

George G. Grabowicz

Mit Ukrainy w "Śnie srebrnym Salomei"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/2, 23-60

1987

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.

GEORGE G. GRABOWICZ

MIT UKRAINY W „ŚNIE SREBRNYM SALOMEI” *

Ksiądz Marek i *Sen srebrny Salomei*, napisane w krótkim odstępie czasu w r. 1843, kiedy to Słowacki należał do Koła Towiańczyków, i tradycyjnie określane jako jego dwa pierwsze dramaty mistyczne, dzielą między sobą splątane problemy konfederacji barskiej i koliszczyny. W *Księdzu Marku* konfederacja barska i jej *spiritus movens* ks. Marek są w mistyczny sposób apoteozowani — jak mówi Kleiner: „sprawa Boża to sprawa Polski”, a ks. Marek „niby Piotr nowy, skała, na której Pan zbuduje Kościół swój, by go bramy piekielne nie przemogły” (K 4-1, 156)¹. W *Śnie srebrnym Salomei* Słowacki zwraca się ku powstaniu hajdamackiemu, na którym skupił tyle uwagi w późniejszych pieśniach *Beniowskiego*. Rozpoczął i skończył pisanie dramatu w listopadzie, na imieniny matki, Salomei Bécu, które przypadały na przedostatni dzień miesiąca². Niezależnie od mocnych dowodów zewnętrznych wskazuje na to — znamienne — toast na cześć Salomei w ostatnich wersach utworu.

Sen srebrny Salomei był od początku zagadką dla krytyków. Choć uważany jest za dzieło mistyczne, które, tak jak i *Ksiądz Marek*, traktuje o wydarzeniach bezpośrednio poprzedzających pierwszy rozbiór Polski, w rzeczywistości wykazuje niewiele ze wzlotów duchowych i objawień związanych ze świętą sprawą zawartych w tym ostatnim dramacie. Zamiast tego (jak to często stwierdzano) „tarza się we krwi” i kończy niestosowną, wydawałoby się, wesołością. Historia krytycznej

* Studium niniejsze, napisane w r. 1974, jest częścią rozdziału poświęconego Słowackiemu w rozprawie zatytułowanej *The Myth of the Ukraine: A Study of Polish, Russian and Ukrainian Romanticism*. Chciałbym tu złożyć podziękowanie profesorowi Wiktorowi Weintraubowi za jego niezwykle pomocne uwagi w trakcie przygotowywania polskiej wersji.

¹ W ten sposób odsyłam do wyd.: J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 3—4. Warszawa 1923—1927. Pierwsze liczby po skrócie wskazują tom i część, liczby po przecinku — stronicie.

² Właściwie 17 listopada; Słowacki obchodził imieniny matki 29 listopada, ponieważ różnica między kalendarzem prawosławnym (stary styl) a katolickim (nowy styl) wynosiła wtedy 12 dni.

i naukowej recepcji *Snu srebrnego Salomei* jest długą kroniką bezsilności wobec problemów utworu. Matka Słowackiego, pierwszy „krytyk”, była raczej urażona tym prezentem imiennym, który zawierał sceny masakry, tortur oraz kałuże krwi, i zakwestionowała dobry smak Juliusza (K 4-1, 200)³. Późniejsza krytyka niewątpliwie źle rozumiała dzieło i zademonstrowała to zajmując się głównie sprawami marginalnymi i pseudoproblemami. Ferdynand Hoesick, autor „psychologicznej biografii” Słowackiego, stwierdziwszy wpływy Towiańskiego i Calderona (co będzie stałym motywem przewodnim późniejszych wypowiedzi krytycznych), koncentruje się na kwestii zawiedzionej miłości w dramacie; *Sen srebrny* jest dla niego przede wszystkim odbiciem nieodwzajemnionej miłości Słowackiego do Joanny Bobrowej, a nadto odpowiedzią na *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego⁴. Dla Tretiaka istotą *Snu* (który uważa za „niedorozwinięte”, „chore” dzieło, znacznie słabsze od *Księdza Marka*) jest pragnienie uczczenia matki przez napisanie „efektownego” dramatu; dziwne i wstrząsające „chwyty” zmierzają do tego celu, a środkiem ciężkości dzieła jest wizerunek Salomei⁵. Stanisław Turowski z kolei doszukuje się tu rygorystycznego wcielenia idei towiańczyków i znajduje je w najdrobniejszych nawet szczegółach⁶. Zadziwiające, że tak przenikliwy krytyk jak Manfred Kridl także dopatruje się w tym dramacie wykładu doktryny Towiańskiego i on również ocenia utwór negatywnie⁷. Chyba najbardziej wymowna jest opinia Juliusza Kleinera, najwybitniejszego z badaczy Słowackiego. Tak jak jego poprzednicy, uważa Kleiner, że brak w *Śnie srebrnym Salomei* równowagi i harmonii, a „mistycyzm” tego dzieła oscyluje w kierunku „przesądu” (K 4-1, 165—166). Nie tylko sądzi on, że „ideologia” *Snu* nie dorównuje innym dziełom Słowackiego i że jest to dramat skrzywiony w sensie etycznym, ale odnajduje również brak konsekwencji artystycznej w pomieszczeniu komedii z tragedią i „nieorganiczność” w nałożeniu wizjonerskiego historyzmu Wernyhory z ostatniego aktu na sensacyjny w zasadzie wątek romansu (K 4-1, 157—200).

Po długim okresie, w którym przeważały takie właśnie poglądy, dwaj badacze przeciwstawili się negatywnym opiniom. Jan Kott w żywym polemicznym artykule pisał o *Śnie srebrnym Salomei* jako o zamierzonej tragifarsie, której podstawowym celem było postawienie historii za-

³ Korespondencja Słowackiego została na jego prośbę spalona, ale reakcja jego matki jest znana z innych źródeł i z jego listów (zob. niżej).

⁴ F. Hoesick, *Juliusz Słowacki (1809—1849). Biografia psychologiczna*. T. 2. Kraków 1897, s. 296—297.

⁵ J. Tretiak, *Juliusz Słowacki*. T. 2. Kraków 1904, s. 54—55 i 32—55 passim.

⁶ S. Turowski, wstęp w: J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*. Kraków 1923. BN I 57.

⁷ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*. Warszawa 1925, s. 342—344.

rzutu absurdalności i ukazanie losu ludzkiego jako groteski⁸. W „zgrzytliwym” zakończeniu dramatu dostrzega więc głębsze znaczenie podporządkowane wyższemu celowi⁹. Maria Janion zdecydowanie odrzuca pogląd o idei absurdalności historii u Słowackiego. Skupiając się zasadniczo na problemie rewolucji, a nie na całym *Śnie srebrnym*, dowodzi zgodności historiozofii dramatu z ogólnym systemem mistycznym Słowackiego i w jego zasadniczym mistycznym optymizmie upatruje powód, dla którego nie można stosować do tego dzieła pojęcia tragedii¹⁰.

Jak spróbujemy udowodnić, *Sen srebrny Salomei*, daleki od eklektyzmu, od „znizienia lotu”, jest utworem wybitnie spójnym, jednym z największych osiągnięć Słowackiego i polskiego romantyzmu. Jest to dzieło, które w pełni usprawiedliwia radość poety po jego ukończeniu i późniejszą jego obronę przed wrogą krytyką¹¹. Dramat to wybitnie złożony, subtelnie wyzyskujący ambiwalencję znaczeń dosłownych i symboli, jak również zawile nici fabuły. Podczas gdy w *Beniowskim* ten sam temat historyczny mógł być ujęty w swobodnych lirycznych, ironicznych i mistycznych dygresjach, w dramatycznej formie *Snu srebrnego* wszystko przejawia się w wydarzeniach i *dramatis personae*. W rzeczywistości cała złożoność fabuły i „stłoczenie” dramatyczne (przez nakładanie się tego, co zostało w uproszczeniu nazwane „romansem”, „tragedią” i „melodramatem”) świadczą o istnieniu mocnego, trwałego rdzenia. Rdzeniem tym jest mit Ukrainy. To jest klucz lub raczej szyfr do zrozumienia *Snu* jako organicznej, spójnej całości. Powierzchnię tego szyfru tworzy literacki mit Ukrainy, tzn. zarówno literacka, jak i świadomie zwerbalizowana pamiętnikarska i ustna tradycja polsko-ukraińskiej przeszłości i jej kataklizmu, jakim była koliszczyzna. Istotę szyfru stanowi jednak nacechowana uderzającą wewnętrzną logiką struktura głęboka myśli mitycznej. Ten głęboki szyfr — mit właściwy — jest w pełni dostępny tylko dzięki analizie strukturalnej.

„Sen srebrny Salomei” jako rekapitulacja tematu ukraińskiego

Rozpatrując najpierw „powierzchnię” mitu ukraińskiego natrafiamy na charakterystyczną dla Słowackiego literackość (która jednakże jest znacznie subtelniejsza i bardziej uzasadniona niż eklektyczne zapożycze-

⁸ J. Kott, *Konfrontacje: Tragi-farsa Słowackiego*. „Dialog” 1960, s. 108—116. Wcześniejsza wersja tego artykułu z dużo bardziej kategorycznym zaprzeczeniem historyzmu Słowackiego została zaprezentowana na sympozjum Słowackiego w 1959 roku. Zob. A. Witkowska, *Sesja naukowa ku czci Juliusza Słowackiego*. 25—28 listopada 1959. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 589—590.

⁹ Jak zauważa, po Kleinerze, Kott (*op. cit.*, s. 108), znawcy teatru, jak Boy-Zeleński, Słonimski i Schiller, mieli duże zastrzeżenia co do zakończenia.

¹⁰ M. Janion, *Romantyczna wizja rewolucji*. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 1. Wrocław 1971, s. 195.

¹¹ Zob. np. listy Słowackiego do matki z 28 XI 1843, 30 XI 1844, z końca lutego 1845.

nia w *Zmii* czy obsesyjny bajronizm w *Wacławie*). Jak zauważyli niemal wszyscy krytycy, zaznacza się tu głównie wpływ Calderona, a dokładniej mówiąc — jego *El principe constante*¹². Inne najczęściej wskazywane zapożyczenia to echa Szekspirowskiego *Hamleta* (konfrontacja Leona i Gruszczyńskiego nad trumną Salomei i pojawienie się ducha Gruszczyńskiego¹³) oraz kalamburowa aluzja do *Króla Leara*¹⁴. Kleiner dostrzega korzenie *Snu srebrnego* w sensacyjnych powieściach Eugène'a Sue i w komedii Dumasa-ojca¹⁵.

Dużo bardziej konsekwentny i istotny zespół aluzji wiąże się z tematem ukraińskim w literaturze polskiej. Po raz pierwszy pojawiają się one w akcie I jako zespół cech charakteryzujących Semenkę. W pierwszym monologu po ujawnieniu marzeń o chwale, szczęściu i prawdziwej miłości opisuje on swoją obecną sytuację:

A dziś co ja? Kozak dworny,
Rzeźki, śmiały i przezorny,
I do korda i do czaszy. [I 221—223]

Jednakże to, co zrazu rysuje się jako stereotyp doli kozaczkiej, znany od czasu *Marii*, nabiera gorzkiej wymowy, ponieważ Semenka jest służką, a co ważniejsze, za służkę się uważa i gwałtownie dąży do zmiany swojej sytuacji:

Lecz nie długo służa laszy!
Héj kozaczek was nastraszy,
Pany Lachy — taj w godzinę
Ruszy całą Ukrainę
I z królem ją rozgraniczy. [I 224—228]

Aspekt rzeczywistości, który został programowo pominięty w *Marii* i w pisanych pod wpływem Malczewskiego wczesnych wierszach samego Słowackiego, zostaje teraz wprowadzony w dramatyczny sposób. W kolejnych scenach, kiedy Semenka ukazuje nam siebie, widoczna jest domieszka gorzkiej ironii. Przygotowując oddanie Salomei Semenka Leonu mu przypomina, jak Semenka z nią tańczył, jak komponował

¹² Zob. np. Tretiak, *op. cit.*, s. 52—53. Jego pogląd, że elementy zapożyczone z Calderona, tzn. prorocstwo odnoszące się do Salomei i jej wymiana podczas snu na trupa, stanowią „główny motyw” *Snu srebrnego Salomei*, jest, jak zobaczymy, absurdalny.

¹³ Dla Tretiaka (*op. cit.*, s. 52—53) to również mogło być echo Calderona.

¹⁴ Kiedy Regimentarz wita Wernyhorę słowami: „Wygląda jak dawny król Iir” (V 280). Cytaty ze *Snu srebrnego Salomei* według: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. T. 6. Wyd. 2. Wrocław 1955. Liczba rzymska wskazuje akt, liczby arabskie — wersy. Z tego wydania cytowane są również inne utwory Słowackiego. Podkreślenia w cytatach pochodzą od autora artykułu.

¹⁵ Tj. E. Sue, *Tajemnice Paryża*; A. Dumas, *Halifax* — zob. K 4-1, 159, 163—164.

pieśni i grał je na swoim teorbanie pod jej oknem. W odpowiedzi Semenکو poniża sam siebie:

Ta, czy druga!
 Ja nie szlachcic, ale sługa,
 Kozak pański, król na stepie,
 Szukam, gdzie serce przyczepię:
 A nie można? jeśli Laszka
 Wyżej sobie okiem mruga
 I złotego łowi ptaszka:
 Tfu! to dla mnie ta, czy druga! [I 857—864]

Wypowiedź ta nie tylko charakteryzuje Semenkę jako przeciwieństwo zakochanego Kozaka z *Marii*, który gotów jest zalecać się do córki swego pana, ale w większym nawet stopniu sprzeczna jest z ujawnioną wcześniej intencją. Portret Semenki bowiem w tych początkowych scenach wykazuje wyraźne podobieństwo do błaznującego Kozaka Zacharenki z utworu Kniaźnina *Troiste wesele* (rozszerzonego później i przemianowanego na *Trzy gody*¹⁶). Tak jak Zacharenko, Semenکو również pojawia się „brząkając na bandurze” („dumki komponował, / I pod oknem w torban dzwonił...”, I 854—855)¹⁷. Fabuła także jest podobna, chociaż w prosty sposób odwrócona: tam Zacharenko swoimi zabawnymi wyczynami stara się pomóc gamoniowatemu Bartkowi w zdobyciu łask niechętnej Basi, tutaj Leon próbuje połączyć pozornie nieśmiałego Semenkę z nic nie podejrzewającą Salomeą. Nadto nie skrywana szczerość wypowiedzi Semenki w dalszej części dramatu przypomina Zacharenkę, który na pytanie Helenki: „Czy licho tu was przyniosło?” — odpowiada: „*Nie tycho, tilko dobre sercie*” (!), a kiedy dziewczyna odrzuca go („Wej, wej, czego nie stawało: / żebym ja za Kozaka?”), mówi: „*No, no, no! ne dorożysia: / I my taki lude jak wy, / Abo iszcze i lipsi*” (akt II, sc. 7)¹⁸. Ale okrzyk Semenki: „Ta, czy druga!”, brzmi wprost

¹⁶ F. D. Kniaźnin: *Poezje*. T. 3. Warszawa 1788; *Dzieła*. T. 4. Lipsk 1837. W *Trzech godach* poszerzone zostały sceny wiejskie i „zawężony dystans” między szlachtą a „ludem” (zob. A. Jędryś, *Wprowadzenie*. W: F. D. Kniaźnin, *Utwory dramatyczne*. Warszawa 1958), ale rola Zacharenki, choć obszerniejsza tekstowo, zatracza w kilku zasadniczych momentach ostrość wyrazu (zob. niżej oraz R. Kyrzczew, *Ukraińska piosenka w twórczości pol’skich piśmennyków doby proswiszczennja*. W: *Miszłow’jański fol’klorystyczni wzajemyny*. Kyjiw 1963, s. 196—207). Drugie wydanie *Poezji z Troistym weselem* było opublikowane w Wilnie w r. 1820, w czasie kiedy przebywał tam Słowacki. Również z analizy tekstu wynika, że Słowacki wykorzystuje *Troiste wesele*, a nie *Trzy gody*.

¹⁷ Nazwy „torban” (tj. teorban) i „bandura” pochodzą z różnych okresów historycznych, w zasadzie jednak, a w *Śnie srebrnym Salomei* w szczególności, odnoszą się do tego samego instrumentu muzycznego.

¹⁸ Kniaźnin, *Poezje*, s. 199—201. Obydwa wyrażenia zostały zmodyfikowane w *Trzech godach* (*Dzieła*, t. 4, s. 176—178), pierwsze zabarwione sentymentalnie: „*Oj ne tycho! oj ne tycho! / Ino serce wam prychilne*”, drugie żartobliwie: „*No, no, no! ne droży sia: / I my takiej, jak wy, lude; / I my lude, ne bobry!...*” (akt III, sc. 7).

jak echo słów, które wypowiedział Zacharenko, rozstając się z Helenką:

*Ne budet w mym serciu tuha:
Ne budeś ty, budet druha*¹⁹.

Ironia sceny, w której Semenکو gra wobec Leona rolę wdzięcznego prostaczka, planując cały czas krwawą łaźnię dla szlachty („taką wannę przyporządę [...]” — I 161), jest nie tylko dramatyczna, ale również wymowna ideowo. W przytoczonej już replice („Ta, czy druga [...]”) i w następującym stwierdzeniu:

Na co mi się piąć do państwa!
Z asawulstwa i poddaństwa
Kontent jestem... i ze służby
U Panyczą. [I 871—874]

— Semenکو przedstawia się zgodnie z popularnym wyobrażeniem o prostym „ludku”, szczęśliwym w służbie. Określenia „Kozak pański, król na stepie”, a w szczególności słowa „Z asawulstwa i poddaństwa [...]” są prawdopodobnie aluzją do „kozakofila”, Michała Czajkowskiego, z lekka wykpiwanego już w *Beniowskim*. Czajkowski apoteozował takich właśnie „królów stepu”, a każdy Kozak wydawał mu się asawułą. Niestosowność i gorzka ironia tej sytuacji dochodzi do punktu kulminacyjnego, gdy Leon obiecuje Semence domowe szczęście dla niego i Salomei, na co Kozak mówi: „Zróbcieź mnie, Panyczu, panem... / Jeśli chcesz”, a kiedy Leon z bezgraniczną tępotą odpowiada: „A chcesz, to zrobię”, tamten pada „do nóg z udanym płaczem”: „Nech tobi Boh!” (I 893—901). Zgrzytliwa sprzeczność pomiędzy prawdą a zmyśleniem wzmocniona pełną samozadowolenia protekcjonalnością Leona i perfidnym pokazem wdzięczności Semenki, wszystko w wigilię krwawej łaźni, ukazuje etyczne i intelektualne bankructwo całego społeczeństwa. Widać zarówno w płaszczyźnie dramatycznej, jak i poznawczej, że system ten dojrzał do bardzo gwałtownego przebudzenia.

Na początku Słowacki wyśmiewa sentymentalną konwencję rozspiewanej, rozkochanej Ukrainy Książnina czy Zaleskiego (zob. „step... ach step! raj w miłości” Leona — I 912), przygotowując w ten sposób tło dla dużo posępniejszej rzeczywistości. Jednakże ironia poety skierowana jest nie tylko przeciw tendencji do sentymentalizowania, zwraca się także przeciw innym skrajnościom. Jeden z bardziej wymownych tego przykładów znajdujemy w liście Gruszczyńskiego do Regimentarza (I 28—111). Na wstępie Gruszczyński opisuje, jak przywódca hajdamaków Tymenko (którym w rzeczywistości był Semenکو) uciekł mu skacząc w ogień, i zastanawia się, czy „bajka” Pliniusza o salamandrze nie jest

¹⁹ Książnin, *Poezje*, s. 202. Jest to jednak cytata z ukraińskiej pieśni ludowej (kozak), opublikowanej później przez Wacława z Oleska w zbiorze: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. T. 1. Lwów 1833, s. 202. Zob. też Kyrčić, *op. cit.*, *passim*.

pomimo wszystko prawdziwa. W dalszej części listu Gruszczyński opisuje chłopów:

Chłopstwo jest czarne,
Krwawe, wściekłe i niekarne,
Wódką i miodem zalane,
Przez popy oszukiwane,
Karmione w cerkwiach proskurą
Śród krwi, mordów, których pióro
Dotknąć się boi w pisaniu. [I 55—61]

W obliczu masakry, która ma nastąpić, znajomość strony ukraińskiej przez Polaków ukazana jest karykaturalnie. Wrażenie to wzmaga się, gdy jesteśmy świadkami wymiany zdań między Księżniczką a jej służącą Anusią w momencie pojawienia się Sawy ²⁰:

ANUSIA

Sawa? Ten syn hajdamaki?
To on wyrznie nas, Panienko.

KSIĘŻNICZKA

Chowaj się, Anusiu, w krzaki,
Bo już ciebie ma pod ręką,
Patrz, z Regimentarzem idą
I mówią obaj o rżnięciu. [II 76—82]

Wyobrażenie Kozaka oscyluje zatem pomiędzy obrazem lowelasa a podrzynacza gardeł, co podkreśla, wciąż jeszcze bardzo delikatnie, brak prawdziwego kontaktu, dystans dzielący obie strony. Przykładem tego jest fragment listu Gruszczyńskiego, w którym opisuje swoją wizytę u Wernyhory. Ten pocziwy szlachetka nie rozumie głębokiego, pozamaterialnego znaczenia archetypu Ukraińca. „Stary” — mówi on:

nie wart tój famy,
Którą pieśni ukraińskie
Rozniosły, i z czém się słyszą
W kraju — i futor Augura
Do Trofoniuszowej jamy
Nie umył się [...] [I 71—76]

Gruszczyński kpi z pamiątek historycznej przeszłości, które widział u Wernyhory:

Widziałem miecz Doroszenki
I złote końskie kopyta —
Sądzę, że są tylko z miedzi,
W ogniu dobrze poźłoczone.

²⁰ W poprzednich wersach Księżniczka mówi o nim:

Zawieruchy
Imie, nazwisko kurhanu,
A przydomek: ludu sława.
Ten pan, Anusiu, to Sawa. [II 73—76]

Aluzje do *Zawieruchy* T. A. Olizarowskiego wydają się oczywiste.

Kpi też ze słów Wernyhory ²¹:

Sam zaś starzec... w jamie siedzi
Spokojnie, i rzeczy śnione,
Pełne szumu i zamętu,
Rozpowiada bez talentu
Mieszanym chłopskim językiem.
Żeby zaś był czarownikiem,
Nie wierzę... [...] [I 85—91]

W płaszczyźnie dramatycznej pogarda dla proroctwa Wernyhory przyczynia się do upadku Gruszczyńskiego. (Na końcu, kiedy pojawia się Wernyhora, pierwsze obraźliwe słowa Regimentarza — „Parobku, z jakiej ty chaty?” — oraz to, że Regimentarz nie mógł rozpoznać Wernyhory, dopóki tamten sam się nie przedstawił, mogą być również rozumiane jako przygotowanie sceny ostatecznego odejścia Wernyhory.) Jednakże w głębszej symbolicznej warstwie zapowiada to nie tylko rozłam między światem polskim a ukraińskim, ale również zerwanie z przeszłością.

Nie tylko stosunek społeczeństwa szlacheckiego do Ukrainy i Ukraińców przedstawiony jest satyrycznie. Również stosunek szlachty do religii ukazywany jest wielokrotnie jako zautomatyzowana pobożność lub pusty rytuał pozbawiony treści. Dramat wypełniony jest aluzjami do modlitwy — zaczyna się wzmianką o *Ave Maria*, a kończy się odprawieniem nowenny — ale w większości wypadków wzmianki te są strywializowane. Tak więc, kiedy Anusia oznajmia o stracie pierścienia, Księżniczka radzi jej: „Zmów trzy koronek, / A odniosą ci go duchy” (II 70—71). Modlitwy używa (bez powodzenia) Salomea jako pewnego rodzaju magicznego środka przeciwko snom i wizjom (a te są niedwuznacznie związane z Ukrainą). Ta sama Salomea z typową dla siebie naiwnością pyta Semenkę, czy Wernyhora chodzi do kościoła i modli się do Najświętszej Panny (zob. I 232—246). W stosunku do modlitwy ujawnia się — na sposób barokowy — sentymentalizm Salomei i cynizm Leona w zmianie 2 aktu I. Najbardziej wyraziste są jednak dwa przykłady religijności Regimentarza. Pierwszy wiąże się z pierścieniem, o którym Regimentarz mówi:

to jest krwawnik, mój święty Franciszek,
Sygnet cudowny, przez dziada mi dany,
A tak przez usta już wycalowany,
Że świętych rysów na nim ani śladu. — [I 273—276]

To obnaża istotną treść: religia jest tu tylko sarmackim rytuałem. Drugi przykład jest bardziej złożony. Chodzi o fragment, w którym po

²¹ W swoim sceptycyzmie Gruszczyński jest podobny do Suchodolskiego lub do tytułowego bohatera *Beniowskiego*.

skazaniu Semenki na najokrutniejszą karę²² Regimentarz powołuje się na autorytet i wolę aniołów:

to, co robię
W imieniu swoim i syna,
Z aniołów idzie nakazu:
Którym nie tylko wyrazu
Wnętrznego trzeba od ludzi,
Lecz i kształtu, co żal budzi,
Skruchą serce zadawalnia,
A przed sądem już aniołów uwalnia. [V 138—145]

Dla Kleinera było to perwersyjne usprawiedliwienie sadyzmu, poważna skaza etyczna (K 4-1, 194—195)²³. Dla Janion ta barokowa potworność jest spektakularnym chwytem, poprzez który Słowacki może wyrazić swoją mistyczną ideę oczyszczenia duszy przez „mękę ciała”. Tak więc Regimentarz spełnia tu zasadniczą rolę w „mistyczno-etycznej osi” dramatu²⁴.

Tak jak wiele innych działań i scen w dramacie, ta również jest wieloznaczna, m.in. ma znaczenie satyryczne. Regimentarz, który właśnie groził, że uderzy Księżniczkę, i błagał zwłoki Gruszczyńskiego, aby ten osądził i przebaczył jemu i jego synowi, i który potem powróci do swojej *idée fixe* poślubienia Księżniczki Leonowi, jak gdyby nic się nie stało, jest zupełnie konsekwentny. Bezlitosny, w niemałym stopniu hipokryta, jest przede wszystkim pozbawiony wrażliwości. Pokazuje zawsze — jak mawia Księżniczka — swoje „szlacheckie ucho spod rysiej burki” (V 221—222), a pobożna mowa i wzniosłe sentymenty stanowią taką samą część jego repertuaru, jak i obcesowa jowialność w stosunku do równej sobie szlachty. Ukazując bez osłonek cechy charakteru Regimentarza wyraził Słowacki swój stosunek do poglądu, który autor

²² Tzn. na oblanie go smołą i podpalenie jak „pochodni Nerona”. Szczegół ten (jak również bicie dzwonów, które towarzyszy egzekucji) jest najprawdopodobniej zapożyczony z *Koliszczyzny i stepów* M. Grabowskiego. Zob. też K 4-1, 196.

²³ Zagadnienie „sadyzmu” Słowackiego wymaga omówienia. Należy zacząć od tego, że w kontekście tematu ukraińskiego ze wszystkimi jego historycznymi okrucieństwami i zbrodniami *Sen srebrny Salomei* nie jest bardziej drastyczny niż *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego lub *Nestor Pisanka* Fisza, a o wiele mniej drastyczny niż *Wernyhora* Czajkowskiego z szokująco dokładnym i rzeczowym przedstawieniem egzekucji Gonty; znamienne, że wszystkie okrucieństwa w *Śnie* zdarzają się poza sceną. Oczywiście ci pisarze błędą w porównaniu z Sienkiewiczem i jego wbijaniem na pal. Jednak nawet on, jak wszyscy w literaturze polskiej, a ogólnie rzecz biorąc — słowiańskiej, jest zdecydowanie łagodny w zestawieniu z prawdziwie sadystycznym — na płaszczyźnie erotycznej — pisarstwem De Sade’a czy Apollinaire’a (np. jego *Les Onze Mille Verges*). Szczególną obsesją Słowackiego (której był świadom) jest krew i, w mniejszym stopniu, ból. Są to aspekty (często traktowane w estetyzujący sposób) szerszej koncepcji męki, która wyjaśnia tak wiele z jego twórczości i która w *Śnie srebrnym Salomei*, jak zobaczymy, może być rozważana z perspektywy jego mistycyzmu i struktur myśli mitycznej.

²⁴ Janion, *op. cit.*, s. 193—194; zob. niżej.

Wernyhory zawarł w zdaniu: „Stempkowski [kat Kodni] był uczciwym człowiekiem i dobrym patriotą”²⁵. Jednocześnie, tak jak w przypadku innych postaci, których funkcja nie zależy od ich woli czy świadomości własnej roli, Regimentarz jest istotnie narzędziem sił wyższych. Do tego jeszcze powrócimy. Już teraz jednak widać jasno, że stanowi on ośrodek satyrycznej intencji, która ma wykazać, że radykalna przemiana przedstawionego świata jest nieunikniona.

Struktury i wzorce mitu ukraińskiego w „Śnie srebrnym Salomei”

Głównym zamierzeniem *Snu srebrnego Salomei*, zamierzeniem, o którym świadczy wybór tematu i jego dramatyzacja, jest ukazanie rozłamu między Polską a Ukrainą i ostatecznej, jak stwierdza jedna z postaci, „śmierci Ukrainy”. Sens ten jest ukazany w formie mitu, tzn. na wielu symbolicznych i semantycznych planach i w różnych układach akcji i wzajemnych powiązań. Ich totalna spójność w zwartej narracji i fakt, że najdrobniejsze struktury streszczają największe, pozwala nam mówić o dramacie Słowackiego jako o micie w bardzo ścisłym, prawie antropologicznym znaczeniu. *Sen* odbiega w tym względzie znacznie od zasadniczo literackiego mitu Ukrainy w dziełach takich pisarzy, jak Malczewski, Goszczyński, Zaleski, Czajkowski. U nich struktury mitu występują tylko w głównych zarysach (tzn. w opozycji Polska/Ukraina, w mediacji Wernyhory czy Sawy, w transformacji w dziedzinie polityki lub przyrody *etc.*), natomiast poszczególne, mniejsze struktury narracyjne są zbudowane przy świadomym posługiwaniu się konwencją literacką. *Sen* jest pod tym względem całkowicie inny i jako „mit prawdziwy” stanowi kulminację roli Ukrainy w polskim romantyzmie.

Jak zaznaczono wyżej, pełne zrozumienie mitu przedstawionego w *Śnie srebrnym Salomei* wymaga interpretacji strukturalnej, która umożliwi rozróżnienie między zasadniczymi, znaczącymi składnikami i relacjami (strukturami) a przypadkowym lub powierzchniowym sensem. (Przykładem tego ostatniego jest ideologia; w kontekście danych utworów, wobec ich symbolicznego kodu, tożsamość struktur mitu Ukrainy u „demokratycznego” Czajkowskiego i „reakcyjnego” Rzewuskiego sprawia, że ich różnice ideologiczne mają charakter drugorzędny). W konkretnej praktyce tylko poprzez taką analizę możemy odszyfrować symbolikę dramatu Słowackiego.

Zasadniczym pojęciem przy takim założeniu metodologicznym jest koncepcja myśli mitycznej. Myśl ta jest preracjonalna i prenaukowa, chociaż określenia te nie sugerują niczego w sensie ewolucyjnym: nie

²⁵ M. Czajkowski, *Wernyhora*. Lipsk 1868, s. 195.

wyprzedza ona myśli naukowej, lecz jest wobec niej paralelna, jak ujmuje to Lévi-Strauss:

Głównym walorem mitów i obrzędów, nie będących bynajmniej wytworem odwracającej się od rzeczywistości „funkcji baśniotwórczej”, za co się je często uważa, jest dochowanie aż do naszych czasów, w formie szczątkowej, sposobów obserwacji i refleksji, które były (i niewątpliwie są) dokładnie przystosowane do pewnego typu odkryć, tych mianowicie, na które pozwalała przyroda — poczynając od teoretycznej organizacji i eksploatacji świata zmysłowego w kategoriach zmysłowych. Ta nauka o konkretności musiała, ze swej natury, ograniczyć się do osiągnięć innych niż te, które miały przypaść w udziale naukom ścisłym i przyrodniczym, jednak nie była ani mniej naukowa, ani jej wyniki mniej prawdziwe. Osiągnięte przed dziesięcioma tysiącami lat, są wciąż substratem naszej cywilizacji.

I dalej:

Otóż cechą myślenia mitycznego jest wypowiedanie się przy pomocy pewnego niejednorodnego repertuaru i, choć rozległego, to mimo wszystko ograniczonego; musi ono jednak korzystać zeń, [...] gdyż nie rozporządza niczym innym²⁶.

Myśl mityczna może być porównana z tym, co Jung nazwał kolektywną nieświadomością: jest ona przede wszystkim jedną z form przystosowania człowieka do środowiska — i stąd do historycznych i politycznych wydarzeń, jak również urazów. Jest podobna do obronnych mechanizmów ludzkiej psychiki w tym, że zawsze rozwiązuje najpoważniejsze nawet konflikty i niewiarygodne sprzeczności, aby zachować integralność jednostki²⁷. Cechą naczelną myśli mitycznej (w odkryciu tego uwidacznia się największa chyba wnikliwość Lévi-Straussa) jest, że w przeciwieństwie do nauki, która przechodzi od wydarzeń do struktur, mit kieruje się od struktur do wydarzeń²⁸. Znaczy to, że tam, gdzie nauka (i historia) bada wydarzenia (lub „dane”) i dostrzega w nich struktury (wzorce, zależności *etc.*), „mit wychodzi od struktury, przy pomocy której podejmuje konstrukcję pewnego zespołu (przedmiot + zdarzenie)”²⁹. I to jest właśnie metoda konstrukcji *Snu srebrnego Salomei*: wszystkie wydarzenia, osoby i symbole dramatu wywodzą się ze struktur mitu (np. „istota Ukrainy”, „rozłam między Ukrainą a Polską”, „śmierć Ukrainy”), a nie z historii i jej analizy.

²⁶ C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*. Przełożył A. Zajączkowski. Warszawa 1969, rozdz.: *Wiedza konkretna*, s. 30—31. Pokreśl. G. G. G.

²⁷ Rozumienie mitu jako systemu „logicznego”, który rozwiązuje najbardziej podstawowe przeciwieństwa, jak np. życia i śmierci, jest fundamentalną tezą w teorii Lévi-Straussa. Zob. E. Leach, *Lévi-Strauss in the Garden of Eden: An Examination of Some Recent Developments in the Analysis of Myth*. W: C. Lévi-Strauss, *The Anthropologists as Hero*. Ed. E. N. Hayes i T. Hayes. Cambridge, Mass., 1970, s. 50—51.

²⁸ Zob. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, rozdz. *Wiedza konkretna*.

²⁹ *Ibidem*, s. 44.

Wydaje się zupełnie oczywiste i nieuniknione, że przemyslenia Słowackiego na temat Ukrainy zostały ujęte mitycznie. Już jako świadomy artysta silnie skłaniał się ku literackości, zbierając na sposób typowy dla lévi-straussowskiego „bricoleura”³⁰ różnorodne „kawalki” ze swojego (literackiego) środowiska i tworząc z nich nową syntezę. Jednakże w przypadku *Snu srebrnego* ta świadoma tendencja cofa się pod naporem potężnych, a nie kontrolowanych intelektualnie czynników emocjonalnych. Są to doświadczenia i wspomnienia z dzieciństwa, przyswojone, ale nie uświadomione historie rodzinne, ustna (ludowa i szlachecka) tradycja ukraińskiej przeszłości i wstrząsające obrazy koliszczyzny — krótko mówiąc, zbiorowe doświadczenie pewnej wspólnoty. Zawarta jest w tym również bardzo rzeczywista tęsknota poety do własnej przeszłości i do ojczystego regionu oraz świadomość całkowitego z nią rozłączenia. W końcu jest tam emocjonalny i nieuświadomiony „sąd” nad Ukrainą i jej przeszłością oraz nad osobą, która poetę z nią łączy — matką. I tylko mit może pogodzić idyllicznie czy melodramatycznie uproszczoną Ukrainę dzieciństwa z racjonalną i pesymistyczną świadomością historycznej rzeczywistości.

Strukturą podstawową *Snu srebrnego Salomei* jest opozycja i mediacja. Jednym z czynników bezpośrednio determinujących ogólną atmosferę całego dzieła — jest symbolika kolorów. Tak więc polaryzacja między polskim a ukraińskim światem wyrażona jest przez skontrastowanie czerni i bieli. Np. Gruszczyński (w końcowej analizie postać pozytywna) jest „białym starcem” (I 26) w przeciwieństwie do zbuntowanego chłopstwa, które jest czarne nie tylko jako „hajdamacka czerń”, ale dosłownie: chłopstwo jest „czarne” (I 55, zob. też fragment poprzedzający). Lecz *Sen* nie jest melodramatem i kolory nie dają tu symbolicznie uproszczonej oceny stron polskiej i ukraińskiej; każda strona ma tu swój układ opozycji. Tak więc Wernyhora, przedstawiciel ducha ukraińskiego, opisuje siebie jako „białego dziada” (V 345—346), podczas gdy skazani chłopci przeklinają czarny dom Regimentarza („Taj szczo bisy proklały / Twij dom czarny” — V 56—57), kiedy ten mówi, że nie będzie litościwy ni biały (!) (w odpowiedzi na prośbę: „Taj bądź ty nam jak car biały, / Bądź litośny” — V 43—44). Podczas gdy kolor czarny symbolizuje gwałt i nienawiść (paradygmatyczny „jad czarny” — V 53), biały symbolizuje czystość (tak np. biały narcyz oznacza dziewiczość), jak również sferę idyllicznej przeszłości (dlatego kojarzy się z Gruszczyńskim i Wernyhora). Biel może także odnosić się do „dobra” w człowieku, tak jak w prośbie chłopów do Regimentarza lub w słowach Księżniczki, jedynej osoby, która okazuje przerażenie na widok okrucieństwa i która zarazem podkreśla swoją niewinność: „Ach, błada jestem jak chusta! / Jaka to czarna godzina!” (V 134—135).

³⁰ *Ibidem*, passim, a zwłaszcza s. 32—35.

Srebrny kolor jest wyższym, „metafizycznym” stadium bieli. W jednym przypadku odnosi się on do miłości: „białe, srebrne strzały miłosnych spojrzeń” (I 262), natomiast w innych służy do oznaczenia sfery snów, pamięci (tak jak we wspomnieniu Salomei o „srebrnym Bożym Narodzeniu” — III 762) lub marzeń („srebrny pałac” Semenki — III 666)³¹. Dlatego też uprowadzenie Salomei opisane jest jako zabranie jej „na srebrne łabędzie stawy” (III 522), a powraca ona „w srebrnym przesćcieradle” (V 690), ponieważ nie była martwa, ale tylko spała. Jednak kolor srebrny jest w sposób najbardziej konsekwentny stosowany w odniesieniu do idealnej Ukrainy, do związku polskiego i ukraińskiego ducha. Tak więc lira Wernyhory, symbol tego idealnego związku, jest „duchem srebrnym” (V 307), a Wernyhora mówi o niej „moja srebrna lira” (V 431). Na tej samej zasadzie również kurhany, archetypowe ukraińskie miejsce, z którego Wernyhora „dobył swojej liry” (V 397—398), są też pokryte „srebrną [...] darnią” (IV 185).

Pośrednikiem między przeciwieństwem czerni i bieli jest kolor czerwony. Na początku pojawia się on w wymianie barokowych dowcipów między Regimentarzem a Księżniczką — słyszymy, że czerwony jest kolorem ukraińskiego księżyca, a ponieważ Księżniczka jest Ukrainką, więc można porównać ją tylko z księżycem czerwonym, a nie białym. Jednakże dominującym nośnikiem czerwieni jest krew. Pomiędzy dwoma ekstremami — bielą dawnego idyllicznego państwa a równie nierealną (bo metafizyczną) czernią totalnej nienawiści i negacji — istnieje czerwona rzeczywistość krwi. Krew barwi cały krajobraz od domu zmasakrowanej rodziny Gruszczyńskich (II 201—235) i obozu hajdamackiego (gdzie „Strasza krwi gospodarzanka, / Rzeź czerwona, stoi w dymie” — IV 80—81) do czerwonego dziedzińca Regimentarza (V 378)³². Czerwony jest kolorem prawdziwej Ukrainy — sceny, na której rozgrywają się cierpienia dwóch narodów i bohaterów dramatu. Czerwony jest kolorem historii, którą Słowacki w znanym liście do Krasieńskiego (z 17 I 1843) utożsamiał z „męką ciał”³³. I gdyby *Sen srebrny Salomei* traktował tylko o absurdalnej potworności rzezi, którą Kott nazywa „najokrutniejszą materią historii”, wtedy można by przyjąć jego stwierdzenie, że bardziej trafnym tytułem dramatu byłby „Sen krwawy Salomei”³⁴. Jednak mit w *Śnie* wychodzi daleko poza te granice, a czerwień krwi przygotowuje scenę do dalszych wydarzeń. Niszczy ona iluzję przeszłości — i stąd białe (!) żupany Regimentarza i Sawy zostaną znamienne schla-

³¹ Srebrny jest najczęściej używanym przez Słowackiego kolorem. Zob. A. Boleski, *Słownictwo Juliusza Słowackiego*. Łódź 1956, s. 113—116.

³² Stąd również celem Semenki w powstaniu jest „stomilowy trakt czerwony” (III 620).

³³ J. Słowacki, *Korespondencja*. Opracował E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 508. Zob. Janion, *op. cit.*, s. 188.

³⁴ Zob. Kott, *op. cit.*, s. 109.

pane krwią (zob. odpowiednio V 38—39; didaskalia po w. 551 i wers 560). W przeciwieństwie do „normalnego” skojarzenia czerwien (krew) jest strukturalnie neutralna; tworzy ona ogniwo pośrednie między biegunowymi przeciwieństwami i przygotowuje grunt do dalszych transformacji. Wskazuje na to fakt podzielenia krwi na jasną krew nowych sił rewolucyjnych — Semenki (V 97), i na czarną krew panów, starego porządku (V 44). Jest to dalej uzasadnione czerwienią róży, oznaczającej, jak w przypadku Salomei, stopień dojrzałości, który raz osiągnięty, może być podstawą końcowego rozwiązania (zob. V 731—732).

Tam gdzie kolory przygotowują ogólne, ale stałe tło, struktury opozycji, mediacji i transformacji są również przedstawione na innym poziomie, tzn. w postaci nacechowanych dramatycznym ładunkiem symbolicznych przedmiotów lub znaków. Pierwszym i najbardziej oczywistym jest pierścień³⁵. Gdy Regimentarz daje go w prezencie Księżniczce, ma on spełniać funkcję symbolu miłości ((czy, jak nazywa to Kleiner, talizmanu — K 4-1, 198), którym chciałby zaślubić ją Leonowi, jest to jednak funkcja drugorzędna i strukturalnie nieważna. W rzeczywistości pierścień w *Snie srebrnym Salomei* jest symbolem polskości. Jest to klejnot rodzinny, odziedziczony przez Regimentarza; widnieje na nim (lub widniał) wizerunek świętego Franciszka, nazywanego patronem szlachty; obok swej religijnej, a dokładniej — pietystycznej funkcji, spełnia on również rolę polityczną, ponieważ stanowi pieczęć Regimentarza, za której pomocą porozumiewa się on ze szlachtą. Tak więc, kiedy Semenka kradnie ten podwójnie „święty” przedmiot, może zwabić Gruszczyńskiego w pułapkę, oszukać i pokonać Polaków (zob. II 609—612). Jest to kamień półszlachetny, krwawnik — kojarzący się z drobnoszlacheckim gustem, jak wyraża to pogardliwie Anusia: „Tfu! to horrendum, małej szlachty kamień” (II 9). (Nawet przedtem jest on nazywany „szlacheckim pierścieniem” — I 300, a Regimentarz również mówi o nim, że zostanie wykorzystany do oszukania „małej szlachty” — II 612.)

Jest więc oczywiste, że pierścień ten symbolizuje polskość przede wszystkim drobnej szlachty. Księżniczka bardzo znamienne odrzuca pierścień i prosi Anusię, żeby jej kupiła inny — prosty, srebrny (!) chłopski pierścionek („Więc mi ten pierścień krwawnikowy zamień / Za pierścionecek chłopski, srebrny, gładki...” — II 10—11). Nie dzieje się tak po prostu dlatego, że Księżniczka nie chce Leona (co jest tylko powierzchowną motywacją) lub że jedynie boi się krwawoczerwonego ko-

³⁵ Interpretacja Kleinera (4-1, 198—199), który w pierścieniu upatruje głównie miłosną pamiątkę, jest nietrafna, natomiast idea Turowskiego (*op. cit.*, s. 15), że pierścień jest demonicznym symbolem zła i pokusy (z powodu jego czerwonego koloru), jest całkiem błędna.

loru pierścienia (co jest prawdą); Księżniczka, która na początku została celowo nazwana „Ukrainką” (np. I 265 i passim), nie może go teraz zaakceptować, ponieważ symboliczne wzorce, mit ukraińskiej męki i jej własna przemiana, która jest tej męki częścią, jeszcze się nie dokonały. Sama to wyjaśnia:

Dlaczego ja chcę srebrnego pierścionka? —
 Może mię jakiś Kozak ze snu budzi,
 Może ten kamień krwawnikowy nudzi,
 Może na palcu krwi kolorem straszny. — [II 20—23]

Sawa jest tym Kozakiem, który da Księżniczce pierścień, i zobaczymy, że wers „Może mię jakiś Kozak ze snu budzi” jest doskonałą synekdochą głównych posunięć w dramacie. Co więcej, srebrny kolor chłopskiego pierścionka, który pragnie mieć, ukazuje tęsknotę Księżniczki za idealną, wysnioną Ukrainą.

Identyfikacja sygnetu ze szlachecką polskością podkreślona jest przez fakt, że jego zwrot, który w końcu pozwala na oficjalne małżeństwo Księżniczki z Sawą i który określa jej stan, następuje jednocześnie ze zwrotem dokumentów potwierdzających szlachecki status Sawy. Ogromnie jest również znaczące, że powstanie, będące wyzwaniem rzuconym polskiej władzy i polskości Ukrainy, zaczyna się (jeśli chodzi o przedstawioną akcję, oczywiście) kradzieżą sygnetu przez Semenkę i trwa tak długo, jak brak pierścienia, a definitywnie kończy się, kiedy sygnet zabrany ze zwęglonej ręki Semenki zostaje zwrócony Księżniczce. (Można jeszcze dodać, że zgodnie z przekazaną jej przepowiednią pierścień niszczy rękę tego, który go bezprawnie zabrał — I 309—312.) Pierścień, jak widzimy i jak wynika z samej jego istoty, zamyka koło: stracony, a następnie odnaleziony i zwrócony, aby mógł przypieczętować końcowe rozwiązanie. Wbrew powstaniu polski ład nie tylko zostaje podtrzymany, ale również jest ukazany jako trwały.

Symbol ukraiński i jego losy są zupełnie inne. Symbolicznym przedmiotem nie jest tutaj lira, jak chciałaby tego tradycja krytyczna. Symbolem zbuntowanej Ukrainy, złączonej w śmiertelnej, bezlitosnej walce z polską szlachtą, jest natomiast bandura lub teorban („torban”)³⁶. Instrument ten, kiedyś niezbędny atrybut wszystkich wodewilowych śpiewających i tańczących Kozaków, a nawet w I akcie — chociaż przedstawiony w sposób ironiczny — również instrument samego Semenki, staje się teraz krwawym znakiem rewolucji. Bandura Semenki pozostawiona tam, gdzie zmasakrowano Gruszczyńskich, jest bardzo istotnym śladem. Nie tylko demaskuje Semenkę, ale szokująco dobitnie świadczy o zmianie, jaka dokonała się w ludzie Ukrainy, w ludzie, który kiedyś zabawiał szlachtę.

³⁶ Słowacki używa tych określeń wymiennie.

Zacharenko w *Troistym weselu* (akt II, sc. 6) śpiewał:

*Czy mia radi, czy ne radi,
Z banduroju do czeladi:
Koły my sia lob pidchmetyt,
To i paniw rozwesetyt*⁸⁷.

Ale hajdamacy Semenki są pijani krwią i nienawiścią, a Semenka proponuje nie rozrywkę, lecz śmierć i strach:

CHŁOP

A szczo budé z tą szlachtą?

SEMENKO

Rizat! — Taj że budé strach to
Na te pany [...] [III 612—614]

Jakby dla podkreślenia odnalezienia krwawej bandury Semenki opisane jest dwukrotnie: przez Sawę („Tam gdzie krwi ohydna ciecza, / Znalazłem torban kozaczy...” — II 323—324, później określony jako „krwawa bandura” — II 356) i przez Regimentarza, mówiącego do Leona („Oto Kozak twój, Semenka, poznany / Po tej krwawej bandurze” — II 601—602). Warto zaznaczyć, że nie jest tu użyte określenie „Ukrainiec” — mające wówczas podwójne znaczenie: regionalne, mogące się również stosować do Polaków urodzonych czy żyjących na Ukrainie, jak np. do samego Słowackiego, i etniczne, gdy Ukrainiec oznacza Rusina — w obu przypadkach pochodzenie etniczne i klasa są sprecyzowane i zasygnalizowane przez słowa „Kozak” i „kozaczy”. Podobnie ostatnia wzmianka o torbanie pojawia się w otoczeniu niedwuznacznie etnicznym, chłopskim, ukraińskim, kiedy Salomea przypomina sobie szczęśliwe dni dzieciństwa (III 720—722). Nic więcej prócz tego nie powiedziano o bandurze (torbanie). W przeciwieństwie do pierścienia, który znów powraca, żeby pełnić swoją funkcję, krwawa bandura znika, lecz nie zostaje zniszczona. Jednak, podobnie jak pierścień, jest unurzana we krwi — zanurzona w rzeczywistości.

Pozostaje nam więc srebrna lira. Zajmuje ona miejsce między dwoma wspomnianymi już symbolami, między światami polskim a ukraińsko-kozackim. Jej pośrednictwo nie jest jednak mediacją przynoszącą rozwiązanie, lecz — jeżeli można tak to określić — przynoszącą rozkład. Symbolizuje ona całość, która rozpada się na dwa odrębne, nieodwołalnie przeciwstawne sobie światy. Tutaj właśnie tkwi zasadnicza różnica pomiędzy mitem ukraińskim w *Śnie srebrnym Salomei* a wszystkimi współczesnymi mu literackimi wersjami tego mitu. Zamiast odrodzić się dzięki pośrednictwu przyrody czy patriotycznych uczuć (ten drugi czynnik jest szczególnie widoczny u Czajkowskiego i Rzewuskiego), Ukraina zostaje ostatecznie podzielona. Lira Wernyhory symbolizuje idylliczną, idealną Ukrainę przeszłości, Ukrainę współistnienia Polaków

⁸⁷ Książnin, *Poezje*, s. 212.

i Kozaków³⁸. Jednakże taka Ukraina stała się teraz iluzją; istnieje ona, jak to widzieliśmy, w świecie srebrnego snu — świecie srebrnej liry i srebrnego konia Wernyhory, w świecie szczęśliwych wspomnień z dzieciństwa Salomei (np. „To czasem się mgły odwieją / I odwiną srebrne brzozy [...] — III 731—732, lub „Gdzieś, na srebrnym, rzeczonym lodzie / [...] / Pop wasz trojgiem światła macha [...]” — III 739—741); istnieje ten świat w wizjach srebrnych księżyców, łabędzi i kurhanów. Nie jest to świat prawdziwy; ujętą w cudzysłów „Ukrainę” oddziela morze krwi — morze rzeczywistości — od Ukrainy, prowincji szlacheckiej Rzeczypospolitej i ziemi, na której mieszkają zgnieceni militarnie i pozbawieni politycznego przywództwa, lecz biologicznie bardzo witalni chłopcy³⁹.

Sen srebrny Salomei przekazuje więc mit gwałtownej śmierci „Ukrainy” i narodzin dwóch nowych, częściowo tylko zarysowanych światów. Słowa Pafnucego: „Ach! Ukrainy nie będzie! / Bo ją ludzie ci na mieczach rozniosą. / [...] Ach koniec Ukrainie! / Bo się sztandar szlachecki na kurhanach rozwinie” (III 583—590), ujmują tę właśnie „śmierć”; należy jednak podkreślić, że odnoszą się one do „Ukrainy”, a nie Ukrainy fizycznej, biologicznej czy etnicznej. Ta oczywiście nie została zabita; Regimentarz nie wydaje rozkazu ludobójstwa, lecz tylko traci przywódców. I jakąż inną niż właśnie Ukraina ducha mogłaby zostać zabita, biorąc pod uwagę fakt, że w *Snie srebrnym* pozbawiono ją zupełnie wymiaru politycznego oraz że Sawa, jedyny pretendent do „ukraińskiego” hetmaństwa, był już lojalnym w stosunku do Polski Kozakiem-Polakiem⁴⁰. Elementy polski i ukraiński (etnicznie), symbolizowane odpowiednio przez pierścień i bandurę, pozostają, ale „Ukraina”, ideał szczęśliwego związku obu, przestaje istnieć: lira zostaje zniszczona. Wernyhora rozbija ją i wyjmuje z niej dokumenty potwierdzające szlacheckie pochodzenie Sawy. W obliczu martwej „Ukrainy” lira jest całkowicie bezużyteczna. Więcej: lira, która symbolizowała ten idealny związek, wraz z jego końcem i ostatecznym podziałem na dwa odrębne światy staje się fałszywa. Sam Wernyhora, strażnik liry, wyraźnie nazywa ją „fałszywą sorokówką” (V 489—490). Lirnicy, związani z tym symbolem minionego porządku i martwego ideału, są, tak jak Wernyhora,

³⁸ Ta idealna unia, jak również poczucie nieuniknionego jej przemijania, pojawia się, ale bez takiej wyrazistości, w późniejszych pieśniach *Beniowskiego*.

³⁹ Zob. słowa Semenki:

A dziś ty mi Pan, bezkarny
W domu twoim zetniesz głowę, —
No zobaczysz ciało zdrowe,
Żyły, jak krwią jasną trysną; [V 94—97]

⁴⁰ *Sen srebrny Salomei* nie jest pomimo wszystko *Wernyhora* Czajkowskiego. Domysł Turowskiego (*op. cit.*, s. 14—19), że Semenka planował stworzenie niezależnej Ukrainy lub że Wernyhora chciał, aby Sawa stanął na czele wolnej Ukrainy, jest nonsensem.

starymi ludźmi czekającymi na śmierć. W przeciwieństwie do liry bandura, symbolizująca żywotność konkretnej Ukrainy, pozostaje, lecz jest ukryta, tak jak przyszłe losy ludu ukraińskiego, reprezentowanego tutaj przez „chłopa i popa”, są nieznanne z perspektywy zarówno czasu przedstawionego w dramacie, jak i epoki Słowackiego.

Ustaliwszy strukturalny zarys mitu w płaszczyznach symbolicznych, spójrzmy teraz, jak jest on realizowany w płaszczyźnie o najsilniejszym ze wszystkich rezonansie — we wzajemnych powiązaniach i losach głównych bohaterów. Ponownie zostały tutaj użyte struktury opozycji, mediacji i transformacji i ponownie — ponieważ jest to mit śmierci „Ukrainy” i narodzin dwóch różnych i nowych światów, polskiego i ukraińskiego — wszystkie posunięcia służą ukazaniu rozkładu „mediacyjnego” państwa „ukraińskiego”, a ogólniej — ukazaniu śmierci starego porządku. Oczywiście jest, że wszystkie te płaszczyzny współistnieją, są synchroniczne i że kolejne omawianie poszczególnych elementów poddyktowane jest wymogami analizy.

Naczelne miejsce w różnych interpretacjach dramatu zajmują dwie pary, ich zmienne koleje, a przede wszystkim „szczęśliwe zakończenie” podwójnym małżeństwem; jak zauważono wyżej, to zakończenie zdaniem wielu krytyków kłóci się z ponurymi obrazami powstania i jego zniwa. To, że Słowacki sam określił *Sen srebrny Salomei* jako „romans dramatyczny”, również przyczyniło się do zagadkowości utworu. Okaze się jednak, że pary te i ich losy są zasadniczym elementem ujawniającym charakter i zasięg mitu. Można by zastanawiać się nad ich znaczeniem biorąc pod uwagę literacką konwencję usilnie propagowaną już przez Grabowskiego i petersburską koterię, a wyznaczającą losy rodziny jako probierz doświadczeń narodowych. Chociaż Słowacki daleki był od wyznawania teorii Grabowskiego, to idea dziejów rodziny jako mikrokosmosu historii narodowej z pewnością nie była mu obca. Co więcej, korzystanie z „małego”, bezpośredniego i osobistego doświadczenia oraz konkretnych faktów należy do istoty mitycznego myślenia i tego, co Lévi-Strauss nazywa *bricolage*'em. Jednakże w *Snie srebrnym Salomei* chodzi o coś więcej, ponieważ rola par sytuuje mit Ukrainy nie tyle na szczeblu rodziny, ile na bardziej bezpośrednim poziomie małżeństwa, a w końcu na szczeblu osobistym — *ego* i jego samookreślenia. Kolejne etapy występujące w łączeniu się par ilustrują w ogromnie dramatyczny sposób napięcia wzbierające w polsko-ukraińskiej „Ukrainie” i rozwiązanie wyrażone przez jej rozpad.

Do pierwszej pary, Salomei i Leona, przyłącza się trzeci partner, Semenکو, aczkolwiek jego podstawienie za Leona w środkowych partiach utworu nie wynika z kaprysu tego ostatniego czy jego łotróstwa, ale jest umotywowane przez mityczną strukturę. Salomea, uważana przez niektórych za postać centralną, w rzeczywistości zajmuje drugo-

rzędne miejsce pośród głównych bohaterów. Niektórzy krytycy, chcąc rozumieć tytuł dramatu dosłownie, podporządkowali Salomei całość dzieła i nazwali je jej złym snem, z którego budzi się na końcu⁴¹. Takiej interpretacji przeczy fakt, że jest ona naiwną, sentymentalną i bierną postacią, nieustannie otaczaną opieką, manipulowaną i przestawianą z miejsca na miejsce — trudno więc ją traktować jako element organizujący. Niemniej jednak ma ona do odegrania istotną rolę. Chociaż faktycznie nie została poślubiona Leonowi, oddała mu się, co jasno wynika z różnych momentów w dialogu, np. z wypowiedzi Leona: „tak nie można / Żyć dłużej! Czy my Cyganie” (I 648—649) lub z niedwuznacznych słów Semenki: „sobie za mąż poszła / Bez barwinku i bez księdza” (I 183—184). Ona i Leon są w rzeczywistości parą, chociaż potajemnie.

Inna para, oficjalne małżeństwo, które jednak nie zostało skonsumowane i jest również sekretem, to Księżniczka i Sawa. Księżniczka jest bardzo ciekawą postacią, wyróżnia się dowcipem i kapryсами („kapryśna jestem i trudna dziewica” — I 297) oraz poczuciem ironii, poezji i dystansu (zob. np. jej monolog w akcie II, w. 28—53). Podczas gdy inne postacie są zasadniczo „realistyczne”, a ich zachowanie nie odbiega od ustalonych norm, jej zachowanie wydaje się trudne do przewidzenia i na pozór kierowane tylko fantazją. W rzeczywistości jednak wcale nie jest tak przypadkowe i nie umotywowane, a rola jej jest kluczem do rozszyfrowania mitu; jak dzoker w talii kart, istnieje ona tylko po to, aby uzupełniać układy, a czyniąc to odkrywa ich mechanizm. Np. pozornie kapryśne odrzucenie przez nią pierścienia rozpoczyna jego okrężną wędrówkę i w efekcie jest katalizatorem fabuły. Jako osoba, której Wernyhora zwierzył swoje proroctwa, znalazła się Księżniczka w wyjątkowej sytuacji, ponieważ może komentować ich spełnianie się. (Ta forma wewnętrznej spójności, gdzie proroctwo się spełnia, gdzie historia, którą najpierw opowiedziano lub o niej napomknięto, zostaje potem rozegrana w opowieści, jest charakterystyczna dla różnych mitów, zwłaszcza — jak w przypadku Edypa czy Jezusa — jeżeli dotyczy ona narodzin bohatera⁴².) Wiele mówi fakt, że na wstępie Księżniczka zaprezentowana jest jako „Ukrainka” i wielokrotnie wyraża swoje przywiązanie do „srebrnej Ukrainy” z jej srebrnym księżycem, łabędziami *etc.* Na końcu okazuje się jednak prawdziwie polską księżniczką Wiśniowiecką. Ta przemiana, szczególnie jeżeli porównamy ją z transformacją Semenki czy Sawy, wydaje się dowolna i nie umotywowana. Jednak pozwolę sobie powtórzyć, dokładnie jak w przykładzie z dzokerem: to właśnie dowodzi istnienia głębokiej struktury w tych stosunkach.

Powcдем, dla którego oba małżeństwa utrzymywane są w tajemnicy (funkcjonalnie rzecz biorąc Salomea i Leon stanowią małżeństwo),

⁴¹ Kleiner (4-1, 167—171) pisze o takim rozwiązaniu.

⁴² Zob. O. Rank, *The Myth of the Birth of the Hero*. New York 1932.

jest to, że w strukturalnym, mitycznym sensie są one niedozwolone. W początkowej fazie, kiedy idealna „Ukraina” wydawała się wciąż możliwa, związek pomiędzy członkami dwóch różnych narodów był pożądanym, dozwolonym⁴³. Ponieważ oboje, Księżniczka i Sawa, są „Ukraińcami”, a Salomea i Leon — Polakami, ich małżeństwa nie wiążą narodów „unią personalną”. Dlatego właśnie na tym poziomie Księżniczka istnieje i istnieje jako „Ukraińska” tylko po to, aby wyważyć równanie. „Arbitralność” tego, że jest ona „Ukraińką”, stanowi klucz do tych równań.

Drugi etap, środkowa część dramatu, przedstawia próbę osiągnięcia unii personalnej. Salomea ma połączyć się z Semenką, a Księżniczka z Leonem. W pierwszym przypadku próba związku ma dodatkową dramatyczną motywację — łotrstwa Leona. Natomiast naleganie Regimentarza od samego początku na małżeństwo Leona z Księżniczką byłoby nie do pojęcia poza tymi strukturami (oczywiście jest oznaką jego głupiego uporu to, że nalegał na małżeństwo nawet później, gdy „Ukraina” zginęła krwawą śmiercią przed naszymi oczyma i planowane małżeństwo stało się nieistotne). Mityczna motywacja w tym zamierzonym związku wydaje się całkiem oczywista; jest ona strukturą, a przewrotność Leona i głupota Regimentarza są tylko powierzchownym uzasadnieniem.

„Ukraina” zostaje jednak — jak wiadomo — zniszczona i obie pary powracają do swego początkowego układu, a na koniec ich związki zostają umocnione przez oficjalne małżeństwo. W ten sposób zakończenie dramatu nie jest ani sztucznie doczepione, ani „nieorganiczne” czy farsowe. Jest ono logiczne i tak nieuniknione, jak mit. Nieuchronność takiego rozwiązania jest z pewnością zasugerowana przez pierwotną konfigurację. Od początku „Ukraina” uważana była za zjawisko przemijające, za „srebrny” ideał skazany na śmierć. Potwierdza to „nienaturalność” próby ratowania jej lub oczyszczenia przez połączenie Salomei z Semenką i Księżniczki z Leonem. Z drugiej zaś strony śmierć „Ukrainy” nie jest pozbawiona elementu tragedii i rozpadnięcie się unii, wyrażone najsilniej przez odejście Wernyhory, nie jest pozbawione rzeczywistego patosu.

Małżeństwa i ich geneza są tylko jednym z aspektów ogólniejszych przemian, chociaż sądząc po uwadze, jaką poświęcili temu zagadnieniu

⁴³ Odpowiada to wymaganiom egzogamii u ludów prymitywnych. Nie próbujemy oczywiście dowodzić, że Słowacki opierał się na takich antropologicznych modelach, jest to jednak podstawowa struktura w micie i w myśleniu mitycznym. Krótko mówiąc, jest to podstawowa „intuicja”. Możemy ją odnaleźć, zwykle w „przygodowej” formie, w wielu utworach, w których poruszany jest ukraiński temat historyczny (np. „małżeństwo” lub — często gwałtowna — próba „małżeństwa” pomiędzy osobami z dwu narodów).

krytycy, stanowiły problem najbardziej widoczny. Ogólna przemiana potwierdza i obszerniej wyjaśnia procesy już opisane. Z jednej strony takim procesem jest upadek starego porządku, którego głównymi przedstawicielami są Gruszczyńscy, służący za typowy przykład polsko-ukraińskiej szlachty. Jak widzimy z opisu Sawy (II 150—185 i 201—224) i wspomnień Salomei (III 713—754 i 759—787), wiedli oni proste, idylliczne życie w bliskim kontakcie z ziemią i ukraińskim ludem. Jednakże wizja Semenki, kiedy oskarża tego samego modelowego Gruszczyńskiego o bezlitosną eksploatację ziemi i ludzi, stanowi tutaj zgrzytliwą antytezę. Całkiem stosowną metaforą, jakiej używa Semenko dla określenia wycisku ekonomicznego, jest, jak w poezji ludowej, obraz wykopywania skarbu (zob. I 168—179). Z tym jednym wyjątkiem Gruszczyński przedstawiony jest tak, że budzi sympatię, właściwie elegijnie. Jednak niezależnie od jego grzechu, który został ukazany w innej, mistycznej płaszczyźnie, musi on umrzeć właśnie dlatego, że „Ukraina”, sposób życia, jaki ucieleśnia, szczęśliwe współistnienie szlachty i ludu, wyczarowane w wyobraźni Salomei, są skazane.

Wiele jest nawiązań do starości i choroby tego porządku: np. kiedy Gruszczyński ubolewa nad moralnym zepsuciem w niektórych szlacheckich domach (jak gdyby przeczuwając uwiedzenie Salomei — I 494—512), kiedy Pafnucy odwołuje się do jego (Gruszczyńskiego) „chorych wizji” (III 131), zardzewiałego pałasa (III 294—295) lub do jego ostatnich słów: „za ojczyznę ginąć. / Ja trup” (III 491—492). Wzruszający raport Pafnucego, dobrego żołnierza, o ostatniej walce Gruszczyńskiego z chłopami (III 71—497) to faktycznie jeden długi opis agonii tego starego porządku. Sam Pafnucy jest ostatnim reliktem, co jasno wynika z odpowiedzi na pytanie Regimentarza: „Któż ty jesteś?...” — „Stary dziwak, samotnik. / Bez przyjaciół...” (III 507—508). Jednakże najbardziej ponurym znakiem beznadziejności tego porządku jest los, jaki spotkał rodzinę Gruszczyńskich. Matka Salomei, chociaż nazwana „polską matką”, jest przecież półkwi Ukrainką (ponieważ babka Salomei mówi tylko chłopskim językiem — tzn. ukraińskim — a Salomea wstydzi się tego, podkreślając w ten sposób, że wobec podziału, jaki się wytworzył, zajmuje miejsce po polskiej stronie — I 745—759). W konsekwencji masakry staje się dla nas przerażająco jasne, że sama natura nie może tolerować polsko-ukraińskiej unii, ponieważ pośród okropności tego zalanego krwią domu zieje otwarte łono pani Gruszczyńskiej z martwym szczenięciem zamiast dziecka w środku. Jak opowiada to Sawa:

otworzone

Miała żywota świątnice
I straszną płodu zamianą —
[.]
[...] łono téj polskiej matki
Od strasznego nożów cięcia
Wyszło na łono szczenięcia.

I stało się psią mogiłą;
 Bo i szczenie martwe było
 Na dnie martwego żywota! [II 225—227, 230—235]

Czy przypiszemy to (jak w *Beniowskim*, *Zamku kaniowskim* lub ludowych przesądach) przyczynom nadprzyrodzonym, czy okrucieństwu napastników, ta straszna symboliczna scena jest niedwuznaczna w swojej wymowie: związek Polski z Ukrainą jest nie tylko politycznie, ale również biologicznie nienaturalny; jego owoce są i w przyszłości będą potworne.

Po Gruszczyńskim Regimentarz jest równie oczywistym przedstawicielem starego porządku. Symbolizuje on polityczną i wojskową władzę oraz naznaczoną inercją ideologię: chociaż nie zostaje zabity, jest jednym z żywych trupów. Wernyhora mówi mu to w twarz (V 375), ale w sposób charakterystyczny dla siebie jako człowieka i dla swojej ideologii Regimentarz nie rozumie i obraża się. Jednakże w końcu on również w swoim błazeńskim sarmatyzmie przyjmuje rolę zramolałego dziadka:

Tak mi się dziatek dwie pary
 Szczęsne, za ręce pobrały;
 A ja w środku jak dziad stary. [V 754—756]

„Śmierć” Wernyhory jest śmiercią innego rodzaju. On jeden spośród przedstawicieli starego porządku rozumie ostateczność rozłamu i jego tragiczne wymiary. Jego rozstanie ze szlachtą jest wzruszające, lecz stanowcze, i w swojej wstrząsającej otwartości bezkompromisowe. „Ukraina” została zniszczona, wobec tego Wernyhora rozbija swą lirę i rzeka się patronatu nad tym, co tę „Ukrainę” tworzyło:

A teraz ja rozporządził
 Wszystkiém, nad czém ja był panem,
 Lirą, pieśnią, wychowanką,
 I Hetmanem i Hetmanką;
 Taj wychodzę z szlachty proga,
 Jak wszedł — a nie bez łez, Pany!
 Bo ja z wami chléb łamany,
 Od jednego dany Boga,
 Długo jadł — aż zęby stracił.
 Bogdaj Pan Bóg wam zapłacił
 Za jadło i za gościnę... [V 436—446]

Nawet jako bohater symboliczny, duchowy, Wernyhora jest postacią dwuplanową. Z jednej strony jest przedstawicielem starego, propolskiego ducha „ludu”, który został ze szlachtą tak długo, jak tylko mógł. Rozpatrywane na tej płaszczyźnie słowa skierowane do Regimentarza czy Księżniczki nie są odpowiedziami starego, złamanego człowieka, jak rozumiał je Kleiner, i nie wykazują „upadku ducha” (K 4-1, 174—175). Przeciwnie, są realistyczne, ujawniają typową przebiegłość chłopca, który

mówi dokładnie to, co myśli, i tak wiele, na ile ma ochotę (np. jego odmowa pozostania: „Szczu? ja, batku? — trup z trupami?” — V 375); ale licząc się z opinią (tzn. dla swojego bezpieczeństwa) udaje szaleństwo („Ja szalony — / Może ja głupstwo powiedział...” — V 376—377) lub ignorancję („Ja stepowy / Dziad, Panienko... ja nic nie wiem...” — V 521—522). Lecz postać Wernyhory ma inne, głębsze znaczenie. Zapytany, dokąd idzie, odpowiada „Na Ukrainę” (V 447), a przedtem mówi „idę w sen, na ciszę!...” (V 320); Ukraina, do której idzie, jest niezmienną, nieśmiertelną krainą mitu i poezji. Księżniczka, jego protegowana i powiernica, która wprowadzała go w świat szlachty, rozumie, że Wernyhora odchodzi do innej sfery egzystencji, że ulatuje „na wieczność” (V 462). W ostatniej, długiej kwestii mówi Wernyhora o istocie tego świata i obiecuje powrócić (V 465—520). I w tym opisie, i w obietnicy powrotu widzimy godną uwagi transformację: obraz podwaja się, a głos Wernyhory przechodzi w głos samego Słowackiego. Ten fragment, jeden z najbardziej ekspresyjnych w *Śnie srebrnym Salomei* i w całej twórczości Słowackiego, wyraża naturę jego poezji. To on, poeta, który sięgał do różnych światów, gdzie „Każdy kwiat ma swe zapachy / Każdy duch swój wid pół-jasny” (V 465—466), to on jest samotny („A ja wiem, że ja samotny” — V 469) i on ulatuje „w niespokojności, / W strachu, w żalu, ale w mocy” (V 475—476). Utożsamia się z Wernyhorą, kiedy jak on czerpie natchnienie z ukraińskiego księżycy o północy; jak reinkarnacja Wernyhory na „wietrznym koniu” barda (V 492), na jego ukraińskim mitycznym Pegazie, przywróci ukraiński mit: „Naprowadzi wam łabędzi / I rycerzy i hetmanów” (V 493—494). Powróci, kiedy dla martwej Polski zniknie wszelka nadzieja, i obudzi ją swoją poezją i historią:

Jak ja lirę upokorzę
I na sercu mu położę,
I do czoła mu przycisnę;
I przeszłością w oczy błysnę,
Starych dum nasypię w uszy:
Klnę się, na duch! że się ruszy
Taj swą twarzą księżycową
Spojrzy na was jak upiory... [V 507—514]

Przesuwa się perspektywą czasowa i ujawnia się metapoetycka istota tego momentu, kiedy uświadamiamy sobie, że przeszłość ośniewająca oczy („I przeszłością w oczy błysnę”) jest właśnie tym „snem srebrnym”, którego jesteśmy świadkami. Podwójny głos — scenicznego Wernyhory i poety Słowackiego — jest całkiem wyraźny w zakończeniu:

Otóż macie moje słowo,
Macie dumę Wernyhory.
A stepowe gdzieś miesiące
Wiedzą — o czém ja nie wiedział;

Czemu ja przez usta klnące
Wam przekleństwa nie powiedział. [V 515—520]

Tak więc, kiedy Wernyhora jako duch ludu ukraińskiego przeklął szlachtę (zob. V 367—371), jako *dramatis persona* (i tutaj bardziej niż kiedykolwiek łączy się on ze Słowackim) nie może zdobyć się na to, aby przekląć tych ludzi, te krwawe wampiry przeszłości. W przeciwieństwie do Czajkowskiego czy Siemieńskiego, którzy podążając za ustaloną konwencją próbują uzasadnić prorocत्व Wernyhory przez dostosowanie go do wydarzeń politycznych, Słowacki umieszcza je na zupełnie innej płaszczyźnie, na płaszczyźnie wyobraźni i poezji, a czyniąc to broni mitu, ponieważ jego poezja, jego *Sen srebrny Salomei* jest tym powrotem, który przepowiedział Wernyhora; to siła poezji, oślepiająca, ale jednocześnie oświetlająca przeszłość. Jak we wszystkich mitach, dowodem prawdy mitu jest opowieść, a istniejący świat jest najmocniejszym świadectwem⁴⁴.

Wraz ze śmiercią starego rodzi się nowe — rodzi się poprzez mękę. Jeden z aspektów tego problemu obejmuje mistyczną wiarę Słowackiego, że przeznaczeniem ludzi i narodów jest przejść przez ból i śmierć, ażeby to, co jest materialne, zostało oczyszczone i zniszczone przez ogień. W ten tylko sposób mogą wejść do wyższego duchowego królestwa, królestwa światła⁴⁵. Podczas gdy ogólny, świadomie powzięty plan utworu odpowiada tej doktrynie, to zasięg idei specyficznie mistycznych jest jednak raczej ograniczony. Jednym z najbardziej wyraźnych ich przejawów jest „grzech” Gruszczyńskiego, polegający na tym, że nie przyłączył się on do „sprawy bożej” (tzn. konfederacji barskiej) i został w domu, aby „wiejskich kosztować słodyczy” (zob. I 399, 422). „Grzech” ten i następująca po nim kara jest, jak twierdzi Janion, jedną z „mistyczno-etycznych osi” dramatu⁴⁶. Innym przejawem jest takie pojmowanie koliszczyzny i w ogóle historii, wedle którego mają one znaczenie tylko w procesie i poprzez proces oczyszczania przez „ogień” i cierpienie oraz ruch w kierunku „światła”⁴⁷. Wyrażają to w dramacie słowa Pafnucego, żołnierza, który stał się mnichem i męczennikiem (zob. V 601—646 i III 475—480), jak również krótkie wzmianki Sawy i Leona (IV 83—88 i 443—447).

Próba odczytania *Snu srebrnego Salomei* w kontekście mistycznej doktryny Słowackiego wymaga szczegółowych rozróżnień. Mówiąc w skrócie: wprawdzie mistyczna wiara i mistyczny symbolizm ujawniają

⁴⁴ Jest to punkt, w którym zgadzają się ewolucjonista Mircea Eliade i jego strukturalistyczny oponent, Lévi-Strauss.

⁴⁵ Zob. Janion, *op. cit.*, s. 188—195.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 192.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 195.

się w sposób wyraźny (choć, co jest znamienne, przeważnie tylko w słowach Gruszczyńskiego i Pafnucego — jedynych postaci prawdziwie religijnych), stanowią one jednak zewnętrzną warstwę; są świadomie przemyślanym systemem, który został nałożony na głębokie i tylko częściowo uświadomione, lecz niewątpliwie działające struktury mityczne. Dlatego nie jest niespodzianką, że dopiero na samym końcu, po odejściu Wernyhory, kiedy wzorce „Ukrainy” i narodzin nowej rzeczywistości są już gotowe, pojawia się Pafnucy, który ukazuje to wszystko z „szerszej” perspektywy.

Choć system mistyczny jest stałym elementem w twórczości Słowackiego tego okresu, to jednak nie musi on być i nie jest determinującym, organizującym systemem w *Snie srebrnym Salomei*. Z punktu widzenia Janion, koncentrującej się na „romantycznej wizji rewolucji”, Słowackiego mistyczna koncepcja męki jest autentycznie kluczowa i owocna. Nie wypełnia ona jednak całości ani nawet nie tworzy podstaw *Snu*. Np. nie tłumaczy ona tajemniczych skądinąd małżeństw i ich przestawień. Czy więc są one drugorzędne lub „nieorganiczne”? Koncepcja ta z pewnością nie wytrzyma naporu pytań stawianych w płaszczyźnie głębokich symboli, symbolicznych stosunków i dramatycznych efektów już tu omówionych. I w istocie — referując „mistyczną estetykę” Słowackiego, Janion ogranicza się do środków i chwytów (np. barokowy, makabryczny charakter egzekucji Semenki i wyznania Regimentarza), które są ilustracją mistycznej doktryny. Co więcej, podczas gdy druga „etyczna oś” *Snu*, jaką stanowi historiozofia męki i przemiana poprzez cierpienie, jest uzasadniona (przy założeniu, że jest rozumiana w kontekście rozwijającego się mitu), to pierwsza, „grzech” i kara, jaka spotyka Gruszczyńskiego, jest bardzo problematyczna pod względem etycznym. To chyba dziwne arbitralne stanowisko, że Gruszczyński jest winny i że należy mu się taka kara — zwłaszcza jeżeli porównamy go z Leonem czy Regimentarzem — od początku przecież jest on zarówno pobożny, jak i aktywnie uczestniczy w sprawie polskiej przeciwko hajdamakom. Rozumowanie to nie tłumaczy również, czym zawińczyła żona i dzieci Gruszczyńskiego i dlaczego musiały zginąć. Nie można obciążać ich winą zlekceważenia „Bożego zawołania”⁴⁸, a w systemie etycznym nie mogą być uznane za „rzeczy” i służyć za narzędzie ukarania swojego „właściciela”. (Należy też zaznaczyć, że próba Turowskiego, polegająca na zastosowaniu doktryny winy i kary do wszystkich postaci i połączeniu w ten sposób wszystkich sytuacji w dramacie dała w wyniku mechaniczną *reductio ad absurdum*⁴⁹.)

Szukając etycznego sensu w losie Gruszczyńskiego w obrębie całej struktury *Snu srebrnego Salomei* (tzn. nie ujmując go jedynie jako pro-

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Turowski, *op. cit.*

blemu grzechu i winy — tak jakby to była część *Księdza Marka*) można albo dojść do przekonania, jak Kleiner, że etyka Słowackiego była fałszywa, albo jak Kott, że historia potraktowana jest tu jako absurd⁵⁰. Wywód Janion, która (zgodnie zresztą z tradycją krytyczną) w doktrynie mistycznej Słowackiego widzi uzasadnienie struktury *Snu*, nie rozwiązuje paradoksu ani nie tłumaczy dramatu. Co więcej, jeśli wziąć pod uwagę wielość odniesień tego dramatu, idea „mistycznej estetyki” jest również paradoksalna: zakłada ona połączenie myśli racjonalnej i irracjonalnej, ale w rzeczywistości nie może uporać się z problemem. W końcu nie wyjaśnia nam poznawczej i artystycznej integralności dzieła.

Co jednak najważniejsze, błąd badaczy, którzy opierają się na mistycznej doktrynie Słowackiego jako kluczu lub kodzie do *Snu srebrnego Salomei*, polega na tym, że miesza się w ten sposób funkcje przemyślaných, nałożonych na dramat znaczeń z głębokimi strukturami mitu i mitycznego myślenia. Prawdą jest oczywiście, że sensory mistyczne są ważne, że mają wielki rezonans dramatyczny i że zostały wprowadzone przez samego Słowackiego, ale fakt, iż są nałożone i nie mieszczą się w głębokich strukturach, tłumaczy to, że nie mogą one wyjaśnić zarówno całej złożoności *Snu* (a nie tylko poszczególnych aspektów czy części), jak i ukazanej już wielopłaszczyznowości podstawowych struktur mitu Ukrainy. Z drugiej strony — współistnienie, a czasami nawet ścieranie się racjonalnej i mitycznej myśli jest w dziele świadomego artysty czymś spodziewanym i nieuniknionym. Wynikało to z naszej analizy satyrycznych i realistycznych aspektów *Snu*. Jest również możliwe, że dwa zupełnie różne sposoby myślenia są zbieżne i zgodne. Z takim właśnie przypadkiem spotykamy się tutaj, gdyż mistyczny „doktrynalny” ideał męki jest także przedstawiony w dramacie poprzez struktury myśli mitycznej.

Przechodzenie od niższego do wyższego stanu przez cierpienie i krew, zrodzenie się do nowego, dojrzałego (używając określeń mistycznych: wyższego lub duchowego) życia jest główną ideą każdego myślenia mitycznego i wyraża się w obrzędach przejścia we wszystkich kulturach prymitywnych (a jako inicjacja występuje we wszystkich kulturach w ogóle). Można by udowodnić, że mistyczne idee Słowackiego: cierpienia i pokuty, „męki ciała” i uświęconego męczeństwa, mają swoje korzenie w tych elementarnych strukturach myśli ludzkiej, strukturach, które są bardziej dostępne jemu niż innym artystom właśnie z powodu roli, jaką *bricolage* odgrywa w jego twórczej metodzie i z powodu jego wręcz niezrównanej wrażliwości na psychiczne stany i procesy. Jest to jednak bardzo szeroki problem, który wymaga osobnego potraktowania. Jeśli

⁵⁰ Kott, *op. cit.*

chodzi o *Sen srebrny Salomei*, widzimy, z jaką konsekwencją męka i inicjacja jako mikrostruktury streszczają makrostruktury rozpadu pierwotnej jedności „Ukrainy” i narodzin nowych, bardziej dojrzałych bytów narodowych. Jest rzeczą całkiem naturalną, że procesy te przekształcają tylko młode postaci, te, które staną się podstawą nowego porządku.

Najwyraźniejszy, być może, jest przykład Salomei. Jest ona najpierw ukazana w okresie „przed dojrzewaniem”, jako młoda dziewczyna, chrońniona, naiwna, sentymentalna i z imienia tylko dziewica. (To, że nie jest ona dziewicą, stanowi element ironiczny, funkcjonujący, jak zobaczymy, w innej płaszczyźnie.) Pierwszym krokiem w jej „obrzędach przejścia” staje się oderwanie od chroniącego ją środowiska. Początek tej separacji jest zasygnalizowany przez spalenie Gruszczyńców i przecucie Salomei: „Ach! ach! pełnam trwogi i tęsknoty” (II 555). (W głębszej płaszczyźnie jej strach i tęsknota odnoszą się do nadchodzącej utraty niewinności.) Biała ubrana i oczekująca ślubu z Leonem zostaje wprowadzona przez Semenkę i przeniesiona do dziwnego miejsca, gdzie (jest to konieczna część obrzędu) przebywa w odosobnieniu (zob. III 694—701) i gdzie daje wyraz tęsknocie za swym mężem (III 683—684). Inicjacji dokonuje, jako „zastępczy mąż”, Semenka (ironicznie wyznaczony przez samego Leona), który mówi znacząco: „Ja twój mąż” (III 913). Przed męką właściwą, którą jest konfrontacja z Leonem, z rzeczywistością jego łajdactwa, i przed podobnym śmiertelnym, symbolizującym jej śmierć jako niewinnej dziewczyny — streszcza ona swoją przemianę własnymi słowami:

Ach ja, by świeża dziewanna
Obrastałam w kwiatki złote.
A dziś porzuciłam cnotę.
Bóg wie, co to jeszcze będzie!
Co się jeszcze ze mną stanie!
Te wspomnienia, śpiewające łabędzie... [III 790—795]

Utrata cnoty przez Salomeę jest w pomniejszeniu utratą cnoty przez „Ukrainę” — stąd wymowne nawiązanie w ostatnim wersie do wspomnień i archetypicznych śpiewających łabędzi — stałego symbolu szczęśliwej „Ukrainy” z okresu dzieciństwa, z przeszłości. Salomea odżywa w nowym stanie dojrzałości; jest ona teraz jak „Już nie narcyz, ale róża” (V 732), może już zostać poślubiona i funkcjonować w nowym porządku.

Obrzędy przejścia Leona, chociaż nie tak szczegółowe i nie tak wyrażne, również wykazują zasadnicze cechy rytuału. On także jest oddzielony od swojego domu, ranny w bitwie i o mało co nie zabity przez chłopów (zob. III 574). W jego wypadku symboliczna śmierć osoby jeszcze nie „wtajemniczonej” — to okresowe szaleństwo. Znamienne tu jest, że męka musi iść swoim trybem. Tak więc, kiedy Salomea i Semenka stają przed Leonem twarzą w twarz w końcu aktu II, nie jest on jeszcze w stanie przyznać się do winy: przechodzi przez proces oczyszczenia.

Ale odradza się później i wyłania się jako człowiek nowy, oczyszczony i dojrzały.

Męki i przemiana pozostałych postaci są również dobrze widoczne. Tak więc Semenکو porzuca swoją poprzednią, polsko-ukraińską egzystencję, swoje „asawulstwo i poddaństwo” i wyrusza, aby prowadzić bezlitosną wojnę ze szlachtą. Gdy nawołuje do powstania o wymiarze religijnym, przewiduje swój własny i wspólny wszystkich koniec:

A Popi błahocześni
Niech wystąpią z proskurą,
Niech nakarmią jak na śmierć
Krwia Chrystusa umęczoną. [III 605—608]

Jego widowiskowa, okrutna śmierć jest istotnie takim męczeństwem. Lecz męka jego nie będzie próżna i symbolicznie Semenکو nie umiera. Jego męczeństwo — możemy być pewni, sądząc po wartości, jaką martwe ciało Semenکی ma dla jego ludzi, którzy wymieniają je za żywą Salomeę — będzie źródłem duchowej siły.

Inicjacyjna przemiana Sawy, innego Kozaka, jest bardziej bezpośrednia. Trwa ona od jego pojawienia się w akcie II, kiedy opisuje on z patosem i wściekłością masakrę Gruszczyńskich, aż do końca, kiedy w akcie V, po odejściu Wernyhory, pojawia się powtórnie w białym żupanie przesyconym — tak jak to obiecał — krwią jego ludu. Zadaniem Sawy, co ukazuje Słowacki z pełnym realizmem psychologicznym, jest narzucona sobie obsesyjna potrzeba wykorzenia z siebie wszelkich śladów kozackiego pochodzenia i dokonanie tego poprzez zabijanie swoich byłych rodaków:

Jeśli mój żywot na wschodzie
Czego wart? to Bóg to widzi,
Że go składam na ofiarę;
I wszelką żywota marę
Składam — aż to, co mię wstydzi
We mnie, krew moja kozacza
Wypłynie sotkiem strumieni
I na węże się przemieni,
I ślady swe powytlacza
Mordem, ogniami i jadem: [II 240—249]

Jest on równie bezlitosny jak Semenکو:

Przysięgłem!!! że kawalerstwo
Polskie wygna krew kozacją!
Że Ukrainki zapłaczą,
Na mój miecz, na mego konia
Rzucając kłątwy i czary:
Bo ja będę jak miecz kary,
Kosa ścinająca błonia, [II 306—312]

Jeżeli chodzi o rozwój dramatu i nieuchronność śmierci „Ukrainy”, wiele wyjaśnia fakt, że Sawa i Semenکو, stanowiący początkowo ele-

menty strukturalne pośredniczące, to właśnie ci sami, którzy zrobią najwięcej, aby zniszczyć polsko-ukraińską unię. Prócz tego Sawa, jak jego imiennik w *Beniowskim*, kieruje się ambicją. Wyraża to w spokojniejszych teraz i rozsądniejszych słowach, mówiąc do Księżniczki:

wiem, że pierwój muszę
Chłopską z siebie wygnać duszę,
I wysypać ci z rękawa
Me szlacheckie dokumenta: [II 411—414]

Jest on przygotowany na wiele trudów, aby je zdobyć:

Ukrainę przewrócę,
Kurhany wszystkie rozwałę;
A z dokumentami wrócę. [II 493—495]

W końcu po wojskowych wyczynach i fortelach (tzn. szpiegowaniu w obozie hajdamackim) otrzymuje swoje dokumenty; jego przemiana jest zakończona: z chłopięcego Sawy przetwarza się w całkowicie dojrzałego „Pana Calińskiego”. Jednakże nie pozostaje to bez ironicznego akcentu, ponieważ wadze dokumentów i trosce Regimentarza o nie (zob. V 656—657) zadał cios Semenka, który podważył ich mistykę, mówiąc: „ja chłop z chaty, / A nie tchórz na dokumentach” (V 104—105). Jeszcze bardziej widoczna jest ironia autora w stosunku do osiągnięcia Sawy w końcowej scenie, która wydaje się wróżbą dla jego małżeńskiego życia. Księżniczka odsuwając spełnienie małżeństwa do czasu, póki sama nie odprawi nowenny, śmieje się z porywczosci Sawy:

Chce mu się miesiąca w cebrze.
Chce się gwiazdy na błękitcie. [V 777—778]

I jest to przecież drwiąca parafraza słów Sawy w *Beniowskim*, który na pytanie „Komu ty jedziesz?” odpowiada:

Jadę księżycowi,
Aby się w konia przeglądał kopytach,
Wonnemu jadę na stepach kwiatowi,
Dziewannom, które w złotych stoją kitach;
Anioł mię srebrny, jasny, w skrzydła łowi
I leci ze mną jak sen po błękitach, [V 181—186]

Archetypowy wolny Kozak, galopujący przez step w harmonii z naturą, jest teraz mężem, nad którym góruje żona, delikatnie mówiąc, mądrzejsza i wyżej urodzona.

Przemiana Księżniczki jest nieco pokrętna, ale niemal zgodna z wzorcami. Jedną z wyraźnych wskazówek jest zmiana nazwiska; tak jak z Semenką, który okazuje się Tymenką, czy Sawą, który staje się panem Calińskim, ona okazuje się Wiśniowiecką i w ten sposób wyłania się jej prawdziwa, a raczej ostateczna natura. Wraz z odzyskaniem na powrót pierścienia jej małżeństwo może stać się jawne i dlatego; jak w przypadku innych, jej status ustala się. Jednak wydaje się, że brak

tu elementu zasadniczego: męki i inicjacji, a to jest raczej nieoczekiwane u centralnej, najbardziej „płomienistej” postaci (zob. II 28—52)⁵¹. Aczkolwiek — jak wynika to z pytania Sawy w akcie II (w. 468—469): „Kiedyż tój okropnej próbie / Koniec położysz?” — ona sama wybrała i przygotowała już swoją mękę. Zgodnie z bardzo poetyckim i nacechowanym wyobraźnią charakterem Księżniczki jest to męka ducha — oddać siebie w nagrodę temu, kto znajdzie i wróci pierścień; ten pierścień z kolei staje się emblematem narzuconej sobie męki: ciska go ona w ogniste piekło chłopskiej rewolucji („Sygnet rzuciłam do piekła. / Kto mi go wyrwie z płomieni / I odda, ten się ożeni” — II 108—110); jego doświadczenia stają się doświadczeniami Księżniczki poprzez siłę jej wyobraźni, ponieważ jest oczywiste, że po Wernyhorze ona najgłębiej rozumie, co się naprawdę dzieje. Jest przecież jego „uczennicą” i jedynym jego odpowiednikiem w obozie polskim. Spośród wszystkich postaci polskich ma również poczucie najgłębszej więzi emocjonalnej z umiarkującą srebrną „Ukrainą”⁵²; do momentu, w którym staje się Wiśniowiecką, jest ona „Ukrainką”. Kiedy na początku mówi o pierścieniu: „Może na palcu krwi kolorem straszy” (II 23), obraz krwi symbolizuje zarówno obawę przed utratą dziewictwa (w całym dramacie jej panieństwo i awersja do małżeństwa nie ulegają wątpliwości), jak i lęk przed zbliżającym się rozlewem krwi. Ona wie, że obie te sprawy się splatają, że jej małżeństwo z Sawą jest związane ze śmiercią „Ukrainy”, że jest równoczesne z jej rozwodem z „Ukrainą”. Jest to z naciskiem powtarzane, jak wtedy, gdy Księżniczka mówi, że jej pierścień to „pierścień rozwodny” (I 304) i gdy później zwraca się do Sawy:

Pierścień świętego Franciszka,
Pierścień z krwawej kornaliny
Zerwiesz... na koniu tu wjedziesz
I przez drugie zaręczyny
Mnie zaręczoną — rozwiedziesz... [II 478—482]

Jeszcze raz ukazana zostaje struktura mityczna, w której różne semantyczne i symboliczne płaszczyzny wzmacniają się i dopełniają nawzajem.

Funkcje mitu w „Śnie srebrnym Salomei”

Jak wykazaliśmy, Słowacki, wyrażając temat ukraiński za pomocą struktur mitu, tworzy końcową syntezę tego głęboko romantycznego tematu w literaturze polskiej. Jednak *Sen srebrny Salomei* ma jeszcze

⁵¹ Ogień widnieje w opisie wszystkich młodych postaci i to odpowiada mitycznemu symbolizmowi energii i pasji Słowackiego (zob. Janion, *op. cit.*). Najbardziej znamienny jest Semenka, który jako Tymenko pojawia się na końcu w płomieniach; także Leon (np. I 642—643) i Salomea (np. III 534); w przypadku Sawy nieustannie powtarza się piorun (np. II 391).

⁵² Zob. np. jej kwestię w akcie V, w. 1—34.

inną funkcję: dramatycznie malując koniec „Ukrainy” i narodziny nowych wartości, spełnia również funkcje swoistego egzorcyzmu uwalniającego poetę z jego własnej ukraińskiej obsesji.

Historia, tzn. historyczne zainteresowanie przeszłością Ukrainy, jest tą stroną twórczości Słowackiego, którą łatwo wyodrębnić. W *Žmii*, *Wacławie* czy *Beniowskim* historia nigdy nie była dla metody twórczej Słowackiego tym, czym była dla Grabowskiego lub nawet Czajkowskiego (w *Wernyhorze*). W *Snie* historia jest prawie całkowicie zastąpiona przez mit, w którym jednak można odnaleźć jej echa — np. Tymenkę, przywódcę hajdamaków, lokalne opowiadania o masakrze Gruszczyńskich, Regimentarza Stempowskiego (tj. historycznego Stępkowskiego) i wzmiankę o jego stosunkach z królem i Rosjanami (I 4—14). Jedna z aluzji do ogólnie znanego tła historycznego wiele nam jednak wyjaśnia: w zmianie 1 aktu III Semenکو wspomina o Goncie — nie w jakimś konkretnym przedziale czasowym, ale jakby z dalekiej perspektywy, gdzie człowiek, symbol powstania, i jego potworna egzekucja stapiają się w jedno:

Gonta się nam pokazał
Przy pożarnéj pochodni;
Zabelkotał językiem⁵³
Taj wprost piszow do Kodni [III 595—598]

W micie nawet czas traci swą moc — przypomnijmy tu, jak Sawa opisuje dom Gruszczyńskiego, gdzie zegar zatrzymał się w przerażeniu:

Zatrzymany strachem, czarem,
Poznawszy, że czas nie płynie,
Stał na północnéj godzinie, [II 288—290]

Historyczne daty czy „fakty” są przypadkowe w porównaniu z ujawnieniem ostatecznej rzeczywistości, jakie daje mit.

Literackie zainteresowania Ukrainą zostają również poddane ostatecznemu rozrachunkowi i osądowi. Służą temu — jak zauważono wyżej — satyra i ironia skierowane przeciw naiwności „szkoły ukraińskiej”, a także ukazanie znanych postaci literackich (Wernyhora, Stępkowski) w inny, zdecydowanie głębszy sposób. Szczególnie w przedstawieniu postaci Wernyhory Słowacki góruje nad tymi pisarzami (tj. Czajkowskim i Siemieńskim), którzy wskrzesili barda tylko po to, aby uczynić zeń bezzębnego starca powtarzającego jak papuga szlacheckie prawdy, historycznie zdyskredytowane banały raczej niż proroctwa. Specjalną replikę otrzymał Zaleski. Słowacki bynajmniej nie składa hołdu „słowikowi Ukrainy”, jak uważał Kleiner (K 4-1, 173), lecz zamierza go zmiażdżyć. Z perspektywy polsko-ukraińskiej przeszłości, jaką ukazuje *Sen*, wizja Ukrai-

⁵³ „Zabelkotał językiem” może być bezpośrednim echem opisu Czajkowskiego w *Wernyhorze* (s. 151).

ny przedstawiona przez Zaleskiego, nazywającego się „Bojaniczem”, była bowiem najbardziej kłamliwa ze wszystkich. Jest też rzeczą całkiem stosowną, że Słowacki odpowiada „paniczowi” Zaleskiemu słowami „dzia-da”, który chytrze gra głupca („ot ja trochę szalony. / Może co złego powiedział?” — V 346—347). W natchnionym peanie na cześć liry brzmią niewątpliwie echa Zaleskiego (dumki, szumki, rusalki *etc.*), ale one właśnie uwydatniają różnicę pomiędzy poezją Zaleskiego i Słowackiego:

pieśni chodziły
Po klawiszach, pieśni chyże!
I siadały na sen w lirze,
W krąg siadały, pieśni tłumy;
Posażnice — stare dumy,
Piorunnice — stare krzyki,
Szumki lotu — konie kare,
Szumki płaczu — dum słowiki,
Błyskawice — myśli stare,
Rusalczanki — dzwony szklanne;
Smętne dumy podkurhanne
Kędyś aż od Zaporoża. [V 327—338]

Jednocześnie Słowacki jest w pełni świadomy tego, że przeznaczeniem Ukrainy było stać się jedynie skarbnicą motywów literackich, i poeta jest z tym faktem pogodzony. Taki jest sens lamentu Pafnucego na „śmierć Ukrainy” w akcie III:

Ach! Ukrainy nie będzie!
Bo ją ludzie ci na mieczach rozniosą.
Ach! róż polnych z jasną rosą
Zabraknie, bo je ludzie ci kochankom rozdada.
Ach dumy w grobach ucichną!
Bo się pieśni, do polskich już rycerzy uśmiechną.
Ach koniec Ukrainie!
Bo się sztandar szlachecki na kurhanach rozwinie.
[III 583—590]

Kleiner cytuje tylko dwa pierwsze i dwa ostatnie wersy; możliwe, że tylko one wydają się mu niedwuznaczne w ogólnym nurcie dramatu (K 4-1, 174). Jednak to właśnie cztery środkowe mówią tak samo niedwuznacznie, że stara, idylliczna Ukraina, w której kwitła pierwotna harmonia między dwoma narodami, stanie się sentymentalnym materiałem służącym zabawie szlachty.

Ale Słowacki nie jest sentymentalny. Przedstawiwszy raz w *Śnie srebrnym Salomei* najgłębszy sens poetycki Ukrainy w micie jej śmierci, nie może już dłużej do niej powracać — jak robią to Zaleski i Czajkowski — snując dalej marzenia. Dlatego nie dziwi, że w *Fantazym*, prawdopodobnie napisanym parę miesięcy później, temat ukraiński został oczyszczony z emocjonalnej treści i pojawia się tylko jako tło zgodne niemal z ironicznym tonem utworu. Tak więc w pierwszym akcie Hra-

bina poleca, aby w ogrodzie służący śpiewał pieśni Padury dla zbudowania gości (akt I, sc. 4), jak również planuje po obiedzie zrobić dobry użytek z dębu Wernyhory: „my niezabawem / Wyjdziemy z gośćmi... pod dąb Wernyhory / Pić kawę...” (akt I, sc. 5).

Ostatecznym i najgłębszym oczyszczeniem w *Snie srebrnym Salomei* jest oczyszczenie duszy samego Słowackiego. Jak zauważyliśmy, wcześniej, natura myśli mitycznej pociąga za sobą zestawienie i połączenie różnych wymiarów świadomej i przedświadomej wiedzy, od płaszczyzny najrozleglejszej, społecznej i „historycznej”, do najbardziej wewnętrznej i osobistej. Tą najszybszą, stłumioną i psychologicznie niebezpieczną płaszczyzną, wewnątrznie dotąd związaną z Ukrainą, z której się wywodził i gdzie spędził wczesną młodość, jest stosunek poety do matki. Wielu badaczy *Snu* dotykało tej sprawy, ale rzadko wychodzili poza to, co oczywiste. Wyciągano wnioski z dedykacji utworu i ważnej roli, jaką odgrywa w nim Salomea, zauważono, że co najmniej pod jednym względem była ona wzorowana na matce Słowackiego⁵⁴, a także że jej obraz nie jest pozbawiony dwuznaczności, że nie tylko zostaje przedstawiona przez Leona jako wyrachowana i obłudna (I 594—636), lecz również podczas ich kłótni okazuje się osobą bezlitosną, gotową szantażować Leona, aby się z nią ożenił (I 813—832)⁵⁵.

Bezpośrednią analizę stosunku Słowackiego do matki — na sposób psychoanalityczny i na podstawie całej jego twórczości — przeprowadził Gustaw Bychowski⁵⁶. Choć jego studium jest pod wieloma względami niepełne i nieśmiałe, znamienne dla tego etapu rozwojowego psychoanalizy Freuda, kiedy hamująco działała świadomość nieufności, jaką ta metoda budziła w nauce tradycyjnej, niemniej jednak ustala ono istotne i nie dające się podważyć fakty psychologiczne. Ukazuje w zarysie edypowy stosunek Słowackiego do matki (którego znaczenie oczywiście zwiększyło się w wyniku jej powtórnego małżeństwa) oraz typową tendencję z jednej strony do wynoszenia jej jako wzoru cnót, z drugiej — do oczerniania jako zmysłowej, upadłej kobiety. Elementy te są widoczne w dramacie w stosunku Salomei do Leona. Można się również zgodzić z Bychowskim, że przekazanie Salomei przez Leona Semence jest dramaturgiczną formą przedstawienia seksualnej wrogości Słowackiego do Salomei / pani Bécu, a końcowe pogodzenie ukazuje drugą stronę medalu, czyli „kompleksu”, tzn. wizję pełnego nadziei połączenia i prze-

⁵⁴ Pani Bécu zawdzięcza Salomea zielone oczy; stwierdzenie Słowackiego, że z matką łączy ją „Imię [...] tylko i oczki zielone” (list do matki, z 28 XI 1843 — *Korespondencja*, t. 2, s. 24), przyjmowano bezkrytycznie. Zob. Tretiak, *op. cit.*, t. 2, s. 35—36.

⁵⁵ Hoesick, Tretiak czy Kleiner nie mówią tego oczywiście tak bez ogródek.

⁵⁶ G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*. Warszawa 1930.

baczenia⁵⁷. Choć jest to słuszne, można jednak wykazać, że *Sen* ujawnia nam w istocie dużo bardziej uderzający dramatyzm i oczyszczenie tego stosunku.

Jest rzeczą zupełnie naturalną, że zasadnicza rola w tym układzie przypada Leonowi: Salomea jest prawie całkowicie bierna, jest tłem, na którym rozgrywają się jego emocje; z drugiej zaś strony przechodzi on od niegodziwości poprzez mękę i karę do zbawienia. Jego początkowo łotrowskie zachowanie się w stosunku do Salomei jest jednakże skonstruowane bardzo świadomie. Leon wyśmiewa jej naiwność i sentymentalizm w kilku najbardziej chyba cierpkich i wymownych wersach dramatu. Tak więc, kiedy Salomea mówi, że się za niego modliła, on powiada na stronie: „Baran do rżnięcia” (I 661), a kiedy ona żałobnie stwierdza, że gwiazdy muszą ronić łzy nad jej położeniem, Leon wybucha:

Doskonała! doskonała!
Gwiazd wzywał z kwiatami gada! [I 677—678]

Programowy wymiar tego sarkazmu staje się oczywisty: poprzez Leona Słowacki traktuje ironicznie poetycką postawę, która w dużym stopniu jest także jego własną postawą. I tak w kilka miesięcy później miał napisać w pamiętniku Zofii Bobrównie:

Niechaj mię Zośka o wiersze nie prosi,
Bo kiedy Zośka do ojczyzny wróci,
To każdy kwiatek powie wiersze Zosi,
Kaźda jej gwiazdka piosenkę zanuci.
Nim kwiat przekwitnie, nim gwiazdeczka zleci,
Słuchaj — bo to są najlepsi poeci.
[.]
Ja bym to samo powiedział co one,
Bo ja się od nich nauczyłem gadać;

⁵⁷ Pozostałe sugestie Bychowskiego są bardziej wątpliwe. Uwaga, że Semenکو jest projekcją pana Bécu (*op. cit.*, s. 100), jest problematyczna nie tylko dlatego, że wynika to ze świadectwa dramatu (stwierdzenie, że brak patriotyzmu ojczyzna został zakodowany w fakcie, iż Semenکو jest hajdamaką, sugeruje fałszywie, że ten ostatni to postać budząca raczej pogardę niż strach), ale także z punktu widzenia teorii psychoanalizy. Jeśli w ogóle, to Semenکو jest tu chyba także projekcją *psyche* samego Słowackiego, tj. czegoś buntującego się w nim, „złego”, z czego powoli się oczyszcza. Wszystkie te rozważania — jako część szerszego psychoanalitycznego odczytania twórczości Słowackiego — to zadanie na przyszłość, tu sprawy owe są zaledwie zasygnalizowane. Podtrzymujemy tylko jedną przesłankę sformułowaną tu w obszarze tego typu analizy, a dotyczącą identyfikacji Leona i Słowackiego. Przesłankę tę potwierdza układ relacji: o ile Salomea reprezentuje matkę Słowackiego (założenie, co do którego, jak widzieliśmy, panuje wśród krytyków zgoda), to Leona, który, jak Słowacki, w tym dramatycznym splocie określany jest w swej istocie poprzez swe związki z Salomeą — uznać można za projekcję autora.

Bo tam gdzie Ikwy srebrne fale płyną,
Byłem ja niegdyś jak Zośka dziecina.

(W pamiętniku Zofii Bobrówny)

Jako prawdziwy romantyk, musiał Słowacki znaleźć ironiczny kontrapunkt nawet (a raczej przede wszystkim) do swoich najbardziej intensywnych stanów emocjonalnych. W obrębie *Snu* jest to sedno początkowych stosunków między Salomeą a Leonem; jej dziecięca (i dziecinna) otwartość jest kompromitowana przez jego ironię i — cynizm⁵⁸. Można jednak ująć to w inny sposób: dziecinna naiwność Salomei zgodna jest również z punktem widzenia pani Bécu, która, jak Salomea w dramacie, nie może pojąć „niegodziwości” Leona/Słowackiego. Odwrotnie, postawa Leona ukazuje tę część psychiki Słowackiego, która odrzuca matkę i boi się jej. Kiedy lży, modlitwy i „dobroć” nie skutkuje, Salomea ucieka się bowiem do wyraźnych gróźb i szantażu, aby zachować miłość Leona. Ocena ich spotkania przez Leona jest zupełnie jasną obiektywizacją własnych frustracji i gniewu Słowackiego:

Co? czy w obłąkanie wpadła?
Czy widzi krwawe widziadła?
Alboli też chce udaniem
I aktorskim obłąkaniem
Sumnienie ciężej przywalić?
Na Boga! to nowa sztuka
Niewieścia! serce rozzalić,
Potém jeść je dziobem kruka
I rozdzierać, aż zaboli,
Aż własnej pozbędzie się woli. [I 833—842]

Jak możemy wnioskować z częściowo tylko ukrytych aluzji w listach poety, było to bliskie uczuciom Słowackiego wobec prób matki zmierzających do narzucenia mu swojej woli i jej domagania się miłości synowskiej.

Dochodzi do tego jeszcze jeden czynnik, a mianowicie szczególne finansowe uzależnienie Słowackiego od matki, zwłaszcza zaś fakt, że to ona zarządzała jego zdeponowanymi funduszami; tak więc mimo że przysyłane mu na utrzymanie pieniądze były formalnie jego własnością, przekazywała mu je matka. Jeden tylko przykład, jak w jego listach wyraziła się świadomość tej zależności (lecz nie uczuciowe jej skutki) i bólu, jaki zadał matce (lub raczej który dała mu odczuć, że jej sprawił); w liście do stryjecznego brata Władysława z 14 III 1845 Słowacki, jak Jezus zwracający się do Jana Apostoła, prosi go, aby był dla niej synem:

— Bez niej, drogi mój — oto ja przez piętnaście lat walczyłbym nie o sławę imienia naszego — ale o nędzny kawałek chleba, który tu na bruku leży...

⁵⁸ Żadna z tych postaci nie jest monolityczna; w obu jest cień ironii. I tak np. świeżość Salomei przechodzi w infantylność, a ironia Leona w nieprzyjemny cynizm.

blotem nieraz okryty — a jednak celem jest walki ludzi zgłodniałych... bo wiesz, że dopiero po dziesięciu latach książki moje zaczęły tak jak twoje łany ziarno mi posiane oddawać. — Ona więc mnie starego drugi raz piersią karmiła — a cóż powiedzieć o łzach i boleści za mną uronionej... Na tę pamięć zaklinam cię, mój Władysławie, bądź dla niej jako syn... a ja wiem, że ona będzie ci matką — a ty przy niej, chłopcze mój stepowy, skraśnijesz — bo dzieci przy matkach mają rumiane twarze i rosną prędko...⁵⁰

Ogólnie mówiąc, fakt, że ta zależność była źródłem bólu i że matka Słowackiego nie cofała się przed używaniem jej jako broni psychologicznej, nie ulega wątpliwości.

W *Snie srebrnym Salomei* emocje zrodzone z tego i innych aspektów wzajemnego stosunku wyzwalają się ze stłumienia przez *ego* i zostają wydobyte, aby poddać się oczyszczeniu. Sceną uwidoczniającą to jest koniec aktu III, krytyczny moment męki Salomei i Leona, kiedy oboje są więźniami Semenki, który ujawnia machinacje Leona (tj. odrzucenie przezeń Salomei) i twierdzi, że jest jej mężem. Leon nie jest w stanie patrzeć Salomei w oczy (całkowite odwrócenie sceny z aktu I, w. 681—682, kiedy robi on uwagi na temat jej spuszczonej oczu) i broniąc się zagłębia w „szalone” opowiadanie, pozornie o baśniowych potworach. Warto zacytować tę scenę w całości:

SEMENKO

Ja twój mąż...

SALOMEA

Leonie drogi,
Czemu ty patrzysz pod nogi?
Podnieś oczy, w oczach siła.

LEON

Trzeba, abyś uwierzyła
W smoki, że na złocie siedzą,
A piskłęta własne jedzą;
W gadziny słońcem rozgrzane,
Ciałami własnych rodziców
Na stepach powypasane;
W upiory, co od księżyców
Wziąwszy gust do krwi czerwonej,
Częścięj spowinowaconej
Pragną, niż obcą się mażą:
Gdy cię te wszystkie przerażą
Monstrą, chodzące w purpurze,
Czyniące przeciw naturze,
By własnej dogodzić strawie:
Wierz we mnie... i bądź w obawie,
Czy ja nie gorszy niż one...

SALOMEA

Zdrapał rany... ach, utonę
W tej krwi...

⁵⁰ Słowacki, *Korespondencja*, t. 2, s. 84. Podkreśl. G. G. G.

SEMENKO

Weźmijcie ją, siostry.
 A ciebie, Panyczu, ostry
 Topór, albo kosa skosi,
 Albo miłość jój od śmierci wyprosi. [III 913—936]

Maska szaleństwa jest w rzeczywistości przejrzysta, ponieważ to zupełnie jasne, że Leon ujawnia najbardziej stłumione, najbardziej przerażające, kontrolowane przez *ego* uczucia Słowackiego do matki. Smok siedzący na złocie i zjadający swoje młode jest niczym innym, jak demonicznym obrazem zaborczej, bogatej matki, wydzielającej pieniądze swojemu synowi; węże wygrzewające się na słońcu i tuczące na ukraińskim stepie to odzwierciedlenie spokojnej radości, jaką daje jego matce (i rodzinie) odziedziczony majątek w ukraińskich posiadłościach⁶⁰. Jego cytowane wcześniej słowa do brata mówią o niemalże tej samej sprawie — oczywiście w łagodny, a nie demoniczny sposób — o błogosławieństwie matczynej troskliwości i zdrowym, wiejskim (stepowym) otoczeniu. „Upiorem” jest sam Słowacki. Passus o spowodowanej księżycem chęci smakowania krwi jest złośliwym, ale trafnym jednowierszowym podsumowaniem *Snu srebrnego Salomei* (i innych utworów); jest to również demoniczna wersja jego poetyckiej inspiracji, co zostanie jasno uwidocznione w następującej potem kwestii Wernyhory. Co więcej, określenie „gust do krwi” może być drwiącym przypomnieniem kpin krytyki, jakie wzbudziła *Balladyna*, dramat, o którym on sam powiedział, że jedyną osobą, która nie została zabita, był sufler⁶¹. Słowacki jednak posunął się tu znacznie dalej, ponieważ mówiąc o pragnieniu „krwi spowinowaconej” wydaje się w istocie obnażać te najbardziej stłumione i przerażające uczucia — fantazje na temat kazirodztwa i matkobójstwa. W porównaniu z nienaturalnością tych wyznań oraz takich monstrów jak matka-smok i syn-wampir grzeszki Leona wydają się niewielkie i wybacalne.

Reakcja Salomei potwierdza ten sposób odczytania. Jest ona przerażona tym odkryciem: „zdrapał rany” — krzyczy; tonie we krwi, umiera symbolicznie, kiedy dowiaduje się o grzechu, na który brak słów. Jeśli chodzi o niego samego, Leon musi stawić czoła konsekwencjom tego, co ujawnił: w jego słowach odnajdujemy archetypową groźbę kastracji, zapłaty za tego rodzaju pragnienie. Istnieje jednak możliwość wybaczenia i pogodzenia poprzez miłość i dramat tę możliwość realizuje.

Żaden chyba utwór w literaturze polskiej nie przedstawia w tak kla-

⁶⁰ Jest rzeczą skądinąd oczywistą, że taka symboliczna, bez wątplenia jawnie zdemonizowana wersja nie musi się zgadzać we wszystkim z rzeczywistością, zwłaszcza że pani Bécu wcale nie była osobą zamożną. Wszakże przenośnie te rodzą się z wysoce emocjonalnych reakcji przebywającego na wygnaniu syna, a nie ze spostrzeżeń rachmistrza.

⁶¹ Użył on tego dowcipnego zwrotu w pierwszym rozdziale *Le Roi de Ladawa*, a później w *Beniowskim* (I 753—760). Zob. K 3, 105—106.

syczny sposób kompleksu Edypa. Prezentacja ta, tylko częściowo utajona⁶², ze wspaniałym mistrzostwem wpleciona jest w materię utworu. Dla naszego celu osobista męka Słowackiego, oczyszczenie jego najgłębszych lęków i uczuć w strukturach i symbolach nieświadomości jest jeszcze jednym dowodem istnienia w tym dramacie organizującej mitycznej myśli. Najintymniejszy problem władzy Ukrainy nad Słowackim, władzy matki nad nim, a także jego podświadomych pożądań staje się przedmiotem konfrontacji i zostaje rozwiązany.

Jest więc rzeczą całkiem zrozumiałą, że dzieło to, w którym znajduje kulminację socjologiczno-literacki i osobisty mit Ukrainy, powinno być zostać zadedykowane matce poety, ponieważ jest ona najbardziej wewnętrzną istotą dramatu. Rzeczywiście trudno odnosić tytuł do snu, jaki miała Salomea w utworze Słowackiego; ten „srebrny sen” jest bardzo krótki i przypadkowy, tak jak w wymiarze wydarzeń „narodowych” sama Salomea jest postacią peryferyjną. (Sugeruje to sposób, w jaki określenie „sen srebrny” zostaje podane: odczytanie przez Leona jej snu „Sałynka, będziesz bogatą, / Srebrny sen bogactwo wróży” — I 802—803 — jest protekcyjne i wytarte; ma ono ułagodzić Salomeę i nie wiąże się z późniejszymi wydarzeniami.) Natomiast faktycznym, tytułowym „snem srebrnym” jest mit Ukrainy, uchwycony na nowo w poezji Słowackiego, ukraińska przeszłość ujęta w momencie zanikania. Utwór został ofiarowany Salomei Bécu i tytuł może być również odczytany jako „sen srebrny dla Salomei” lub „sen srebrny — Salomei”. Jest to istotnie najcenniejszy prezent, ponieważ dla zrekonstruowania tej umykającej rzeczywistości, tego snu, z pustki przeszłych wydarzeń i wygasłych pasji — poeta użył całego bogactwa swych sił twórczych. I chociaż Słowacki mówi w liście do matki, że naprawdę nie umie wytłumaczyć, „skąd przychodzą i dokąd idą” jego dzieła (uderzające sformułowanie mitycznej zdolności tworzenia), w uzasadniony sposób wyraża wielką radość, poczucie ulgi i spełnienia po ukończeniu *Snu srebrnego Salomei*⁶³.

Z angielskiego przełożyła Elżbieta Jamrozik

⁶² Najbardziej uderzające potwierdzenie, że prawidłowo rozumiemy ładunek psychologiczny dramatu, znajdujemy w liście Słowackiego do matki, z 30 XI 1844. W odpowiedzi na to, co ona określa jako niezadowolone ze *Snu srebrnego Salomei*, Słowacki wyjaśnia wybór tytułu przytaczając opowiadanie o Kolumbie i Izabeli. Wyspa, którą Kolumb nazwał imieniem swojej królowej, nie była ani największa, ani najpiękniejsza, ani nie zamieszkiwali jej najszlachetniejsi ludzie, wprost przeciwnie, była małą wyspą, zamieszkałą przez kanibali; „ale wiadomo ci, moja droga — konkluduje poeta — co się stało potem z Kolumbem”. Wyraźny pogłos aluzji do kanibalizmu w „szalonej mowie” Leona jest naprawdę zadziwiający. Ale kiedy Słowacki mówi (*Korespondencja*, t. 2, s. 59): „to jest wyspa moja — i całe tłumaczenie się moje. Pamiętaj ty jednak, droga, że nie jesteś ty królową jednej, ale wszystkich wysp moich” — rozumiemy, że to pojednanie, które oferuje, nie jest pojednaniem *pro forma*. Ogromna bezpośredniość jego wyznania nasuwa myśl, że oczyszczenie, o którym mówiliśmy, było rzeczywiste i że uczucia te są prawdziwe.

⁶³ Zob. *ibidem*, s. 59, 24.