającego się przez zagładę i piorunowy ogień spod ucisku cielesnej formy — aż do czystej muzyki duchowej. W świetle genezyjskiej teorii Słowackiego wspomniane dysonanse tłumaczą się jako spotęgowany dźwięk męki ciała, jęk, jaki wydaje wszystko, co istnieje i podlegając prawom postępu dopracowuje się wyższych

form dążąc do całkowitego wyzwolenia przez zlanie się z Boskim absolutem. W *Liście do J. N. Rembowskiiego* poeta pisze o tym zjawisku:

Bo wiesz, że podług słów st. Pawła całe stworzenie jęczy i wzdycha do Pana i boleje a boleść najwyższa, bo z uczucia i z wyrozumienia, idzie od człowieka... a wszystko, co ma głos na ziemi, smutne jest... [14, 401]

Ów „głos ziemi” to zarazem głos „rozbitych instrumentów naszej duchowej muzyki” (14, 402).

Charakterystyczny jest motyw rozbieżności pomiędzy „duchową muzyką” a jej ekspresją deformowaną przez cielesność ziemską. Rozbieżność ta przynależy do całej romantycznej wizji kosmosu jako chóru głosów, w którym — jak pisze Maria Janion — „w końcu panuje jedność w różnorodności: muzyczna harmonia sfer. Dysharmonia wtapia się w harmonię”³¹.

Przekonanie o ostatecznym jednoczeniu się skażonych dźwięków świata w wyższą harmonię odnaleźć można m. in. u romantyków niemieckich, usiłujących poprzez fałsz przeniknąć w głąb i przez mistyczny związek dostąpić „muzycznej istoty wszechrzeczy”, nazywanej „*der musikalische Urgrund aller Dinge*”, której istnienia byli pewni. Z tego przeświadczenia — właściwego całemu romantyzmowi europejskiemu — płynęło ujmowanie muzyki w kategoriach metafizycznych, wsłuchiwanie się w dźwięki dzieł muzycznych i dźwięki natury jako akustyczne emanacje absolutnej istoty bytu³². Stąd — w dalszej konsekwencji — marzenie o dźwięku obywającym się bez fizykalnych pośredników, dźwięku słyszalnym „inaczej”, kierowanym wprost do duszy. Marzenie to wprowadzało rozróżnienie na dźwięki dostępne zmysłowi słuchu i dźwięki natury spirytualnej, odbierane tylko duchowo.

Słowacki — podobnie jak w przypadku wzroku — usiłował w okresie mistycznym sporządzić jakąś swoistą typologię słuchu. Próbuje przedstawić ten sam ton słyszany z dwu słuchowych perspektyw: „ziemskiej” i „niebieskiej”:

Między piątym a szóstym tonem... jest tajemnicza dotąd nawet dla samych mistrzów harmonii przerwa... która pięć pierwszych tonów kończy — a od półgłosu niby następujące siedem tonów zaczyna... Ziemskiemu tylko duchowi ton szósty wydaje się całym... dla Niebieskich jest on dyssonans — jest całą przyczyną smutku muzyki globowej, bo pięć pierwszych głosów idą porządkiem niebieskiej twórczości — jedno z drugich wylatując... [...] [14, 401]

Foniczna organizacja utworu, w której onomatopieczne efekty odpowiadają z jednej strony „dyssonansom”, z drugiej zaś harmonii, podporządkowana jest również owemu romantycznemu słyszeniu kosmosu, który

³¹ Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, s. 60.

³² Zob. J. Mittenzwei, *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried v. Strasburg bis Brecht*. Halle 1962, s. 115.

rozporządza najdoskonalszym organem: jest nim Poezja, Słowo. Słowo Poezji, które może być bezpośrednim głosem natury, jej oddźwiękiem tak zbieżnym z naturą samą, że staje się — bez udziału poety — pieśnią, melodią, muzyką. Stąd też wyjątkowe upodobanie romantyków do harfy eolskiej: „lira Apollina zastępowana często bywa w poezji romantycznej lirą eolską, której muzyka wywołana zostaje nie przez kunszt, ludzki czy boski, lecz przez siły natury”, przez potrącanie powiewami wiatru³³.

Ten romantyczny motyw potrącanej przez wiatr struny eolskiej liry występuje też w profetycznej partii *Uspokojenia*:

Jeszcze się ta harmonia nie zakończy senna,
A już kolumna z placu jak struna kamienna
Tym samym wichrem tarta, z rozważaniem czołem,
Prym weźmie przed choralnym w ciemnościach kościołem

Obraz kolumny-struny, podporządkowany historiozoficznej idei, tłumaczy się w ramach przebiegu świętej, genezyjskiej „rewolucji z ducha”. Odtworzyliśmy dotąd jej ogniwa-znaki: zorza północna, błyszczący kosmiczny wicher, uderzenie pioruna, zagłada staromiejskiego ludu, krzyk złężnionego ducha wydobywającego się spod form zniszczonych i złożonych na ofiarę, ambiwalentny moment osiągnięcia przezeń wolności, w którym mieszcza się wrzaski niskiej, grzesznej, podległej szatanowi formy i śpiewy „anielskiej” duchowości, wreszcie chóralny dwugłos: wolnego ducha ludu i czystej muzyki duchowej wydobywanej z kolumny — drzewa życia — struny. Owa muzyka określona jest niezwykłym oksymoronem:

Jeśliż w niej wiatr jest taki, że śród nocnych cieni
Muzykę niewidzialną wyrwa z kamieni,

Oksymoron przygotowany jest konsekwentnie przez ciągi metaforycznych utożsamień „widzialnego” i „niewidzialnego” oraz mieszania dwu władz percepcji: słuchu i wzroku, w obu ich wymiarach, cielesnym i duchowym. Stanowi on zarazem niezwykle oryginalną, podejmowaną przez romantyków próbę — dania poetyckiego ekwiwalentu, absolutnego dźwięku porządku spirytualnego, dźwięku dostępnego jedynie uszom duszy. Przykład bliskiego, lecz innego rozwiązania odnaleźć można w odzie *Do urny greckiej* Johna Keatsa, gdzie pojawia się podobna stylistyczna figura: „*ditties of no tone*” — „piosenki bez tonu”, tak oto skomentowana przez Kennetha Burke’a:

pojęcie niesłyszalnego dźwięku przenosi nas w sferę mistycznego oksymoronu [...]. Oto poeta operujący najbogatszym zasobem dźwięków w naszym języku rozmyśla nad dźwiękiem absolutnym, nad istotą dźwięku, który byłby niesłyszalny, tak jak nieruchome jest źródło wszelkiego ruchu, jak nie może być słodka „istota słodczy”, choć przewyższa „słodkość” i jak każda izolowana i nieskażona subatomowa cząsteczka materii słonecznej pozbawiona jest podobno energii cieplnej³⁴.

³³ Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, s. 61.

³⁴ K. Burke, *Działanie symboliczne w poemacie Keatsa*. W antologii: *Sztuka*

„Mistyczny oksymoron” Słowackiego jest bardziej skomplikowany, wielowarstwowy, budowany na podstawie synestezji. Wyprowadzony z wielu wcześniejszych zabiegów sugerujących powszechną analogię zjawisk i rzeczy odległych w empirii, podkreśla wyraziście tendencję do identyfikacji widzenia i słyszenia. Spina je w jakiś jeden totalny, duchowy splot wzrokowych i słuchowych doznań przysługujący jednocześnie podmiotowi i przedmiotowi, zmysł rewelatorski, jednoczący Janowe „widzę” i „słyszę”. Bo też rewelacja głoszona jest przez narratora i przez miasto, głos narratora jest głosem ulicy, który jest równocześnie powiewem świętego wiatru („oderwanego” wcześniej „jak skrzydło z widzeń Świętojańskich”) — powiewem słowa *Apokalipsy*:

Jeśliż ma ta ulica taką ciasną szyję,
 Że z niej by słowo wiało, to jak z działa bije;

To wielopodmiotowe „słowo”, ta przepowiednia zawarta w przepowiedni dotyczy finalnych duchowych przeznaczeń miasta, a także — na zasadzie *pars pro toto* — narodu. Rozpisane wcześniej na dwa głosy:

I odtąd te dwa głosy już bez odpoczynku
 Będą miastu głosiły lud idący z Rynku,

— zapowiada... rewolucję. Czy rewolucję „z ciała”, która nastąpi po rewolucji „z ducha”? Czy tę jeszcze jedną, ostatnią walkę, po której nastąpić ma Janowa „wieczna szczęśliwość” i genezyjskie „ducho-trwanie”? Walkę, o której pisze Słowacki w *Liście do J. N. Rembowskiego*:

A oto nad miastem naszym rośnie drzewo — rodzące dwanaście owoców,
 na każdy miesiąc w roku — a te owoce są na leczenie poganów. [...]

A jeszcze raz... męty i brudy duchowe globu powstaną, jeszcze raz złość duchów zsilni się. — Jak mówi Jan święty, szatan zostanie rozwiązany.

Jeszcze walka jedna... potem koniec.

Potem już nawet nie na ziemi zjawi się ten, przed którym morza i ziemia znikną jak karty zwinięte.

A tym, którzy wytrwają —
 NIEBIOSA! [14, 420]

Na postawione wcześniej pytania nie ma jednoznacznej odpowiedzi. „Słowo” zdaje się tyleż zapowiedzią historycznego dziania się, ile zapowiedzią tego, co właśnie się dokonało: ostatniego, zamykającego ciąg przekształceń aktu mistycznej rewolucji poprzedzającej spełnienie finalnych celów narodowych i genezyjskiej historii form. Pomiędzy przepowiednią a jej spełnieniem, wieszczaniem a dokonaniem, brak w tym przypadku przedziału, są one jednym. Wszelki przedział zakładający następstwo w czasie nie jest możliwy w osiągniętej przez miasto absolutnej duchowej rzeczywistości, w której nie ma już czasu, lecz to, co

Słowacki nazwie gdzie indziej „duchotrwaniami” lub — właśnie — „uspokojeniami” (14, 406, 441).

Zamykająca utwór klamra wnosi znów aspekt historyczny. Nadrzędny narrator nawiązuje do początkowego wykrzyknienia tłumaczącego się w kontekście emigracyjnych powstaniowych sporów i sygnalizującego tendencję perswazyjną. Rysujące się początkowo napięcie pomiędzy perspektywą aktualno-historyczną a profetyczno-eschatologiczną zostaje w ten sposób przywrócone i wyeksponowane. Obie też odsyłają do tytułu, który może być czytany dwojako: w porządku aktualnym, jako uspokajająca perswazja, której celem jest uświadomienie małoduszności obaw wobec istotnych narodowych przeznaczeń; w porządku profetycznym, jako zapowiedź i wskazanie teologicznych celów narodowej i genezyjskiej historii.

Perspektywa druga narzuca zarazem całości utworu taką organizację, której „brak początku”; tekst otwiera przeciwstawienie się cudzej, uprzednio nie przytoczonej opinii. Ten brak i to przeciwstawienie charakterystyczne są w ogóle dla tekstów o tematyce eschatologicznej i dla postawy profetycznej³⁵.

Tak więc naczelnej intencji rewelacji historiozoficznej podporządkowana jest w *Uspokojeniu* cała struktura utworu, rama kompozycyjna, kreacyjny opis i jego środki, a przede wszystkim będące głównym przedmiotem naszego zainteresowania drogi percepcji świata w jego romantycznej niejednorodności ontologicznej i poznawczej.

³⁵ O przeciwstawieniu się cudzej opinii jako znamiennej właściwości postawy profetycznej pisze Stefanowska (*op. cit.*, s. 197): „Właśnie dla postawy profetycznej charakterystyczna jest gwałtowna opozycja wobec panującego systemu przekonań”. Na związek pomiędzy brakiem początku a tematyką eschatologiczną tekstu zwrócił uwagę J. Lotman (*O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych. <Tezy>*). W antologii: *Semiotyka kultury. Wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Mayenowa. Przedmowa S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 346*).