

Mieczysław Inglot, Ewa Łubieniewska

"„Fantazy” Juliusza Słowackiego,
czyli komedia na opak wywrócona",
Ewa Łubieniewska,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź
1985 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 78/2, 370-386

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.

utworów w obszar tradycji, przede wszystkim — tradycji tzw. poezji proletariackiej XX wieku. Nie należało to jednak do pola zainteresowań zakreślonego w cyklu omawianych rozpraw. Należy natomiast stwierdzić, iż badania Bogdana Zakrzewskiego kształtują dobry punkt wyjścia do dalszych penetracji naukowych. Ukazują bowiem w sposób wysoce kompetentny ugruntowanie się pewnych motywów i stereotypów obrazowych, odtwarzają kanon i repertuar upowszechnionej u progu dwudziestego wieku tradycji. Kierunek ten — *in nuce* — jest już zawarty w niektórych analizach badacza, wymaga on jednak rozwinięcia i połączenia z interpretacjami już podjętymi. Trzeba jednak stanowczo stwierdzić, że bez prac Bogdana Zakrzewskiego ten kolejny krok nie był do pomyślenia.

Tadeusz Bujnicki

Ewa Łubieniewska, „FANTAZY” JULIUSZA SŁOWACKIEGO, CZYLI KOMEDIA NA OPAK WYWRÓCONA. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 220. „Rozprawy Literackie”. [T.] 50. Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Jadwiga Rytel, Alina Witkowska. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Fantazy, wydany 120 lat temu, w r. 1866, funkcjonował w badaniach na dosyć specyficznych prawach. Stosunkowo często był bohaterem metodologicznych przewartościowań. Tak więc np. opublikowana w 1874 r. rozprawa Stanisława Tarnowskiego „*Niepoprawni*” okazała się manifestem niechęci krakowskiego stańczyka do poety uwielbianego przez powstańców i popowstaniową młodzież. Wydana w 20 lat później rozprawa Ferdynanda Hösicka *Hrabina Idalia* wiązała genezę dramatu z biograficzną plotką. W latach pięćdziesiątych naszego wieku *Fantazy* uznany został za utwór spełniający w stopniu równym chyba tylko *Panu Tadeuszowi* założenia modnej wówczas konstrukcji metodologicznej, określanej mianem realizmu romantycznego. W tym kierunku interpretował dramat Kazimierz Wyka oraz jego uczniowie, Jerzy Skórnicki i niżej podpisany. Polemikę z „realistami” podjął z kolei Wacław Kubacki w rozprawie pt. *Wielka komedia Juliusza Słowackiego*¹.

Były to zatem ujęcia jednostronne i zawsze w jakiejś mierze tendencyjne. Towarzyszyły im publikacje o charakterze przyczynkarskim bądź też — mniejszej lub większej objętości — bardziej zobiektywizowane omówienia dramatu w syntezach typu podręcznikowego czy we wstępach do popularnonaukowych i popularnych edycji. Ostatnie tego typu prezentacje *Fantazego* to wstępy niżej podpisanego do wydań dramatu w seriach „Biblioteka Narodowa” (wyd. 1: 1966, wyd. 4, ostatnie: 1976, oraz przedruk w KAW: 1985) i „Nasza Biblioteka” (wyd. 1: 1973, wyd. 5, ostatnie: 1985). Zdecydowaną polemikę z tymi ujęciami podjął Jarosław Marek Rymkiewicz².

W różnych okresach różne dzieła Juliusza Słowackiego wysuwały się na plan pierwszy. Mało kto wie, że np. w podręcznikach galicyjskich po r. 1867 najczęściej przedrukowywanym utworem był *Jan Bielecki*, ściślej, obrazek kościółka wiej-

¹ W. Kubacki, *Wielka komedia Juliusza Słowackiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 2.

² J. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1982, s. 41—48. Rymkiewicz opowiada się za tradycyjnym datowaniem dramatu na r. 1841 i neguje istnienie w nim akcentów mistycznych.

skiego naszkicowany w tej powieści poetyckiej. Miał swój „złoty okres” poemat *Ojciec zadżumionych*. Dzięki znakomitej roli Heleny Modrzejewskiej (i koligacjom tematycznym z utworem Schillera) pod koniec XIX w. wielką popularnością cieszył się dramat *Maria Stuart*³, lektura obowiązkowa w galicyjskim gimnazjum. *Kordian*, czytany początkowo poza szkołą, w ówczesnym podziemiu, zaczyna obok *Balladyny* i *Lilli Wenedy* robić karierę już w okresie Młodej Polski, aby po drugiej wojnie światowej (z wyjątkiem lat 1949—1956), dzięki szkole, teatrowi, ale także licznym badaniom, owocującym osobnymi książkami, zająć niekwestionowane pierwsze miejsce w całokształcie dorobku Słowackiego.

Jest rzeczą zastanawiającą, że *Fantazy*, dramat o bardzo bogatym repertuarze typów ludzkich, dojrzalej koncepcji tragizmu, wyposażony szczerze w tak istotne elementy każdej wizji scenicznej, jak napięcie między przestrzenią sceniczną a teatralną (stała opozycja sceny i kulis), jak skonstrastowanie charakterów (w planie społecznym, politycznym, obyczajowo-kulturowym i wreszcie narodowym), jak operowanie przestrzenią (salon—cmentarz, ogród angielski—Sybir), nie doczekał się dotąd osobnej monografii. W teatrze, owszem, bywał grywany nierzadko, ale zawsze ustępował pierwszeństwa *Kordianowi* czy *Balladynie*. Tak się jakoś składało, że spośród wybitnych reżyserów po ten właśnie dramat sięgali tylko niektórzy. A nawet gdy sięgali, to nie on „liczył się” do ich największych osiągnięć. *Balladyna* miała swojego Hanuszkiewicza, *Kordian* — Grotowskiego, *Dziady* — Dejmka. Każdy z wymienionych tu przykładowo twórców teatru ma w swoim dorobku wiele innych inscenizacji, ale wspomniane zajmują czołowe miejsce w świadomości widzów (a może i samych inscenizatorów). Tak było i jest, jeżeli nie liczyć wspańiałej gry Juliusza Osterwy w roli *Fantazego*. I lat 1951—1955. W tym okresie wyraźnej „niepogody” dla *Kordiana*, *Dziadów* czy *Nie-Boskiej komedii* zanosilo się na to, że lansowany przez badaczy *Fantazy* przeliczytuje nawet stale popularną (z racji swej ludowości) *Balladynę* — i zdobędzie czołowe miejsce. Tak się jednak nie stało, mimo współpracy historyków literatury z teatrem. Co więcej, podstawy „rewaloryzacji” zostały rychło zakwestionowane.

Na tle zarysowanych skrótowo i wyrywkowo dziejów recepcji dramatu książka Ewy Łubieniewskiej pojawiła się jako pierwsza monografia *Fantazego*.

Jest to zarazem książka starająca się godzić dwie tendencje badawcze: prezentację własnej wizji utworu (wizja ta została zasygnalizowana w „sowizdrzałskim” tytule) i uwzględnianie tradycji badawczej. I to nie tylko tej, która wiąże się tematycznie z dramatem. Praca Łubieniewskiej nie mogłaby powstać bez rozpoczętych w latach sześćdziesiątych przez historyków idei (Andrzej Walicki, Adam Sikora), a kontynuowanych głównie przez polonistów z Instytutu Badań Literackich oraz z uniwersytetów Lublina i Krakowa, badań nad mesjanizmem, towiańszczyzną i mistycznym okresem twórczości Słowackiego. A zarazem bez tego wyczulenia na estetyczne kategorie budowy dzieła, jakie przyniósł strukturalizm.

Analizy filologiczne otwierają książkę. Ten wątek rozważań ma dwa różne, z różną odpowiedzialnością traktowane warianty. Z jednej strony autorka zastanawia się nad charakterem i czasem powstania utworów w niejednakowy sposób wpisywanych na karty rękopisu *Fantazego*. Jest to refleksja wielce krytyczna wobec dotychczasowego stanu badań. Metoda jej przeprowadzenia budzi jednak poważne zastrzeżenia, co postaram się wykazać na przykładzie tzw. zawiązku pieśni VII C *Beniowskiego*, fragmentu o dużej doniosłości dla wszystkich badań zmierzających do ustalenia daty powstania dramatu.

We wstępie do wydania *Fantazego* w „Bibliotece Narodowej” wysunąłem hi-

³ Zob. J. Kwaśniak, *Dramaty Juliusza Słowackiego w szkole polskiej w latach 1867—1918*. Łódź 1983. Maszynopis rozprawy doktorskiej.

potrzebę, że poeta rozpoczął pisanie dramatu z chwilą, gdy na pierwszej karcie rękopisu widniał już, napisany wcześniej, wspomniany zawiązek. Do tego fragmentu *Fantazy* został niejako „dopisany”. Opierając się następnie na badaniach Stanisława Makowskiego, który datował powstanie całej redakcji C na okres od sierpnia do grudnia 1844, uznałem, że poeta w tym czasie rozpoczął pisanie dramatu⁴. Tym samym, moim zdaniem, ta redakcja dramatu, która zachowała się w rękopisie Ossolineum (sygn. 4728), powstawała w kręgu filozofii genezyjskiej.

Łubieniewska, słusznie zwracając uwagę na fakt, że rozważania nad dopiskami są dodatkowym jedynie tropem dowodowym, podejmuje jednak ten trop, dokonując zdumiewających zabiegów. Po pierwsze, informuje — a właściwie: dezinformuje — czytelnika, że według Makowskiego redakcja C powstała „w pierwszej połowie 1844 roku” (s. 39, przypis 35)⁵. Po drugie, w ogóle nie bierze pod uwagę interesującej (dla mnie przekonującej) argumentacji Makowskiego, który wskazał na treściowy związek w. 183—196 pieśni VII C z tekstem listu poety do Adama Mickiewicza z grudnia 1844.

Nie poprzestając na tym, wbrew zbieżnościom tematycznym, kwestionuje przynależność dyskutowanego zawiązku do redakcji C, nie troszcząc się oczywiście o to, gdzież ma on wobec tego przynależeć. Jej zdaniem ironiczna tonacja narracji o mianowanego fragmentu nie koresponduje „z poważnym nastrojem najpóźniejszej wersji pieśni, w której Beniowski, niedawno kreowany na bohatera krymskich awantur, wraca ze swoich podróży niemal jako żebrak-pokutnik” (s. 39).

Zupełnie bezpodstawny to argument, bo prawie cała pieśń VII C, a głównie jej początek, właśnie w takiej ironicznej tonacji jest napisana. Żeby nie było nieporozumień: mam na myśli redakcję trzecią, zamieszczoną na s. 208—215 t. 11 *Dzieł wszystkich*⁶. W tej redakcji, istotnej dla związków z dramatem (takich zbieżności tematycznych i problemowych nie ma w poprzednich redakcjach), obok sceny, w której Beniowski zwraca Anieli pierścionek⁷, czy epizodów z literacką kuzynką Idalią, Sybillą Dafnicką⁸, roi się od akcentów ironicznych i satyrycznych. I to w najbardziej „pokutnych” momentach⁹.

⁴ M. Ingłot, wstęp w: J. Słowacki, *Fantazy*. Wrocław 1976, s. IX. BN I 105. Wedle tej edycji podaję cytaty z dramatu.

⁵ Tymczasem S. Makowski (*Chronologia i układ „Beniowskiego”*. W: *Tęcze i świerzopy*. Wrocław 1984, s. 192—193. Pierwodruk w: „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1, s. 62) przeprowadza paralelę między redakcją C a *Genezis z Ducha* oraz *Fantazym*. Biorąc również pod uwagę aluzje do aktualnych wówczas wydarzeń emigracyjnych, konkluduje: „redakcja C powstała w końcu sierpnia i miesiącach następujących 1844 roku. (Warto zauważyć na koniec, że z w. 183—196 p. VII C wiąże się również treściowo list do Mickiewicza napisany około grudnia 1844, protestujący przeciwko uchwaleniu przez towiańczyków w dniu 29 listopada adresu do cara)”.

⁶ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleina i W. Kuźniara. T. 11. Wrocław 1957.

⁷ Akcentując „żebrackie żołnierstwo” powracający bohater zwraca pierścionek pięknej Anieli, „hrabiance” i „Podolance”. Aniela reaguje oburzeniem, w którym przebijają nuty proroczej iluminacji (w. 205—220, 253—260). Wtedy też, podobnie jak Idalia, mianuje siebie „siostrą”.

⁸ Porwanie Sybilli Dafnickiej i księcia Lubora przez Beniowskiego opisuje poeta przy końcu pieśni VII C (w. 255—309). Powodem porwania było podpatrywanie kochanków przez ową parę, ukrywającą się w leśnych różach (w. 291). Jak wiadomo, podobnie schowa się w kwiatach Idalia (akt I, w. 375—377).

⁹ Słowacki używając przy określaniu bohatera takich słów, jak „drapichrust” czy „glista”, w ironiczno-tragiczny sposób akcentuje powikłane losy wyznawców idei. Dla dalszego pogłębienia charakterystyki posługuje się aluzją do Cervantesa i... Hegla (w. 29—44).

Na poważne traktowanie zasługują natomiast rozważania autorki na temat co najmniej trzech kolejnych, w różnym czasie powstających redakcji dramatu. Wychodząc od adnotacji na pierwszej karcie *Fantazego*, „dramat całkowity, ukończony, przepisany” (s. 32), stwierdza Łubieniewska: „Akcja utworu rozwijana jest tak logicznie i płynnie, jakby autor posuwał się drogą już znaną, dokonując na niej korekt i uzupełnień, nie zaś wyznaczając dopiero i formułując kolejne jej etapy” (s. 33). *De facto* nie jest to tak oczywiste, bo rękopis roi się od poprawek i dopisków, ale są one istotnie o wiele drobniejsze niż w innych rękopisach, ilustrujących pracę nad pierwszymi pomysłami utworów. Uwagi wskazujące na charakter poszczególnych redakcji znajdują się głównie w początkowych partiach książki (s. 33—37), ale autorka nawiązuje do tych rozważań na s. 210—211, rehabilitując badaczy, którzy za Józefem Reitzenheimem datowali powstanie *Fantazego* na 1841 rok. Jej zdaniem, wtedy mogła powstać pierwsza redakcja utworu. Łubieniewska wnikliwie śledzi przypuszczalne pozostałości owej redakcji i tok wywodów tutaj wydaje się w pełni przekonujący.

Trzecia, ostatnia redakcja powstała zdaniem autorki książki w okresie mistycznym. Wiąże ona powstanie tej redakcji z wpływem towiańszczyzny i polemik z Towiańskim, datując ją na drugą połowę r. 1843, ale wskazując na możliwość, iż dramat został zakończony w pierwszej połowie następnego roku (s. 211). Argumenty przemawiające przeciwko koncepcji „genezyjskiej” zostały wyszczególnione na s. 104:

„1. w utworze brak kategorii genezyjskich w ich dojrzałym kształcie systemowym;

2. w świecie przedstawionym dramatu panuje inny porządek moralny, niż tego wymagają genezyjskie kryteria etycznych;

3. utwór ma charakter polifonicznej konstrukcji dramatycznej, znamiennej dla przedgenezyjskiego okresu twórczości;

4. w dramacie rysuje się wyraźnie obecność idei i pojęć z kręgu myślowego towiańczyków oraz opozycja wobec niektórych tez mistyki Towiańskiego;

5. pewne wątki myślowe *Fantazego* stanowią polemikę z filozoficzno-religijnymi poglądami Zygmunta Krasińskiego;

6. dokonana w dziele rewizja stanowisk prowadzi do ujawnienia filozoficzno-etycznej propozycji Słowackiego, głęboko modyfikującej *credo* towianizmu, a różnej jeszcze od postulatów, jakie przyniesie iluminacja z Pornic”.

Zdaniem Łubieniewskiej *Fantazy* to utwór przełomowy. Dokonuje w nim Słowacki przewartościowania stosunku do sztuki słowa, głównie zaś do ironii jako istotnej kategorii estetycznej, z którą poeta się rozstaje w okresie mistycznym (s. 105). Jest to zatem przewartościowanie dokonywane w imię nowej, już mistycznej, ale jeszcze przedgenezyjskiej koncepcji słowa. Na s. 185 wskazuje autorka na paralelę między *Beniowskim* a *Fantazym* jako utworami o charakterze przełomowym: „*Fantazy*, będąc w swoim pomysle konstrukcyjnym »*Beniowskim* dramatem«, to równocześnie znak dalszego rozwoju myślowego i artystycznego twórcy”.

Rozwijając myśl autorki, warto zauważyć, że i *Beniowski* będzie ulegał podobnym przemianom. Bo walkę o nowy kształt poetyckiego słowa rozegra Słowacki w latach 1843—1845 na dwóch fortepianach — w dramacie i w dalszych redakcjach poematu, zarówno w redakcji C, jak i w tekstach zawartych w *Próbach zespolenia „Beniowskiego” z „Królem-Duchem”*. Stąd liczne paralele stylistyczno-tematyczne między tymi utworami.

W związku z tym jednak zasadniczą wątpliwość budzą uwagi Łubieniewskiej wykluczające możliwość współlistnienia ironii i mistyki, wyraźnie widocznego we wspomnianych redakcjach *Beniowskiego*¹⁰. Natomiast zgadzam się z autorką, że

¹⁰ Kontrastowe, ironicznie ujęte starcie uduchowionej świadomości Anieli z konwencją „wielkiego świata” uosobionego w ks. Luborze i Sybilli Dafnickiej przed-

w *Fantazym* jest wybitnie rozbudowany ten typ ironii, którą za Elvinem Eustisem określam jako ironię postaci¹¹. Występuje jednak stale również ironia zdarzeń, co w sumie stwarza wrażenie, że ironia jest celem samym w sobie.

„Z prowokacyjną dobitnością manifestuje ją rozwój akcji dramatycznej, budowanej na zasadzie gry niespodzianek, która realizuje w sposób logiczny, a swoim sensownym, prawdziwym podjętej zabawy. Napięcie wytwarza się przede wszystkim pomiędzy pojęciami »poзору«, tj. obrazu rzeczywistości opartego na niepełnej ilości przesłanek (a więc częściowej niewiedzy interpretujących), oraz »prawdy«, czyli kategorii, która obejmuje swym zasięgiem wszelkie możliwe implikacje, realizując postulat wszechwiedzy (tu wspomnieć trzeba, że powyższa kwestia nabierze wagi w perspektywie światopoglądu mistycznego, na którego gruncie akt ponadzmysłowego całkowitego poznania jest możliwy). Tymczasem zaś twórca buduje nieprzerwany ciąg pozorów, pozostawiając czytelnika w stałej niepewności poznawczej, bo domniemana »prawda« (np. rozsądek Rzecznickiego) okazuje się pozorna, ale rozpoznany już »pozór« możliwość zbliżenia ku owej »prawdzie« jeszcze bardziej komplikuje ujawniając, iż nie sposób pojąć jej w całości” (s. 113).

Ironia manifestuje się, jak już za autorką wspomniałem, w strukturze postaci. „Reżyser komediowych z pozorów wydarzeń kieruje w taki sposób akcją, konstruuje takie sytuacje dramatyczne i systemy motywacji zachowań, by zbudować ambiwalentny, wewnętrznie sprzeczny obraz wszystkich bez wyjątku *dramatis personae*. I tak np. Respekt, bez skrupułów handlujący szczęściem córki, przejawia niespodziewany lęk o zaangażowanie uczuciowe obu stron przed sfinalizowaniem transakcji małżeńskiej. Rzecznicki, postać deklarująca zdrowy rozsądek i trzeźwość myślenia, rącho pędzi tropem porwanej małżonki, aby odbić ją Kałmukowi. Niezlomny powstaniec Jan (zwyczajem kochanków-upiórów względem niewiernych dam serca) przedzierzga się co pewien czas w »dzikiego Baszkira«. Fantazy, pięknoduch i egoista, w odruchu emocjonalnym rzuca do stóp narzeczonej cały swój majątek, owa zaś narzeczona, dumna Polka-patriotka, cwałuje konno po lesie, zaopatrzona w lornetkę, aby ujrzyć rywalkę w kompromitującej sytuacji” (s. 110—111).

W zasadzie trafne to uwagi, zakwestionować trzeba tylko tę, która odnosi się do Jana. Jako Baszkir ujawni się on tylko Stelce, dla Dianny będąc „pięknym ułanem” (akt IV, w. 298). Maskarada, której podlega ta postać, ma zupełnie inną motywację niż balladowo-romantyczna czy też ariostyczna, jak chce Idalia. To motywacja „konspiratorska”, znamieną dla powieści politycznej okresu, wyspecjalizowanej w odtwarzaniu postaci emisariuszy.

I nie można tych uwag odnieść do „wszystkich bez wyjątku postaci”. Wyjątkiem — nie mówiąc już o Majorze — jest Stelka, od początku kreowana na postać autentyczną. Co więcej, opierając się na sugestywnych rozważaniach Leszka Libery, można by przeprowadzić interpretację poczyniła tej postaci na tle znamienych dla genezyjskiego okresu w twórczości poety kreacji bohaterów dziecięcych¹².

Trafny natomiast wydaje się wniosek autorki, aby przywrócić „do łask” drugie, pominięte (przez mnie) człony tytułu omawianego dramatu: *Nowa Dejanira*. Przywrócić na prawach równorzędnych. „Nawiązanie do mitu o Dejanirze z okazji niefortunnej przygody pani Rzecznickiej pełni bez wątpienia rolę deprecjonującą.

stawione jest we fragmencie III zawartym w *Próbach zespolenia [...] (w: Dzieła wszystkie, t. 11, s. 245).*

¹¹ Zob. E. Eustis, *Molière as Ironic Contempletor*. Haga 1973, rozdz. *Verbal Irony and Author's Irony*.

¹² L. Libera, *O dziecięcym filozofie Słowackiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” t. 14/15 (1982).

Na mocy praw ironii ujawnia pozorność deklarowanych przez postacie dramatu wartości. Wysunięcie na pierwszy plan składników mitu, użytych w funkcji demaskatorskiej, zdaje się jednak nie wyczerpywać sensu uczynionego przywołania. Z mitem Dejaniry w twórczości Słowackiego łączy się przede wszystkim symbolika »krwawej koszuli«, obdarzona przez poetę szczególnym walorem znaczeniowym» (s. 118—119). Obok — jak chce autorka — obrazu „palącej koszuli”. „Po raz pierwszy pojawia się niejako na marginesie problematyki filozoficzno-moralnej, gdy w potyczce słownej Rzecznicki odpowiada Idalii: »Więc to jest ta koszula krwawa, którą dał Nessus?«, natomiast powtórne wprowadzenie motywu w scenie cmentarnej czyni zeń kluczową kategorię interpretacyjną utworu. Paląca koszula Dejaniry w świetle mistycznych objawień może stanowić poetycką formułę oczyszczania, poszukiwania drogi do anielstwa. Ogień jest tu żywiołem uzdrawiającym, zapowiada już genezyjską mechanikę przemian, gdzie śmierć starej formy wyzwala najczystszy pierwiastek duchowy, umożliwiając tym samym ewolucję» (s. 119).

Zgoda, pod warunkiem podkreślenia roli krwi, ważniejszej niż ogień, bezpośrednio przecież przez poetę nie wspomniana. Ten motyw koresponduje z obrazem przemiany Rzecznickiego (akt III, w. 429), do którego jeszcze powrócimy. I jest w systemie genezyjskim równie — a może i bardziej — istotny.

Ironia przeświewa wydobywany pieczołowicie przez Łubieniewską system odwołań zaszyfrowanych w zachowaniach postaci i budowie akcji, odwołań do konwencji literackiej, głównie — zdaniem autorki książki — do komedii. „Komedia ze swymi regułami staje się więc dramatyczną formą utworu, ale zarazem jego tematem. Temat ten przywoływany bywa w różnych celach, najczęściej jednak pełni funkcje ironiczne, demaskatorskie, występuje zatem jako negatywny punkt odniesienia» (s. 137).

Autorka ciągle zwraca uwagę na pozorną, jak się okazuje, sprzeczność komediowej aury z mistycznym finałem, po to aby postawić kluczowe dla swej rozprawy pytanie o „artystyczną harmonię dzieła, a więc o to, na jakich prawach wewnętrznego rozwoju twórczości nastąpiło w dramacie spotkanie obu porządków — ironicznego i mistycznego» (s. 120). Odpowiedź na to pytanie daje rozdział pt. *Tryumf przetworzonego gatunku — mistyka przeciw ironii*. Okazuje się zatem, że „Słowacki, niszcząc wartości pozorne, szuka punktów stałych, by w finale afirmować nowy ideał tworzenia. Ideał, który byłby zdolny oprzeć się magicznej presji sztuki, narzucając jej prawa nadrzędne, w mistycznej perspektywie widzenia od literatury daleko ważniejsze» (s. 184). I tu następuje podsumowująca ten wywód wypowiedź, pisana językiem, który mimo woli autorki nasuwa nam na myśl analogię procesu twórczego poety w *Fantazym* i w *Genezis z Ducha*: „»Forma« ta [mowa o elementach estetyzmu i dotychczasowych konwencjach literackich — M. I.] pod wpływem niszczącej taktyki ironicznej (która sama jest jej częścią) rozpada się, by w obliczu rewolucjonizującej dawną ideologię prawdy ulec przeistoczeniu w nową całość, osiągając w intencji ewoluującego »ducha« poezji Słowackiego — wyższe stadium ideowoliterackiego rozwoju. W ten to sposób z oczyszczonego, dojrzałego i odrodzonego wewnątrznie romantyzmu wyłania się nowy wzorzec ideowy, w pełni przez twórcę afirmowany. Gra z gatunkiem jest więc w utworze poetyckim wyrazem autopolemiki, która powołała do istnienia tę arcyromantyczną komedię» (s. 195—196).

Słowacki łącząc w ramach dialektycznej opozycji ironię i mistykę sięgał, zdaniem autorki, do wzorów realizowanych w komediach Calderona. Ironia, „budując fałszywy »plan metafizyczny« i tworząc na rzecz widza iluzję, że światem *Nowej Dejaniry* włada kpiący i przekorny los, pełni w dramacie funkcję analogiczną co w utworze Calderona motyw astrologicznej przepowiedni, przy którego pomocy autor *Zycia snem* powołał do istnienia swój »pseudometafizyczny« plan akcji. Powołał po to, by go zniszczyć, udowadniając, iż deterministyczne pojmowanie sfery

metafizycznej jest złudzeniem, które przesłania prawdziwe, transcendentne królestwo ducha — jedyny byt »realny« z perspektywy ludzkiego zawieszenia między »życiem« i »snem«. Taka też rola — przezwytyżonego omamu — przypadnie w udziale ironii romantycznej w *Fantazym*” (s. 190).

Na s. 176—177, a także np. na s. 206—207, autorka książki pisze o realiach w *Fantazym* — obyczajowych i politycznych. Odgrywają one rzeczywiście ważną rolę w dramacie, o czym pisałem przed 26 laty w rozprawie *Realia „Fantazego”*¹³. Kiedy spojrzymy na tekst *Fantazego* w perspektywie tych ujęć rzeczywistości, które ówczasnie przejawiały się w realistycznie zorientowanej literaturze polskiej w kraju i na emigracji, będziemy mogli obserwować wiele analogii, możliwych do wyjaśnienia na innej niż genologiczna płaszczyźnie.

Pozostańmy na razie przy komedii, uzupełniając „zagraniczne” spostrzeżenia Łubieniewskiej o przypomnienie dokonań krajowych. Jak wiemy, pojawienie się realiów w *Fantazym* w określonej postaci wiąże ona z „rodzącą się formą dramatu realistycznego” (s. 177). Słusznie. Taki dramat powstanie wkrótce właśnie jako ekspresja sytuacji istniejącej na kresach. I to niezależnie od Słowackiego. Mam na myśli *Komedie. Dramat w trzech aktach* (1854) Apollona Korzeniowskiego. Paralełę tego komediotragicznego utworu z *Fantazym* zasygnalizował przed laty Roman Taborski w książce pt. *Apollo Korzeniowski, ostatni dramatopisarz romantyczny*. Można by także zastanowić się nad analogią między *Fantazym* a *Rozbójnikiem salonowym* (1841) Dominika Magnuszewskiego.

Łubieniewska wzmiankuje również o pewnych związkach *Fantazego* (głównie pierwszej redakcji dramatu) z komedią oświeceniową. Idąc dalej tym tropem warto wspomnieć, że w dramacie Słowackiego pojawiają się ujęcia znamienne niegdyś dla tzw. komedii okolicznościowo-politycznej z lat 1800—1830. Jak przypomina Stefan Durski, „Zasadniczą [...] wartością sztuk okolicznościowych było wprowadzenie na scenę nowego bohatera literackiego. Był nim patriotyczny chudopacholek szlachecki, żołnierz powstania kościuszkowskiego i legionów Dąbrowskiego. Był nim oficer napoleoński o demokratycznych przekonaniach społecznych, zasłużony w walce o niepodległość”¹⁴. Taki bohater konkurował o rękę panny. Jego rywalem bywał zazwyczaj modny, z cudzoziemską przybrany fircyk, często z arystokratycznym, hrabiowskim czy książęcym tytułem. Pewne elementy modelu komedii politycznej pojawiają się m. in. w *Panu Geldhabie* Fredry. W komedii, w której bohaterem jest żołnierz Lubomir i rubaszny Major, jego życzliwy opiekun, przeciwstawiają się Księżciu i jego rajfurowi — Lisiewiczowi, za opłatą stręczącemu swemu mocodawcy córkę Geldhaba.

To właśnie Lisiewicz jest prototypem Rzecznickiego i dlatego trudno zgodzić się z łączeniem przez Łubieniewską (za W. Kubackim) postaci tego ostatniego z Calderonowskim *gracioso*, nawet przy założeniu, że rola ta jest w intencji poety maską (s. 191). Sposób zachowania się Rzecznickich zapowiada wyraźnie, w realistycznej tonacji, Idalia:

Bo że ojczyzna ta mre... to się zdaje,
Ze wszystkie kwiaty wędzną na tym grobie
I wszystko państwo ginie — a lokaje,
W panów ubrawszy się — wiodą romanse, [akt II, w. 231—234]

A w akcie III odsłania drogę kariery Rzecznickiego:

Zawsze lokajski spełniał obowiązek. [w. 299]
Teraz tu jesteś marszałkiem w powiecie.
Jego pieniądze wzniosły cię [...] [w. 325—326]

¹³ M. Ingot, *Realia „Fantazego”*. „Prace Literackie” t. 2 (1961).

¹⁴ S. Durski, *Komedia okolicznościowo-polityczna i historyczna lat 1800—1830*. Warszawa 1974, s. 115.

Porwanie — to element ówczesnego obyczaju, a nie tylko konwencja komediowa¹⁵. Tak też jest traktowany przez Rzecznickiego, Respektów i Idalię. Dla Majora jest to sposób aresztowania. Tylko Fantazy odbierze ten fakt w tonacji literackiej. Komediowe czy mitologiczne aluzje będą towarzyszyć temu zjawisku, pełniąc funkcję komentarza ze strony szyderców i stanowiąc objaw złośliwości oraz obłudy.

Salon arystokratyczny jako symbol cywilizacyjnego pozoru, przeciwstawiany prawdzie życia, pojawił się już w *Nowej Heloizie* Rousseau. I oczywiście w komedii, jak np. w słynnej tyradzie Gucia w *Ślubach panięskich* (akt I, w. 136—144). Być może zresztą w intencji Fredry tego typu tyrada ma ośmieszyć Gucia, który dorabia wzniosłą ideologię dla uzasadnienia pijackich wypraw¹⁶.

We wspomnianej już rozprawie o realiach *Fantazego* starałem się także wykazać, że znamieną dla aury tego dramatu opozycja pozoru i prawdy, literackości i autentyzmu, realizowana w poetyce przestrzeni poprzez opozycję salonu i „pleneru” (czyli świata zewnętrznego) czy, jak celnie wskazuje Łubieniewska, Południa i Północy, przejawiała się powszechnie w ówczesnej literaturze polityczno-obyczajowej, w poematach, powieści, publicystyce. W utworach tych często salonowy bawidamek ubiegał się o rękę panny. Ale wśród panien pojawiały się też — obok salonowych lalek i romantycznych lwic — wierne kochanki emisariuszy, więźniów i wygnańców. Takie zakochane w męczennikach narodowej sprawy literackie siostry Ewy z III części *Dziadów*. Ewy niewątpliwie sentymentalnej, ale — to samo odnosi się do Dianny — nie wiadomo, czy już dla Mickiewicza i Słowackiego, czy dopiero dla nas.

Salon jako ekspresja literackiego pozoru przeciwstawiony prawdzie życia i nowej, służącej temu życiu literaturze — pojawi się oczywiście w III części *Dziadów*. Jako salon warszawski, ale także jako wileńska sala bałowa. Zabawa w literaturę i zabawa literaturą raz po raz przerywana jest w *Dziadach* przez echa świata zewnętrznego — świata politycznych prześladowań, wygnania czy więzienia. I ten świat odnosi moralne zwycięstwo. Takie, jakie odniosą m.in. demokratyczni bohaterowie *Salonu i ulicy* Józefa Dzierzkowskiego.

Kiedy Fantazy konkretyzując postać Jana zdaje się przemawiać w sposób parodiujący widzenie Ewy z *Dziadów* części III (akt I, w. 190—196), to mam wrażenie, że Słowackiemu chodzi szczególnie o zarysowanie określonego stereotypu.

Panoramę utworów, w których ujawnia się opisywana opozycja, można by wzbogacić o *Pogankę* Żmichowskiej, gdzie salon został naznaczony piętnem „poganizmu”, tak jak później w *A Dorio ad Phrygium* Norwida.

Przypomnienie powyższych tekstów nie podważa celu poszukiwań Łubieniewskiej, która poważnie wzbogaciła tło literackie *Fantazego*, mimo ograniczenia swoich penetracji do dramatu. Chciałbym tylko podkreślić niewystarczalność operowania genologicznym kryterium interpretacji. Różnorodność przykładów czerpanych z różnych gatunkowo tekstów zdaje się świadczyć, iż ważną dla struktury dramatu opozycja iluzji i prawdy o ukazany powyżej kształcie i takim a nie innym podziale ról między postaciami jest w pierwszej połowie XIX w. toposem, miejscami nawet już z oznakami stereotypizacji. Strukturę tego toposu znakomicie zarysował Norwid, gdy w słynnych wykładach o Juliuszu Słowackim pisał:

„Współczesność albowiem jest dwojaka. Kiedy w Warszawie 1839 r. nocą budzeni bywaliśmy przez kolegów, aby choć obecnością naszą zasłać pożegnanie wysyланym na Sybir, Słowacki wtedy z drugiego końca Europy *Anhellego* ojczyźnie

¹⁵ Zob. Inglot, *Realia „Fantazego”*, s. 73 n.

¹⁶ Problem ewentualnej parodii stylu romantycznego w charakterystykach uroczych lekkoduchów omawiam w książce *Komedia Aleksandra Fredry. Literatura i teatr* (Wrocław 1978, s. 190—191).

przysłał — to jest pierwsza współczesność. Tej samej zaś zimy w zacnym polskim salonie mówiła mi pewna pani domu, »że rozpowiadają coś ciągle o zsyłkach, a przecież z nas nikogo w czwartek nigdy nie brakuje«. Oto druga współczesność. Słowacki miał tę pierwszą, bez której poeta jest tylko kaligrafem lub notariuszem»¹⁷.

Wprowadzenie pojęcia toposu ma jeszcze jedną zaletę. Otóż kreśląc bogatą mapę genologicznych koligacji dramatu, mimo stałego zwracania uwagi na stylizacyjną li tylko funkcję większości z tych pokrewieństw, autorka książki wskazuje mimo woli tezę o „bluszczowatości” poety, tym bardziej że obok Dumasa pojawiają się u niej tacy pisarze, jak Calderon i Musset. Tym samym Słowacki w ujęciu Łubieniewskiej zdaje się tracić na oryginalności. Kiedy przywołamy typologiczną platformę w rozważaniach genetycznych — czyli wprowadzimy pojęcie toposu — poeta okazuje się partnerem swoich poprzedników w stopniu o wiele bardziej widocznym, niż by to wynikało z rozważań monografistki *Fantazego*. Jawi się nam ponadto jako pisarz mocno związany z krajem, jego literaturą, często drugorzędną, ale tym jaskrawiej ujawniającą obiegowe poglądy i wyobrażenia.

Chciałbym obecnie ustosunkować się do propozycji Ewy Łubieniewskiej, która polemizując z moją tezą o związkach *Fantazego* z genezyjskim systemem poety, wysunęła tezę o powstaniu dramatu w drugiej połowie 1843 roku. I powiązała koncepcję dramatu z tym etapem rozwoju mistyki Słowackiego, który ukształtował się w kręgu kontaktów (i polemik) z myślą Andrzeja Towiańskiego. Sprawa jest o tyle istotna, że hipoteza ta została podchwyciona i zaaprobowana przez Alinę Witkowską w książce pt. *Literatura romantyczna*¹⁸. Tym samym hipoteza zaczyna nabierać cech paradygmatu.

Problem datowania *Fantazego* zajmuje w recenzowanej książce szczególne miejsce. Jest to książka na ogół pisana rzetelnie, w sposób wskazujący na lojalność wobec tradycji badawczej. Tam gdzie autorka zajmuje się czasem powstania dramatu, sytuacja ulega radykalnej zmianie. Obok argumentów zasługujących na uznanie (niezbyt licznych) pojawiają się uproszczenia, przeoczenia i „przeoczenia”, tendencyjne odczytywanie badanych faktów. Ten sposób postępowania, który scharakteryzowałem już przy omawianiu problemu związku pieśni VII C, dominuje niestety w całym dotyczącym datowania wywodzie autorki.

Rzecz jest o tyle zastanawiająca, że dla podstawowych celów pracy datowanie *Fantazego* na drugą połowę 1843 r. nie jest wcale potrzebne. Teza o przełomowym charakterze dramatu da się także utrzymać przy łączeniu go z objawieniem genezyjskim. Ironia, której stosowanie w pracy nad dalszymi pieśniami i redakcjami *Beniowskiego* jest ewidentne, współistnieje w poemacie z mistyką i takie współistnienie mieści się w romantycznym kształcie tej uniwersalnej kategorii estetycznej. Powstaje pytanie: po co ta cała zabawa? Ale gra została rozpoczęta, *alea iacta est*.

Myśl Towiańskiego jest w *Fantazym* w oczywisty sposób czytelna, chociażby w odwoływaniu się do koncepcji tonów, o czym wspomniał Juliusz Kleiner, czy w koncepcji pokory, o czym pisałem w swoim wstępie do wydania utworu w „Bibliotece Narodowej”. Nie jest to jednak myśl dla kształtu dramatu i dla wymowy tragicznego konfliktu zasadnicza.

Pozornie wygląda na to, że przeciwstawienie dumnego artysty i pokornego

¹⁷ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim*. W: *Pisma wszystkie*. Pod redakcją J. W. Gomułickiego. T. 6. Warszawa 1971, s. 463. Podobne zapomnienie o sprawie narodowej wytyka Jan Respektom w zarzuconym przez poetę fragmencie dialogu z Idalią (Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. 10, s. 256).

¹⁸ A. Witkowska, *Literatura romantyczna*. Warszawa 1986, s. 168.

prostaka zawdzięcza poeta właśnie Towiańskiemu, o czym tak przekonywająco pisze autorka na stronie 68. Ale to tylko pozór. I Słowacki, i Towiański w różny czy podobny sposób podejmują topos bardziej ogólny. U Słowackiego jedna z wersji tego toposu pojawiła się jeszcze w *Kordianie*¹⁹. Na początku lat pięćdziesiątych podobny temat podjął Cyprian Norwid w wierszu *Koncept a Ewangelia*.

Jak wiadomo, Towiański atakował romantyczny estetyzm i piszących „piękno- duchów” po to, aby podważyć w ogóle sens twórczości literackiej. Inaczej Słowacki, który (co podkreśla autorka) przebudowywał swój warsztat poetycki z myślą o służbie nowym wartościom i mimo urzeczenia filozofią — z poezją się przecieć nie rozstawał. Owa „rewaloryzacja” tłumaczy się tyleż wpływami Towiańskiego, co atmosferą ówczesnych dyskusji o sztuce i jej społecznej funkcji. Taka dyskusja toczyła się już w Mickiewiczowskim salonie warszawskim i toczy się dzisiaj, o czym przypomniał Czesław Miłosz w smętnym artykule *Szlachetność, niestety*²⁰. Ale warto mimo to przytoczyć dwa cytaty z ówczesnych dyskusji, pióra towiańczyka Seweryna Goszczyńskiego i nie związanego z Mistrzem ani ze Słowackim — Stanisława Ropelewskiego.

Pierwszy z nich pisał: „Poeta rodzi się nie dla pisania pięknych wierszy, ale żeby za ich pośrednictwem natchnienie swoje zamieniał w czyny, to jest popychał ku nim społeczność i sam szedł w pierwszym szeregu, a czyn jest to samo co poświęcenie się”²¹.

W epoce, w której *Wallenrod* stał się Belwederem, zdawano sobie sprawę, że takie zaangażowanie może się ujemnie odbić na poziomie artystycznym. Mimo to aprobowano je w całej pełni. Stanisław Ropelewski pisał m.in.: „A jeżeli to jest fałszem w rzetelnym pojęciu sztuki, to nas usprawiedliwią następne pokolenia, że robiąc broń ze wszystkiego dla wywalczenia im wolności, nabijaliśmy kusze blokami marmuru, zamiast ciosać posągi, a dłuto, przeznaczone wydobyciu piękno z epoki, zmienialiśmy na szylet, aby nim sięgać serca wrogów”²².

Nie sposób oprzeć się refleksji, jak bardzo to sformułowanie przypomina pamiętne słowa Stanisława Pignonia o Krzysztofie Baczyńskim!

Mamy zatem do czynienia z kolejnym toposem, do którego zależnie lub niezależnie od siebie nawiązywali w przeczuciu kolejnego przełomu dziejowego zarówno Towiański, jak i Słowacki.

Na sąsiedniej, 69 stronie czytamy: „Sformułowane językiem mistyki ekstazy żądanie Idalii: »Ducha w ręce twoje / W twe usta ducha mego...« implikuje np. w kontekście pozaliterackim czynność magiczną, jaką u towiańczyków było »uderzenie kogo duchem« czy »wysilenie ducha«, obnażając tym samym, dzięki połączeniu języka liryki miłosnej z frazeologią mistyczną, niebezpiecznie dwuznaczny, erotyczny podtekst owych »aktów wiary«, pochodzących z »rozpalenia wyobraźni«”.

Każda rzetelna interpretacja tej sceny winna zacząć się od pytania: kto to i gdzie powiedział „Ojczy, w ręce tve polecam ducha mojego”?

Natomiast sposób dowodzenia autorki przypomina referat pewnego oświeceniowego rewelatora, który odkrywając elementy ludowości w badanej przez siebie epoce, ilustrował swoją tezę wierszykami o Kasi i Stasiu oraz igraszkach miłos-

¹⁹ Zob. M. Ingłot, *Myśl historyczna w „Kordianie”*. Wrocław 1973, rozdz. 4, podrozdz. „Mędreki” i „prostaki”.

²⁰ Cz. Miłosz, *Szlachetność, niestety*. „Kultura” (Paryż) 1984, nr 9.

²¹ S. Goszczyński, *Stanowisko poetów w społeczności*. W: *Dzieła zbiorowe*. Wydał Z. Wasilewski. T. 3. Lwów 1910, s. 347. (Pierwodruk: 1843).

²² S. Ropelewski, *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w Emigracji*. (Pierwodruk: 1840). Cyt. za: H. Stankowska, *Literatura i krytyka w czasopiśmie Wielkiej Emigracji (1832—1848)*. Wrocław 1973, s. 32.

nych tych „ludowych” bohaterów. W dyskusji nad owym referatem jeden z jej uczestników zauważył skromnie, że — być może — mamy tu istotnie do czynienia ze stylizacją ludową, niemniej jednak warto wiedzieć, iż w cytowanych tekstach chodzi o Katarzynę II i Stanisława Poniatowskiego.

Na związku *Fantazego* z genezyjskim systemem poety wskazywałem wielokrotnie we wspomnianym wstępie i w przypisach do wydania dramatu w „Bibliotece Narodowej”. Nie będę zatem powtarzał swoich argumentów, gdyż są one powszechnie dostępne. Powszechniej niż, niestety, książka Ewy Łubieniewskiej, wydana zaledwie w nakładzie 2500 egzemplarzy! Ustosunkuję się tylko do tych partii moich wywodów, które bezpośrednio lub pośrednio kwestionuje autorka książki.

Interpretując stan psychiczny Idalii, ujawniony w monologu otwierającym II akt dramatu, dostrzegła Łubieniewska możliwość tłumaczenia monologu i koncepcji obrazowania w kontekście genezyjskim bądź też w obrębie „fantazji towarzyskich” (s. 58). Podobna alternatywa zarysowuje się — dodajmy — w innym z przytaczanych przez autorkę przykładów. Mowa o następujących słowach Idalii, skierowanych do Rzecznickiego:

Choć więc spod twoich szarych, wężych powiek
Odrażająca szła skra... nieszlachetne
Choć z ciebie jakieś pary wychodziły
I odrażały mnie instyktom ducha...
Tylem zdobyła, że mi się stał miły
Twój widok — [...] [akt III, w. 309—314]

Autorka wykluczyła możliwość powiązań genezyjskich w pierwszym wypadku (mimo ewidentnej, wykazanej przeze mnie stylistycznej zbieżności wypowiedzi Idalii z odpowiednimi fragmentami *Genesis z Ducha*), nie dostrzegając w ogóle możliwości takich powiązań w drugim z przytaczanych przykładów. Przytaczając dla poparcia swoich twierdzeń wielce oderwane od tekstu dramatu dywagacje mistrza Andrzeja o „gadach” i koniach arabskich (s. 58, przypis 19), opowiedziała się w rezultacie za inną niż genezyjska wykładnią omawianych sytuacji. Tym bardziej, iż — jej zdaniem — pojęcie egzaltacji wprowadzone przez Idalię po rozmowie z Rzecznickim (akt III, w. 449—452) nie mogłoby zostać sformułowane w okresie genezyjskim. Był to wtedy termin dla poety obcy, którego nie aprobował.

Racja, był to i w *Fantazym* termin już przewyciężony, tylko w zupełnie innym sensie. Kiedy wersy 449—452 aktu III przeanalizujemy w świetle wypowiedzi Idalii z początku aktu II, zarysowuje się zupełnie inne rozumienie słowa „egzaltacja”. Idalia stwierdza tam bowiem wyraźnie:

[...] ja egzaltowana,
M ó w i ą... dlatego właśnie — przebaczyłam... [akt II, w. 9—10;
podkreśl. M. I.]

I w ten sposób sygnalizuje, iż słowo „egzaltacja” funkcjonuje w utworze jako „przezwiśko”.

W każdym dramacie spotykamy się z sytuacją sceniczną²⁸, kategorią nadrzędną w czynnościach interpretacyjnych. W jej też ramach wypadnie zastanowić się nad funkcją omawianych fragmentów.

²⁸ Przez sytuację sceniczną rozumiem — za A. N a t e w e m (*Das Dramatische und das Drama*. Welge 1971, s. 31—40) — prezentację zdarzenia potęgującego napięcie i „znaczącego” w ciągu podobnych napięć zarówno wewnątrz zdarzeń opisywanych w dramacie, jak między przestrzenią sceniczną a teatralną (pozasce-niczną).

Co wiemy o Idalii do momentu jej bolesnej spowiedzi? Fantazy porzucił ją i bez wyjaśnień wyjechał z Włoch do kraju. Ona przyjechała za nim. Z rozmowy sprowokowanej przez Respektową, nadzwyczaj dla Idalii upokarzającej, dowiadujemy się, że swoje z nią zerwanie Fantazy motywuje różnicą poglądów na miłość. Fantazemu nie odpowiada koncepcja uczucia, w którym miłość łączy się z wiarą, w imię związków o charakterze bratersko-siostrzanym. Jest to zatem koncepcja miłości ogólnomistycznej, zalecanej zarówno przez św. Pawła, jak i przez mistrza Andrzeja, nie mówiąc już o ceremoniach wolnomularskich.

Co wiemy o Idalii po jej spowiedzi-monologu? Zrezygnowana bohaterka zamierza spędzić resztę życia na samotnym i samotniczym (domek ks. Logi) rozpamiętywaniu swojej przeszłości. Wybacza szczęśliwej rywalce i w marzeniach upodobnia się do staropolskiej matrony, patrzącej na życie współczesnych z dystansu wieku i doświadczenia.

Podsłuchana rozmowa Stelki z Janem zmienia jej zamiar. Powodowana rozpaczą, prosi Jana o pomoc. Idalia zdaje sobie sprawę, iż jej propozycja musi zranić dumę Jana. Dlatego też nie odslania wszystkich motywów swojej propozycji, zakładając, że Jan nie będzie ich w stanie pojąć. Jak prorokini, określa się mianem „wcześnie urodzonej”. Prośba Idalii wynika bowiem z takiej koncepcji moralności, która stanie się rzeczywistością „ledwo za kilka tysięcy lat”, z chwilą gdy człowiek osiągnie poziom moralny anioła. Czyli gdy wejdzie wreszcie (w domyśle: po wielu przemianach duchowych) „w czarodziejskie tych aniołów koło” (akt II, w. 320).

Zdaniem Ewy Łubieniewskiej anioł w wypowiedziach Idalii nie ma proveniencji genezyjskiej. „Wydaje się raczej, że ma on postać nawiązującą do tradycyjnych wyobrażeń religijnych i estetycznych, których przywołanie bardziej byłoby zrozumiałe na tle, przykładowo, metafizyki Krasińskiego niż w mistycznej koncepcji *Genezis [...]*” (s. 61).

Można by wprawdzie zapytać: cóż wspólnego z tradycyjnie pojmowanymi wyobrażeniami religijnymi ma koncepcja „przeanielenia się” człowieka na ziemi — nie w niebie? Ale w zakresie angelologii nie czuję się kompetentny. Przypomnę tylko, że w przypisie do cytowanego fragmentu wypowiedzi bohaterki o aniołach wskazywałem na zbieżność obrazowania poety w *Fantazym* z fragmentami *Początku poematu o tajemnicach genezyjskich*²⁴. Widocznie autorki ten wywód nie przekonał, skoro o nim nie wspomina.

Zastanówmy się zatem nad omawianą sytuacją sceniczną. I zapytajmy, skąd u „egzaltowanej” bohaterki taka prorocza wizja. Wizja ta powstaje w wyniku szczególnego uniesienia i jest ekspresją uczucia rozpaczycy. Sytuacja w scenie 3 aktu II i scenie rozmowy z Janem jest bowiem paralelna do sytuacji opisanej we wspomnianej już „najpóźniejszej” redakcji C pieśni VII *Beniowskiego*. Pisałem o tym i we wstępie do wydania BN-owskiego. Tam też, powołując się z kolei na tzw. fragment I *Beniowskiego*, czyli odmianę dalszego ciągu pieśni VI C, z *Prób zespolenia [...]*, pisałem, jak to tęskniąca za Beniowskim Aniela:

[...] z dziwną kochanki rozpaczą,
 Doszła... do czego świat po objawieniach
 Dojdzie... że świat ten jest duchów robotą²⁵.

Kolej na scenę spotkania bohaterki z Rzecznikiem. Rzecz w tym, że Słowacki w systemie genezyjskim nie mówi tylko ogólnikowo o gadach, jak Towiański, lecz wyraźnie posługuje się określeniem „wąż”. I tak np. w *Dialogu troistym* parze „duchów czystych” (kochanków?) przeciwstawiony jest duch skalany błąkanem

²⁴ Inglot, komentarz w: *ed. cit.*, s. 70, 71.

²⁵ Inglot, *ed. cit.*, s. LXIX.

się po kształtach. Ten duch, figura Kaina, „raz odstąpiwszy od celu dla zabawy z formą, coraz trudniejszą miał drogę i coraz więcej bólu w węzowych ciałach i docisku, aż nareszcie wytrysnął w ludzkość jak fontanna, wprowadzie z brudu oczyszczona, ale pamięcią brudu do zabrudzenia nowego łatwa...”²⁶. Ten duch ukazał się kochankom „z zapalonymi ogniem węzowym oczyma”²⁷. I zadaniem kochanek będzie podnoszenie go do anielstwa.

Przypominam słowa Idalii:

Choć więc spod twoich szarych... węzych powiek
Odrażająca szła skra... [...]
[.]
Tylem zdobyła, że mi stał się miły
Twój widok — [...] [akt III, w. 309—314]

Dobra intencja Idalii płynęła z ogarniającego ją wtedy uczucia miłości. I nie doprowadziła wówczas do przemiany Rzecznickiego. Z taką przemianą spotykamy się jednak w ciągu dialogu. „Wąż” przemienia się w „człowieka”:

Przecież — człowiek...
Gdy ból mu wszystkie zęby powyrywał,
Zacierał sercem... krwią... i trysnął z powiek
Iskrą człowieka... [...] [akt III, w. 428—430; podkreśl. M. I.]

Tak wygląda „wytrysnięcie” węża — poprzez ból — „w ludzkość”. Podobnie jak w *Genesis z Ducha* — poprzez krew²⁸.

Poeta rozbudował kwestię Idalii w ustępach porzuconych, wiążąc jej dalsze wypowiedzi z genezyjską, podmorską „kołyską duchów”²⁹. Tych fragmentów do głównego tekstu nie wprowadził. Zapewne dlatego, że postępowanie Idalii okazało się skażone subiektywizmem i namiętnością. Ulegając m.in. presji Rzecznickiego, ale także licząc się z reakcją Fantazego, zaczyna odgrywać rolę porwanej.

W *Dialogu troistym* takie „skażenie” zostało przewidziane. Kochankowie, urzeczeni pozorem i „zapaleni żądzą”, mogą ulec „wężowi”, stając się niewolnikami formy³⁰. Tak się staje z Idalią. Na koncie Idalii mamy parę poczynań dyktowanych zmysłem intrygi, jak inspirowanie działań Baszkira, odbieranych przez Fantazego jako afronty wobec niego, i podrzucenie Diannie sztambucha, a następnie zaaranżowanie spotkania kochanek (akt IV, sc. 12). Wtedy to w poczuciu dumy Idalia stylizuje się na boga czasu, Saturna, ujawniając inklinacje „pogańskie” (akt IV, s. 310—313). Główna jej wina (spowiada się z niej Fantazemu przed przewidywaną śmiercią) polegała jednak na odgrywaniu z premedytacją — w odruchu wspaniałomyślności wobec Rzecznickiego — pogańskiej roli Dejaniry. W obu wypadkach pogańska forma zostaje starta na proch i kochankowie ujawniają swoje ludzkie oblicza.

Przyjęta w recenzowanej tu książce interpretacja postaci Idalii, w moim przekonaniu mylna, bo w efekcie przyznająca jej rolę jakby bohaterki sztuki mieszczkańskiej, gdzie mistykę traktuje się jako efektowny pozór (s. 178), jest jednak wewnętrznie konsekwentna. Zupełnie inaczej ma się rzecz z interpretacją kluczowej postaci dramatu, jaką jest Major.

Postać to z innej rzeczywistości, a zarazem osobowość jednoznaczna, autentyczna. W przeciwieństwie do innych nie podejmuje on komediowej gry ani ze

²⁶ Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. 14, s. 311. Podkreśl. M. I.

²⁷ *Ibidem*, s. 312.

²⁸ *Ibidem*, s. 59—60.

²⁹ Zob. Inglot, *ed. cit.*, s. XXXII—XXXIII. Trzeba dodać, że Łubieniewska pomija całą obszerną argumentację tam zawartą.

³⁰ Słowacki, *Dzieła wszystkie*, s. 312—313.

sobą (jak Fantazy), ani z ludźmi (jak Idalia czy Respektowie oraz Rzecznicki). Chce szczerze pomagać Respektom, których poznał przed laty jako syberyjskich zesłańców, i „aresztuje” Idalię. To do niego zwróci się Respekt z mimowolnie trafną oceną:

Majorze!... z naszą ty, widzisz, krainą
Nie jesteś w tonie... [...] [akt IV, w. 349—350]⁸¹

Major reaguje jednoznacznie, akcentując teatralność poczynań Respektów, a także Fantazego (art IV, w. 396). Potępia polskich „grafów” — co więcej, obyczajowy kształt „szlachetczyzny” (w. 420, 424). Nie ma zatem wątpliwości, że „Samobójstwo Majora staje się znakiem postulowanej przemiany duchowej. Ona też stanowi właściwe rozwiązanie utworu” (s. 120).

W moim przekonaniu przemianie poprzez ból i cierpienie ulegają wszystkie postacie utworu — z wyjątkiem Stelki z założenia niewinnej. Nawet Respektowie w trosce o przyszłość córki ronią niewątpliwie szczerze łzy, na co zwraca uwagę Fantazy (akt III, sc. 3 i 4). Można zatem powiedzieć, parafrazując słowa tytułowego bohatera, tego, który na końcu utworu też będzie „człowiekiem ochrzczon”, iż dramat polega na stopniowym dojrzewaniu „człowieczeństwa” w walce z pogąńską, pozorną „boskością” kształtu (akt I, w. 14—15), czyli z neoklasyczną konwencją salonową. Najwyższą ofiarę składa jednak Major. Nie jest to w żadnym wypadku (jak sugeruje autorka) ofiara „Chrystusowa”, w rodzaju przedgenezyjskich ofiar ks. Marka czy Księcia Niezłomnego, lecz genezyjska ofiara człowieka (jak w wypadku Zawiszy Czarnego), który zgrzeszył najwięcej, ale też zapłacił najwyższą cenę. Major uosabia winę tragiczną. Jego przedśmiertna spowiedź, przywołująca w całym bogactwie dramatyzm historii, tworzy wielką scenę opartą na napięciu między przestrzenią sceniczną a teatralną (pozasceniczną), scenę owocującą efektem tragizmu wysokiej klasy.

Tymczasem Ewa Łubieniewska nie dostrzega w postaci Majora, w jego śmierci wpływów systemu genezyjskiego.

„Otóż poświęcenie i ofiara, dwa centralne pojęcia dla porządku genezyjskiego, mają w *Fantazym* dość tradycyjnie chrześcijański charakter. W porównaniu z analizowanymi wyżej przykładami połączenia ofiarnego aktu z wielką problematyką narodowowyzwoleńczych dążeń, duchowego posłannictwa, historiozoficznych możliwości człowieka — pobudki, jakie skłoniły Majora do samobójczej decyzji, wydają się zdumiewająco osobiste, ledwie pośrednio związane z ogromną areną historycznych wypadków. Miarą wartości finałowego bohatera *Nowej Dejaniry* nie jest jego stosunek do narodu, historii czy wiary, ale stosunek do drugiego człowieka i ludzkiego życia jako zjawiska o wyjątkowej wadze, co nakłada na wszystkie istoty żyjące poczucie olbrzymiej odpowiedzialności wobec innych” (s. 52; podkreśl. M. I.).

W tej charakterystyce, formułowanej w opozycji do mojej koncepcji postaci Majora, dokonuje autorka swoistej redukcji motywów poczynań bohatera. Jej zdaniem to postać „ledwie pośrednio” związana z historią. W miarę dalszych wywodów tak skrajna teza ulega jednak złagodzeniu. Najpierw na s. 56—57. Stale akcentując brak jakichkolwiek nawiązań do systemu genezyjskiego (!), przypomina jednak Łubieniewska o sprawie dekabrystów: „Motywując samobójstwo swego bohatera odwołał się Słowacki do ogólnoludzkich ideałów etycznych rezygnując

⁸¹ Jest to, jak wskazał J. Kleiner w komentarzu do *Fantazego* (w wyd. 1 *Dzieł wszystkich Słowackiego*), aluzja do terminologii używanej przez Towiańskiego. Warto dodać, że wkładając podobne określenia w usta postaci w dramacie krytykowanych (zob. też np. kwestię Fantazego w w. 107—108 aktu V) Słowacki wyraźnie rozstawał się z towianizmem, ściślej: z formą myśli Mistrza.

z aluzyjnego choćby nawiązania do systemu kosmogenicznych praw świata. Major w monologu przedśmiertnym odsłonił najzupełniej »ziemskie« pobudki swojej decyzji: przyjaźń dla Jana, poczucie osobistej godności, kompleks winy wobec Respektów, przedstawicieli ujarzmionego narodu, a co za tym idzie, konieczność ekspiacji z powodu odstąpienia od sprawy dekabrystów” (podkreśl. M. I.).

Mamy tu już nie tylko „prywatne” uczucia względem innych ludzi, lecz także „przedstawicieli ujarzmionego narodu” i „ekspiację”. Jednak o charakterze historycznym! I oto na s. 87 czytamy ze zdumieniem, co było głównym motywem decyzji Majora:

„Powiązania Majora z dekabrystami, hańbiąco dla niego w pewnej chwili zerwane, usprawiedliwiają po części jego wallenrodyczny »rodowód«. Problem zdrady ideowej postawiony został tym bardziej dramatycznie, że odstąpienie od sprawy dekabrystów złączyło się z utratą własnej świadomości narodowościowej, »zmoskaleniem«. Biografia Majora odsłania więc nie znane dotąd uczestnikom dramatycznych wydarzeń i zaskakujące motywy decyzji starego oficera: wstyd i poczucie winy, że »miał w rękę harmatę i życie / Carskie — i trzymał ogień nad zapalem, / Taj zdradzał...«. Mimo iż samobójstwo Majora jest w *Fantazym* częściowym wynikiem zbiegu okoliczności, przedśmiertna spowiedź carskiego wojskowego wydobywa na jaw faktyczne powody decyzji, bez wątpienia również istotne jak przyjaźń dla Jana — potrzebę ekspiacji: »Wot liberalność tu, jak żar gorący. / Wot czarny smutek był... wot mej niedoli / Była przyczyna...«” (s. 87; podkreśl. M. I.).

W świetle mojego powyżej przedstawionego wywodu nie ma mowy o przypadku. „Wina” majora w planie „teatru” inscenizowanego przez „grafów” była tylko taka, że to, co było grą, potraktował omyłkowo jako prawdę. Poczucie „winy” wzbudził w nim Respekt, cieszący się z kompromitacji Idalii (w oczach Fantazego) i z pogrążenia Rzeczniczego. I oczywiście Fantazy, który nieoczekiwanie przypomniał sobie o porzuconej kochance. I który pozując na „ariostycznego” rycerza znacznie odgrywać rolę orędownika rzekomo skompromitowanej bohaterki. Ale trzeba podkreślić, że w ostatnim cytacie widać już, iż autorka uwzględniła w większym stopniu rolę historii. Poprzednio traktowała ją drugorzędnie, teraz przynajmniej, że ona w dużym stopniu warunkuje poczynania Majora.

Pośrednie związki z historią okazują się nagle bezpośrednie. Ale obraz narysowany przez autorkę wymaga dalszych uzupełnień.

Przedśmiertna spowiedź Majora ujawnia tragedię człowieka, który nie dotrzymał kroku historycznej rewolucji. W poczuciu klęski i rozpacz po klęsce tracił szansę na ocalenie nie tylko honoru, ale nawet zwykłej przyzwoitości. Kontakt z Respektami i z Janem na Syberii uświadomił mu, z jednej strony, ogrom skutków politycznego tchórzostwa, ale zarazem stworzył szansę ekspiacji (pisałem o tym w przywoływanym już nieraz wstępie do edycji BN-owskiej).

Słowacki umotywował wszechstronnie genezę politycznej chwiejności Majora. Był to urodzony na Kaukazie i wychowany w wierze muzułmańskiej Czerkies, przedstawiciel najbardziej bitnego z ujarzmionych przez cara narodów kaukaskich, naturalnych sojuszników Polski w walce o wolność³². Stał się ofiarą karnej ekspedycji carskich. Porwany z aulu³³, został wychowany na carskiego janczara. Czekająca go w wojsku rosyjskim kariera generalska. Ale na tym nie kończą się bogate, historycznie znamienne losy tej postaci. Historii, tzn. kontaktom z dekabrystami, zawdzięczał swoje pierwsze odrodzenie. Ale, jak już wspomniałem,

³² Słowacki miał świadomość wspólnych celów łączących walkę Polaków i Czerkiesów. Dał temu wyraz w wierszu pt. *Do Michała Rola Skibickiego*.

³³ Pisałem o tej sprawie szerzej w pracy *Realia „Fantazego”* (s. 63).

nie sprostał wymogom „liberalnego” powołania, obudzonego przez demokratycznie nastrojonych przyjaciół. Jako „zdrajca” sprawy dekabrystów stanął przed trybunałem kolejnych ofiar carskiego systemu — przed polskimi wygnańcami. Polacy mu przebaczyli. Obok „trzech polskich krzyży” postawił on wraz z Janem symboliczne krzyże pamięci ku czci dekabrystów: Rumina, Pestela, Murawjowa Apostoła. Ta — by tak rzec — swoista msza za ojczyznę (akt V, w. 285—295) uzmysłowiła im tragizm historii. Jan, jak przypomina Major, odegrał wobec niego rolę „Chrzyciela”: odrodził swego starego przyjaciela przez chrzest wspólnego cierpienia (akt V, s. 285—298).

W kontekście duchowych przemian Majora jawi się, przemilczane przez Łubieniewską, wyrażne nawiązanie do systemu genezyjskiego:

[...] Taka boleść była
Na sercu moim wężem i kamieniem, [akt V, w. 262—263]⁸⁴

„Wąż” i „kamień” to symbole podwójnej klęski Majora. Pierwsza klęska to zawód, jaki sprawił dekabrystom. Druga to uzmysłowienie dalekosiężnych skutków poprzedniej decyzji w obliczu polskich wygnańców. Tak wygląda bezpośredni kontekst genezyjskich sformułowań i ich funkcja w konkretnej sytuacji scenicznej.

Słowacki potraktował klęski Majora jako etapy duchowej ewolucji prowadzącej do odrodzenia. Taką drogą podążał niegdyś duch, wcielając się w węże i kamienie. Śmierć Majora — to w planie bezpośredniej akcji dramatu wydarzenie umożliwiające moralnie niewątpliwe rozwiązanie finansowej strony perypetii „komediowych”. W planie genezyjskim natomiast jest to akt oczyszczenia przygotowujący częściową przynajmniej realizację idei „liberalizmu”, jakim będzie mariaż hrabianki z paryasem.

Ograniczone rozmiary recenzji nie pozwalają na omówienie dwóch istotnych kwestii. Chodzi najpierw o charakter związków między ironią a mistyką w późniejszych partiach *Beniowskiego* (pochodzących z lat 1844—1845) i w *Fantazym*, przy założeniu, że dramat ten powstał w tym okresie. Chodzi dalej o formułę ideową wyjaśniającą współistnienie tragicznego finału z „komediowym” mariażem. Zostawiając takie omówienie do innej okazji, zmierzam obecnie do następującego podsumowania swoich wywodów:

1. W niniejszej recenzji raz jeszcze przypominałem o istniejących w *Fantazym* bezpośrednich odwołaniach do systemu obrazowania znamiennego dla *Genezis z Ducha* i utworów towarzyszących (jak np. *Dialog troisty*). Przypominałem o „kołających ostach”, „oceanach”, o roli krwi, „węży” i „kamieni”.

2. Zwróciłem również uwagę, że stosunek uczuciowy Idalii do Fantazego daje się wyjaśnić m.in. przez odniesienie do modelu miłości zarysowującego się w *Dialogu troistym*.

3. Przypominałem, iż o podobnym wcieleniu można mówić także przy analizie miłosnych rozterek Anieli, zarówno w redakcji C pieśni VII *Beniowskiego*, jak i we fragmentach zawartych w *Próbach zespolenia* [...].

4. Nie jest to jednakże zbieżność jedyna. Wymienione utwory łączy podobieństwo tematyczne, a ponadto współistnienie ironii i mistyki oraz konflikt pogąńsko-salonowej formy z autentyzmem uczucia.

5. *Genezis z Ducha*, omawiane wersje *Beniowskiego* i *Dialog troisty* współtworzą tym samym przestrzeń teatralną naszego dramatu. Ale również w przestrzeni scenicznej sytuacji dramatyczne budowane są w strukturalnym (a nie incydentalnym) związku z kontekstem genezyjskim. Tak więc sytuacja „rozpaczy” uświadamia Idalii jej duchowe powołanie. „Wskrzyszony” przez Rzecznickiego mit

⁸⁴ Zob. Inglot, ed. cit., s. 163, komentarz do w. 262 n. aktu V.

o Dejanirze poddaje jakby samego wskrzesiciela swej „sile fatalnej” i przeobleka go w „koszulę krwawą”. W ten sposób Rzecznicki, podobnie jak *Fantazy*, będzie „człowiekiem ochrzczone”. Spowiedź Majora ujawnia dwa etapy jego przemian duchowych, w obu wypadkach sygnalizowane przez „węże” i „kamienie” o genezyjskiej proveniencji.

W sumie *Fantazy* staje się utworem o przełamywaniu formy „pogańskiej” (Hamadryjady, Laokonty, Psylle, Dianna, Stella, Ida, Dafnicki, Dejanira, Saturnus) czy, jak by powiedział Norwid, „doryckiej”⁸⁵ — na rzecz autentyzmu uczuć ludzkich. W każdym wypadku owo przełamywanie dokonuje się poprzez cierpienie, ale największe znaczenie w procesie dojrzewania do człowieczeństwa ma oczywiście ofiara Majora.

Fantazy jest dla mnie nie tylko przedmiotem profesjonalnych badań historyka literatury; mam do niego również szczególnie stosunek osobisty. Stąd też w wielu podstawowych punktach moja ocena i moje rozumienie tego dramatu różni się zasadniczo od poglądów Ewy Łubieniewskiej. Z powodów, które tutaj wyłożyłem, różnice te wzrastają z chwilą, gdy tematem naszych rozważań staje się, budząca od lat wiele polemik, sprawa daty powstania omawianego utworu.

Niemniej omawiana książka przynosi — obok budzących zasadniczy sprzeciw hipotez — twierdzenia, pod którymi podpisuję się z całym przekonaniem:

1. Przekonuje teza o istnieniu kilku redakcji w procesie powstawania dramatu, poczynając od 1841 roku.

2. Za bardzo nowatorską, oryginalną i ciekawą uważam również tezę o przewzięciu „komediowych” aspektów w *Fantazym* na rzecz autentyzmu. Także dlatego, iż „komediowość” występuje w omawianym dramacie nie tylko w genealogicznym, lecz i w topoidalnym sensie⁸⁶. Tak czy inaczej, tytuł książki Ewy Łubieniewskiej nie tylko dobrze oddaje sens jej wywodów, lecz — w moim przekonaniu — ściśle przylega do myśli przewodniej utworu.

3. W świetle wywodów autorki wypadnie zrewidować dotychczasowy pogląd i przywrócić dramatowi podwójny tytuł: *Fantazy — Nowa Dejanira*.

4. Zgadza się również, że *Fantazy* należy do przełomowych utworów w dorobku poety i że jest on jakby *Beniowskim* dramatu.

Mieczysław Inglot

⁸⁵ Zob. M. Inglot, „*A Dorio ad Phrygium*” Cypriana Norwida i „apolińskie” wiersze Zbigniewa Herberta. *Paralele*. W zbiorze: *Studia norwidiana*. Lublin 1983. Warto dodać, że Norwid był poetą wyczulonym na salonowe mody, m. in. na modę neoklasycyzmu. W jednym ze swoich listów (w: *Pisma wszystkie*, t. 9, s. 10) w sposób bardzo wyraźnie zbieżny z *Poganką* (wymieniając nawet imię: Aspazja) czy z jedną z kwestii Idalii (w. 226—230 aktu II) sformułował następujące słowa: „Kiedy to piszę, świat cały jest tu lawą kart wizytowych i podarków wzajemnych — lawą zbyt periodycznego wulkanu, aby gorejącą była. Greckie — Aspazje źle pojęte — rzymskie matrony nie z epoki Scypionów, — Druides y germańskie w fotelach senne, a przeto nie godzi się o nich głośno mówić. — Rózi żadnej ani na lekarstwo!...”

⁸⁶ Chodzi o „komedię życia” jako projekcję pewnego widzenia świata i określony topos, występujący zarówno jako hasło na gmachu teatru The Globe („Cały świat gra komedię”), jak i u Balzaka. Autorka wprowadza ten typ skojarzeń, ale łączy topos z gatunkiem, w tym wypadku z komedią Calderona (s. 191 n.). Na temat dziejów tego toposu zob. *Theatrum Mundi. Götter. Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zum Gegenwart*. Hrsg. F. Link und G. Niggli. Berlin 1981.