

Agnieszka Ziółowicz

Ja - chór : o roli chóru w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 88/4, 23-35

1997

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.

AGNIESZKA ZIOŁOWICZ

JA – CHÓR

O ROLI CHÓRU W MISTYCZNEJ DRAMATURGII JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Egotyzm i uniwersalizm jednocześnie to naczelné cechy określające specyfikę podmiotu w mistycznym dziele Juliusza Słowackiego. Zawsze widoczna w utworach poety skłonność do wyrazistego eksponowania „Ja”, aż po czynienie podmiotu autorskiego integralną częścią ich świata przedstawionego, pod wpływem przełomu mistycznego bynajmniej nie ulega zanegowaniu i odrzuceniu, lecz zostaje w istotny sposób uzupełniona tendencją do przewyżczania izolacji jednostki. Kleiner, próbując w monografii Słowackiego-mistyka opisać współistnienie tych, wydawałoby się, sprzecznych dążeń, konstatuje, iż w późnej fazie twórczości poety można zaobserwować proces zatracania dotychczas uformowanego „Ja”, ale zarazem i jego wzbogacania o wymiar duchowy¹. Według monografisty zjawisko to ma uzasadnienie w fakcie operowania przez Słowackiego nowym, mistycznym obrazem jaźni, zakładającym jedność „Ja” i nie-„Ja” w oparciu o związek jednostki z tym, co poza- i ponadjednostkowe. Mistycyzm prowadzi do poszerzenia przez Słowackiego horyzontów podmiotu, gdyż u podstaw genezyjskiego systemu światopoglądowego tkwi przekonanie, że „w najmniejszej części zawarty jest plan całości, w punkcie wyjścia – punkt dojścia. Plany: jednostkowy, historyczny, kosmiczny są utożsamione”. A zatem: „Mistyczne dzieło Słowackiego ma za podmiot i przedmiot dzieje „Ja”, czy to w jego uniwersalnej, czy jednostkowej postaci”². Myśl genezyjska poety umożliwia, jak twierdził Kleiner, rozprzestrzenianie się ducha do rozmiarów kosmosu, zrównanie historii jaźni z historią ludzkości. „Ja świat” – napisze Słowacki³, lapidarnie ujmując w tej poetyckiej formule żywione przezeń wówczas przeświadczenia na temat podmiotu.

Dominacja podmiotu i jego wyjątkowo ekspansywny, w efekcie wszechogarniający charakter to zagadnienie podejmowane przez badaczy zarówno lirycznych, jak i epickich tekstów mistycznych poety⁴. Dotychczas, pomimo

¹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 4, cz. 2. Warszawa 1927, s. 1–3, 5–11.

² M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*. Kraków 1989, s. 87, 75.

³ J. Słowacki, [Początek poematu o tajemnicach genezyjskich]. W: *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. T. 15. Wrocław 1955, s. 101.

⁴ Zob. np. A. Boleski, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842–1848)*. Łódź 1949. – D. Zamaćńska, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*. Lublin 1985. – Kleiner, *op. cit.* – *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*. Warszawa 1981.

przekonania o tematycznej i strukturalnej jedności późnych pism Słowackiego, nie rozważano jednak jako odrębnego problemu kwestii podmiotowości w odniesieniu do dramatów powstałych w ostatnim okresie aktywności twórczej. Wydaje się, że problem ten zyskuje prawomocność zwłaszcza w kontekście zjawiska liryczności dramaturgii romantycznej, za którego przejaw w ówczesnej świadomości teoretycznoliterackiej uchodzi przede wszystkim subiektywna forma dramatu, fakt zrelatywizowania jego świata względem „Ja”⁵.

Interpretując przedmystyczną dramaturgię Słowackiego, Kleiner i Günther dostrzegli w niej ton osobisty, emocjonalny, będący liryczną manifestacją jaźni twórcy. Obserwacja ta przywiodła obu badaczy do stwierdzenia, iż znamioną cechą dzieła dramatycznego Słowackiego jest współistnienie pierwiastków obiektywno-dramatycznych i subiektywno-lirycznych⁶. Transformacja podmiotu po przełomie mistycznym, co oczywiście, rzutuje także na kształt dramaturgii. Konstrukcje podmiotowe na szerszą niż dotąd skalę wdzierają się do świata dramatów, istotnie zmieniając ich strukturę. W wypowiedziach historyków literatury znajdujemy wartościujące nacechowane sądy o rozpadzie formy dramatycznej, osłabieniu zmysłu dramatycznego, wreszcie o zwyczajstwie Słowackiego-mistyka nad Słowackim-dramaturgiem. Jeśli jednak zrezygnować z pośrednio ujawnionego w tych stwierdzeniach zespołu apriorycznych założeń co do wzorcowego kształtu dramatu (*nb.* wzorzec posiada tu proveniencję klasycystyczną), możliwe okaże się potraktowanie mistycznej dramaturgii Słowackiego jako dziedziny nie rozkładu formy starej, lecz ustanawiania nowej formy dramatycznej będącej ukoronowaniem, najpełniejszą realizacją liryczności w dramacie romantycznym.

Jak zauważyła Maria Korzeniewicz, „Ja” w mistycznej twórczości Słowackiego odznacza się znamioną dwoistością, która stanowi ślad zmagania się poety z romantycznym indywidualizmem. Począwszy od *Genesis z Ducha* „Ja” mówiące

[jest] paradoksalnie indywidualne i tożsame z samym sobą jako jednostka wybrana, a także ponadindywidualne — jako duch, twórca historii form oraz duch przewodnik polskiej stającej się lub istniejącej agregacji duchów, identyczny z wypracowanymi w skali kosmicznej formami⁷.

Ustawicznie powtarzające się w okresie mistycznym motywy identyczności unaocniają dążenie do zjednoczenia tego, co dwoiste, są oznaką wypracowywania koncepcji podmiotu jako jednostki kolektywnej, zgodnie z przeświadczeniem: „jam jest we wszystkich, a wszyscy są we mnie”. W warstwie językowej tekstów tożsamość suwerennego „Ja” i „Ja” zdolnego pomieścić w sobie zbiorowość znajduje wyraz w kompozycji wypowiedzi jednoczącej własny głos „Ja” z głosami innych tworzącymi zbiorowość.

Dla badacza mistycznej dramaturgii Słowackiego obserwacje to nie bez znaczenia, gdyż kierują uwagę na chór jako ten element świata dramatów,

⁵ Zob. A. Ziołowicz, *Kategoria liryczności w romantycznej refleksji o dramacie*. „Ruch Literacki” 1995, z. 3.

⁶ Zob. J. Kleiner, *Słowacki jako dramaturg*. W: *Studia inedita*. Lublin 1964. — W. Günther, *Polskość teatru Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki. 1809—1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*. Londyn 1951.

⁷ M. Korzeniewicz, „Ja mówiące” w *tekstach mistycznych Słowackiego*. W zbiorze: *Słowacki mistyczny*, s. 239.

który zdaje się realizować myśl o podmiocie — jednostce kolektywnej, a zarazem umysławiają, iż refleksja nad statusem i funkcją chóru pojawiać się powinna w kontekście rozważań poświęconych podmiotowi.

Historia dramatu i teatru poucza, że chór stanowi tradycyjny środek ekspresji „Ja” autorskiego w formach dramatycznych. W teatrze antycznym dramaturg łączył z chórem bardzo ściśle więzi: on sam instruował zespół chóralny przed występem i to od pracy z chórem zaczynał się proces przygotowywania inscenizacji. Słowa: „Wprowadź swój chór”, skierowane przez herolda do poety-reżysera, inicjowały starożytne przedstawienie tragedii. Pozostając przez całość spektaklu na scenie, chór — obok innych funkcji — miał do spełnienia i tę, że stanowił maskę poety⁸. Tragedia w pierwotnej formie była w przeważającej mierze pieśnią chóru. U Ajschylosa liryczne partie chóralne zdecydowanie górują nad mówionym słowem dialogów. Przewaga liryczności sprawia, iż współczesny badacz np. *Agamemnona* tego autora określa mianem tragedii lirycznej⁹.

Również komedia w pierwotnym stadium rozwoju nie była w pełnym tego słowa znaczeniu dramatem, bo miała postać wykonywanej przez chór pieśni komosowej. W późniejszym okresie organiczną część kompozycyjną komedii staroatycznej stanowiła chóralna parabaza, w której do głosu dochodził między innymi podmiot autorski¹⁰.

Romantycy, budując swoją koncepcję dramatu w toku dyskusji z modelem dramatu antycznego i klasycystycznego, zmuszeni byli do zajęcia stanowiska także w kwestii chóru. Na ogół podzielali opinię o jego ważności w dramacie nowożytnym. Widzieli w nim bowiem nośnik liryczności, sygnał reaktualizacji lirycznych źródeł dramatu, liryczności tragedii, komedii i misterium¹¹.

W słynnej rozprawie *O zastosowaniu chóru w tragedii* Schiller traktuje chór jako czynnik idealizujący rzeczywistość dramatu, oznakę poetyckiej wolności od naśladowczego przedstawiania historycznego świata. Chór to w jego mniemaniu osoba idealna naruszająca ciągłość zdarzeń, nieorganiczny składnik tragedii, ponadfabularna instancja przekazująca refleksję autorską oddzieloną od akcji¹².

Pełnienie przez chór funkcji instancji ponadfabularnej odnotowuje również August Wilhelm Schlegel, obdarzając chór mianem idealnego widza. Według Alessandra Manzoniego zaś chór — idealny widz — jest jednocześnie reprezentantem narodu i organem podmiotu autorskiego, który poprzez dygresje liryczne zaznacza swą obecność w świecie dramatu¹³.

Tak więc rozważania romantyków na temat chóru koncentrują się na zagadnieniu literackiej i scenicznej gry instancji nadawczo-odbiorczych¹⁴. Teore-

⁸ W. Kranz (*Stasimon*. Berlin 1933, s. 171) wymienia następujące funkcje chóru w tragedii greckiej: 1) jest uczestnikiem akcji jako bohater zespołowy; 2) stanowi instrument służący pogłębieniu znaczeń dramatu (komentarz); 3) jest organem poetyckiego „Ja”.

⁹ Zob. R. R. Chodkowski, „*Agamemnon*” Ajschylosa. *Studiów nad strukturą tragedii lirycznej*. Lublin 1985.

¹⁰ Zob. S. Srebrny, *O wartościach formalnych dramatu teatru greckiego*. W: *Teatr grecki i polski*. Wybór i opracowanie Sz. Gąssowski. Wstęp J. Łanowski. Warszawa 1984.

¹¹ Zob. Ziółowicz, *op. cit.*, s. 308–309.

¹² Zob. F. Schiller, *O zastosowaniu chóru w tragedii*. W antologii: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*. Wybór pism. Przełożyła i opracowała O. Dobijanka. Wrocław 1959.

¹³ Zob. S. Kolbuszewski, *Polski teatr romantyczny*. Część 1. Gniezno 1931, s. 108–109.

¹⁴ Zob. E. Miodońska-Brookes, *W poszukiwaniu Chóru jako osoby dramatu*. W zbiorze: *Dramat i teatr modernistyczny*. Wrocław 1992, s. 42.

tyków dramatu interesuje pozycja chóru wobec postaci dramatycznych i fabuły, jego stosunek do „Ja” autorskiego, do odbiorcy-widza teatralnego. W swych komentarzach romantycy łączą działania chóru z problematyką kreatywności, kwestią iluzji i deziluzji, prawdy i złudzenia. Jak pisze Ewa Miodońska-Brookes:

Formułowane przy tym, mniej lub bardziej rozwinięte uwagi o zwierciadlanej funkcji chóru (jego wypowiedzi) wydobywają jeszcze i tę jego właściwość, którą dałoby się określić jako ścisłe zespolenie pozycji przedstawianego i przedstawiającego¹⁵.

Znamienną dla epoki romantyzmu interpretację roli chóru obok recepcji dramatu antycznego kształtuje także, na zasadzie żywej inspiracji, sposób posługiwania się chórem w spektaklach operowych. W ówczesnej operze możemy obserwować – jak twierdzą muzykolodzy – wielką różnorodność zespołów chóralnych: chóry hymniczne, obrzędowe, dramatyczne, komentujące. Bywa, że stanowią one *porte-parole* autora, reprezentują określone zbiorowości, współdziałają z solistą, będąc niejako przedłużeniem jego osobowości, uczestniczą w budowaniu dramatycznego napięcia. Częściej jednak chóry operowe są elementem scenicznego tła, pełnią rolę dekoracyjną, decydują o widowiskowych walorach przedstawienia¹⁶.

Słowacki po raz pierwszy posłużył się chórem w *Lilli Wenedzie*. Wykorzystał go przede wszystkim w funkcji czynnika stylizacji. Chór miał tu stanowić sygnał nawiązania do modelu tragedii antycznej, zwłaszcza Eurypidesa, co poświadcza autorska przedmowa do dzieła. Sposób operowania chórem w *Lilli Wenedzie* określić trzeba jako konwencjonalny, nie wykraczający poza tradycyjne wzory¹⁷.

Z kolei w *Złotej Czaszce* dramatopisarz kształtuje chóralną parabazę, nadając jej formę wypowiedzi odautorskiej. W ten sposób ujawnia zainteresowanie chórem jako medium nadrzędnej względem świata przedstawionego świadomości kreatorskiej¹⁸. Nadal jednak pozostaje w granicach technik chóralnych wypracowanych u zarania dziejów dramatu. Sytuacja ulega zmianie w dramatach genetyjskich. W *Zawiszy Czarnym*, *Agezylauszu*, *Księżu Michale Twerskim*, *Samuelu Zborowskim* chór będzie stałym składnikiem świata dramatycznego, i to składnikiem funkcjonującym nie na zasadzie stylizacyjnego ornamentu, lecz jako niezbywalna część struktury tych utworów. Słowacki wykształcił w nich, niekoniecznie zupełnie wbrew tradycji, własną technikę chóralną korespondującą z systemem genetyjskich przekonań.

Podstawowe pytanie, jakie nasuwa się podczas analizy roli chóru w dramatach mistycznych, dotyczy jego sposobu istnienia jako postaci dramatycznej. Trudno bowiem określić, kim jest chór pojawiający się w owych tekstach. Słowacki najwyraźniej nie dąży do jednoznaczności w tej kwestii. Rzadko na-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Opera i dramat*. Kraków 1976, s. 234–236. – J. Kułtuniakowa, *Kilka uwag o roli chóru w dramacie romantycznym*. W zbiorze: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szwejkowskiemu*. Wrocław 1966.

¹⁷ Zob. T. Sinko, *Hellenizm Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1925, s. 191. – Miodońska-Brookes, *op. cit.*, s. 44.

¹⁸ Miodońska-Brookes (*op. cit.*, s. 44) zwraca uwagę na pokrewne pojęcie permanentnej parabazy, którego F. Schlegel używał jako „ogólnego określenia różnych chwytów artystycznych obnażających fikcyjny charakter świata przedstawionego (literackiego i teatralnego)”.

daje chórowi nazwy własne. Najczęściej posługuje się mianem Chorus, dopiero w *Samuelu Zborowskim* wielość chórów czyni koniecznym ich nazewnictwo różnicowanie. Stąd obok Chóru Duchów wprowadza Chór Mędrców, Chorus Kobiet, Chór Wielkich, Chór Małych, Chór Aniołów. Imię własne nie pociąga jednak za sobą ukonstytuowania chóru jako zindywidualizowanej osoby dramatycznej. Chóry Słowackiego wydają się bohaterami zbiorowymi o analogicznych osobowościach. Łączy je przede wszystkim status ontyczny, są bowiem zgromadzeniami duchów.

Autor nie dba o jakąkolwiek konkretyzację wizualną, plastyczną chóru — nie znajdziemy w przywołanych dramatach informacji precyzujących jego gest, jego ruch bądź kostium. Nie ma zatem podstaw do wskazania miejsca chóru w obrazie scenicznym. Brak wizualizacji chóru prowadzi do wyeksponowania głosu jako oznaki jego istnienia, co doskonale odpowiada duchowemu charakterowi zespołów choralnych. Z podobnym zabiegiem konstytuowania osoby dramatycznej za pośrednictwem jedynie głosu mamy do czynienia np. w *Fauscie* i *Dziadach*.

Słyszalny, lecz nie skonkretyzowany wizualnie chór Słowackiego w ograniczonej mierze daje się usytuować w obrębie planu akcji. Słowacki na ogół nie motywuje bowiem obecności chóru sytuacyjnie, choć ma to miejsce w *Samuelu Zborowskim* (sytuacja procesu w niebie, a także konstrukcja przestrzeni scenicznej symbolicznie odwzorowująca całość kosmosu uprawnia pojawienie się Chóru Aniołów). W *Zawiszy Czarnym* obecność chóru z Wandą na czele znajduje uzasadnienie w sięgnięciu do tradycyjnych wzorców konstrukcyjnych — chór pełni tu po prostu rolę prologu. W innych miejscach trudno wszakże powołać się jednoznacznie na określone kanony struktury dramatycznej jako na czynnik motywacyjny. Najczęściej chór wkracza do akcji *a priori*. Tadeusz Sinko, porównując mistyczne dramaty Słowackiego z tragedią antyczną, stwierdza:

w *Agezylauszu* chór pojawia się, gdzie chce, śpiewa, kiedy chce, dzięki temu, że nie składa się z konkretnych ludzi, ale jest abstrakcyjnym chorusem, organem liryzmu i refleksji autora¹⁹.

Właśnie abstrakcyjność, fakt, że chór jest postacią idealną, także w znaczeniu duchowego statusu bytowego, powoduje jego usytuowanie na zewnątrz świata zdarzeń, czyni go instancją ponadfabularną, reprezentantem „Ja” autorskiego. W mistycznej twórczości Słowackiego człowiek jest formą istnienia ducha, „Ja” przemawia głosem ducha. A skoro chór dramatyczny jest chórem duchów, to istnieje metafizyczna podstawa relacji tożsamości między „Ja” a chórem. W *Agezylauszu* „Ja” rozpoznaje siebie jako członka chóru i jego wypowiedź jest częścią kwestii chóru:

Nie wiem... ale w tych miejscach był wdzięk niewidzialny,
Który na ustach moich ciągnął pieśń zaczynając,
Jak gdybym ja był jeden głos dawniej choralny,
Który o wielu dźwiękach już pozapominał
I z wielą się głosami bratnimi rozłączył,
A teraz jak samotny przyszedł — aby skończył... —²⁰
(akt II, w. 169–174)

¹⁹ Sinko, *op. cit.*, s. 194–195.

²⁰ Dramaty J. Słowackiego cytuję z *Dzieł wszystkich* (t. 12–13 <1961–1963>).

„Ja” w przytoczonym fragmencie posiada cechy autora. Poprzedzającą ową sekstynę słowa chóru również noszą znamiona mowy odautorskiej Juliusza Słowackiego, gdyż są parafrazą pieśni IX *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. W ten sposób „Ja” poety nakłada się na wypowiedź chóru w pierwszej osobie, przyczyniając się do swoistej dwugłosowości tekstu²¹.

Można więc, zważywszy na słaby stopień personalnej autonomizacji, uznać chór za ekwiwalent „Ja” autorskiego w świecie dramatu, postać „Ja” zobiektywizowanego, uprzedmiotowionego, przedstawionego²². Refleksja nad kompetencjami i świadomością chóru zdaje się tę tezę potwierdzać.

Jedną z podstawowych ról, jaką powierza chórowi Słowacki, jest rola widza, świadka zdarzeń. Chór obserwuje przebieg akcji dramatu, formułowane w związku z tym kwestie mają charakter opisowy, diagnostyczny, często są po prostu strukturalnym odpowiednikiem didaskaliów, a te – przypomnijmy – w świetle teorii dramatu stanowią formę wypowiedzi odautorskiej. W tym trybie np. Chorus opisuje reakcję Archidamii na słowa Agezylausza:

Powstała natchnięta
I urąganiem niby pierwszą wieść odpycha,
Ale oczy jej gorą, pierś ogniem oddycha...
(akt I, w. 179–181)

W innym miejscu dramatu chór analogicznie relacjonuje zachowania kobiet podczas rewolucyjnych zamieszek:

Zaprawdę... widać chmurę na końcu ulicy
Jasną dziewic twarzami... i starą matronę,
Tu w purpurowem płaszczu i w białej spodnicy
Biegną – jak w błyskawicach upiory szalone
Pośród zawieruch kraju.... na rynkach zjawione....
(akt II, w. 454–458)

Chór nie ingeruje w układ zdarzeń²³. Znaczny dystans dzieli go od bohaterów. To najpierw dystans ontyczny, o którym była już mowa, ale także dystans czasowy. Chór, choć asystuje przy zdarzeniach, jest świadkiem ich działania się w teraźniejszości, sam – nie związany miejscem ani czasem – zdaje się

²¹ A. Okopień-Sławińska (*Semantyka wypowiedzi poetyckiej. <Preliminaria>*). Wrocław 1985, s. 106) twierdzi: „Aby funkcjonować jako znak autora, „ja” tekstowe musi zatem zostać wyposażone w szczególne cechy identyfikacyjne, które dwojako mogą sugerować jego osobowość tożsamość z autorem: 1) przez przypisanie mu przypadków biografii i rysów osobowościowych autora, 2) przez nadanie jego wypowiedzi znamion mowy odautorskiej”. Konstrukcja przytoczonej wypowiedzi chóru daje się objaśnić w kontekście reguł komunikacji literackiej obowiązujących w greckiej liryce chóralnej, która nie zawsze przybierała formy poezji podmiotu zbiorowego. W pieśniach chóru do głosu dochodziło często „Ja” autorskie. Ujawnia się ono w pozorne bezosobowych fragmentach zawierających opowieść mityczną lub sentencje moralno-religijne ujęte w formę gnom; w przejrzystych aluzjach, które umożliwiają utożsamienie podmiotu mówiącego i twórcy; przez zabieg wplatania w tekst własnego imienia poety; w wypowiedziach podmiotu czynności twórczych reprezentującego autora jako dysponenta reguł (zob. J. Danielewicz, *Relacja: autor – podmiot literacki w liryce greckiej*. W zbiorze: *Autor – podmiot literacki – bohater*. Wrocław 1983).

²² W greckiej liryce chóralnej zobiektywizowanie „Ja” jest konsekwencją rozdzielenia podczas publicznej prezentacji utworu funkcji poety i wykonawcy (chór). Zob. Danielewicz, *op. cit.*

²³ E. Miodońska-Brookes (*op. cit.*, s. 44) twierdzi, że udział chóru w dialogu ma charakter „retoryczny, najczęściej eksklamacyjny, apostroficzny”.

istnieć *semper et ubique*²⁴. Ogarnia poznawczym spojrzeniem nie tylko terażniejszość, ale przeszłość i przyszłość. Wszak chór, zgodnie z autoprezentacyjną wypowiedzią z *Agezylausza*, to „Duch... świadek przyszłej i przeszłej godziny” (akt II, w. 248).

Nadając akcji dramatycznej status rzeczywistości obserwowanej przez mieszczący się poza czasem historycznym idealny podmiot poznający, jakim jest tutaj chór, Słowacki czyni dramat odzwierciedleniem sytuacji poznawczej i to, chciałoby się powiedzieć, dwukrotnie złożonej. Chór bowiem, będąc podmiotem poznania świata dramatu, jest także przedmiotem poznania dla nadrzędnego „Ja”.

Aktywność poznawcza chóru nie ogranicza się do samej obserwacji zdarzeń dramatycznych. Chór Słowackiego to zawsze widz czynny, myślący, wnikliwy interpretator. Jego interpretacyjne działania wskazują na paraboliczność fabuły dramatów, gdyż ujawniają akcję wyższego rzędu, ukrytą pod pozorami rzeczywistości danej *ad oculos*. Dotarcie do tych głębokich pokładów znaczenia umożliwia fakt, iż chór wyposażony jest w świadomość genezyjską przekraczającą horyzont myślowy postaci. Tylko chór przenika sens historii dziejącej się w dramatach, bo tylko jemu przez pryzmat genezyjskich prawd dostępna jest ona jako całość.

Wypowiedzi chóru mające charakter refleksyjny i oceniający tworzą w omawianych tu dramatach plan komentarza, który zawiera eksplikację zasad rządzących planem akcji. Można więc mówić o rewelatorskiej funkcji chóru: odsłania on zasadnicze idee utworu, dając kulturową i metafizyczną wykładnię zdarzeń. W *Zawiszy Czarnym* chór pouczy nas, iż dramat w warstwie semantycznej koncentruje się na problemie woli, miłości i ofiary. W *Agezylauszu* zaś objaśni sens śmierci Agisa, wpisując ją w kontekst ofiary Chrystusa; Spartę powiąże szeregiem analogii z Polską. W akcie I *Samuela Zborowskiego* Chór Duchów przekaze ideę metempsychozy, w akcie II rozważać będzie genezyjską koncepcję zła, grzechu, piekła, wskaże, iż miłość i poznanie wiodą do „wiecznego żywota”. Będąc depozytariuszem genezyjskich idei, chór po raz kolejny jawi się jako medium autora – twórcy i wyznawcy genezyjskiego światopoglądu.

Swą funkcję rewelatorską chór realizuje nie tylko poprzez dyskursywny wykład prawd genezyjskiej wiary. Jego aktywność epistemologiczna przybiera także formę zdolności wizjonerskich. W *Liście do Jana Nepomucena Rembowskiego* Słowacki nazwał nową wiarę „widzącą” i zgodnie z tym wizyjny obraz uczynił jednym ze środków jej przekazu²⁵.

Czasownik „widzieć” oraz słowa mu pokrewne bądź synonimiczne sformułowania z dużą częstotliwością pojawiają się w wypowiedziach chóru jako określniki sytuacji percepcyjnej. Dla chóru bowiem właśnie wzrok jest podstawowym kanałem percepcji, lecz nie chodzi tu bynajmniej o wzrok cielesny. Słowo „widzieć” zajmuje przecież uprzywilejowane miejsce wśród formuł rewe-

²⁴ Zob. Kułtuniakowa, *op. cit.*, s. 467.

²⁵ Wizyjność późnej liryki Słowackiego dostrzegł Boleski (*op. cit.*, s. 35). Na temat obrazowania wizyjnego pisał również Cz. Zgorzelski (*Ostatni etap liryki Słowackiego*. W: *Liryka w pełni romantyczna*. Warszawa 1981, s. 217–226).

latorskich²⁶. Chór widzi więc wzrokiem duchowym, postrzega to, co zmysłowo niedosiężne, spogląda na plan akcji dramatów z perspektywy absolutnej, jak gdyby respektował (zanotowaną w *Raptularzu*) dyrektywę poety: „Z tej strony patrzeć na świat, co Bóg patrzy... to jest ze strony ducha”. Chorus w *Zawiszy Czarnym* pośrednio porównuje swój punkt widzenia z Boskim:

I zdaje się, że ludziom panuje przekleństwo
I że Pan Bóg się bawi.... aż wzrok swój nasyci...
Lecz wpatrz się, a w tych duchach ujrzysz podobieństwo,
Ujrzysz, że od jednego zwierciadła odbici
(redakcja C, w. 374–377)

Z owego absolutnego punktu widzenia chór dostrzega przede wszystkim duchowy wymiar postaci. Traktując bohaterów jako formy wcielonego ducha, z łatwością wnika w ich świat wewnętrzny, odkrywa sens ich człowieczego losu w aspekcie spirytualnych przeznaczeń. W *Zawiszy Czarnym* np. odtwarza nie znane nikomu myśli dumającego Jagielly, wchodzi w świat wizji, której podmiotem jest król:

Teraz w te oczy króla niby na pół spiące
Przedstworzonych wypadków błyskają miesiące...
(redakcja C, w. 89–90)

– by w końcu objawić tajemnicę jego osoby:

I nagle stał się drugi Chrystus z poganina,
Płaczący nad przyszłością... I taki jest wieczny
Wielkich duchów na ziemi ciągły spazm serdeczny. [w. 106–108]

Duchowa więź pomiędzy chórem a postaciami uzewnętrznia się także w sferze konstrukcji wypowiedzi. Zdarza się, że partie chóralne są zintegrowane z kwestiami bohaterów tak ściśle, że potraktować je trzeba jako ich kontynuację na poziomie tematycznym, ekspresyjnym i składniowym²⁷.

Chór za pośrednictwem wizji objawia również tajemne sensy historycznych zdarzeń będących kanwą akcji dramatycznej. W *Agezylauszu* boleje nad brakiem umiejętności odczytywania ukrytych znaczeń historii:

O biedna zgrajo, która nie widzisz w istocie,
Tylko same pieniądze... tylko ducha... maskę
I ofiarę paloną dawnej świętej cnocie
Bierzesz albo za głupstwo... albo też za łaskę!
(akt I, w. 330–333)

Sam potrafi przekroczyć „ducha maskę”, dzięki czemu zna duchową istotę reform i klęski Agisa:

Wzrokiem surowym: rzeczy cielesne przenika,
A stoi pośród zmarłych ludzi, jako skała...
Szczęśliwy... jeśli jakie ciało się odmyka
Przez katy... a duch złoty wylatuje z ciała,
Zadrży chwilę... i piorun złamawszy fatalny,
Nad krajem swój rozciąga duch sakramentalny,
[.]
Z ciała uwolnionemu — czynić Bożą sprawę.
(akt III, w. 7–18)

²⁶ Słowem tym jako formułą rewelatorską posługiwał się Słowacki w liryce (zob. M. Korzeniewicz, *Romantyczne „widzenie” i „słyszenie” świata w „Uspokojeniu”*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 2).

²⁷ Zob. Miodońska-Brookes, *op. cit.*, s. 44.

Podobnie chór z *Zawiszy Czarnego* kończy wizję bitwy pod Grunwaldem odkryciem jej głębokiego znaczenia:

I zostanie u duchów tajemnica taka,
 Że świecił się na krzyżu — święty znak Polaka...
 (redakcja C, w. 23–24)

Wizje powstające przed oczyma ducha chóru poszerzają świat przedstawiony dramatów o obszary czasu i przestrzeni niedostępne w bezpośredniej percepcji. Chór jednoczy przeszłość i przyszłość dzięki wizyjnym retrospekcjom i antycypacjom, dzięki swej pamięci i profetycznym zdolnościom. Mocą wyobraźni chór *Agezylausza* roztacza sielankowy obraz spartańskiej „jasnej życia chwili”. Na tej samej zasadzie chór w *Zawiszy Czarnym* odtwarza przebieg bitwy pod Grunwaldem, a Chorus i Wanda zapowiadają koleje życia bohatera dramatu. Również losy Agisa i księcia Michała Twerskiego są znane chórom, zanim dopełnią się w przestrzeni scenicznej.

Dla wizyjnych opisów chóru sięgających wstecz lub wybiegających w przyszłość znamieny jest prezentyzm relacji i autopsyjność. Podobnie jak w liryce Słowackiego i tu:

„Widzący” znajduje się jak gdyby jednocześnie wewnątrz i zewnątrz środowiska, które stanowi przedmiot opisu; przedmiot jest postrzegany i wyobrażony, obie perspektywy na siebie zachodzą, tworząc jakąś nową strukturę obrazu [...]”²⁸.

Wiesław Grabowski określa ten typ obrazu mianem monistycznego. U jego źródeł — jak twierdzi — stoi dążenie do „jednoczenia wizji poetyckiej, do zacierania przedziału między »ja« a światem zewnętrznym, między sferą materialną a duchową”²⁹.

Pragnienie pełnej identyfikacji z wykreowaną wizją najlepiej oddają słowa chóru z *Zawiszy Czarnego* dotyczące rycerzy spod Grunwaldu:

Nie spuszczaćmy ich z oczu... nie odwróćmy lica,
 Oczyma ich oświećmy... pochłońmy ich łonem.
 (redakcja C, w. 3–4)

W mistycznej fazie twórczości Słowackiego wizja jest pojmowana jako objawienie zesłane przez Boga, lecz zarazem, co ogromnie istotne, jako samodzielna kreacja, dzieło wyobraźni. Wyobraźnia wizyjna staje się tu podstawową drogą do prawdy, którą podmiot osiąga dzięki współdziałaniu Boskiego natchnienia i wysiłku własnej woli³⁰. Działanie twórczej i poznawczej wyobraźni jest równocześnie formą mistycznego przeżycia, aktem mistycznej partycypacji. Słowacki nie jest w tych przekonaniach odosobniony. Jean Starobinsky tak oto pisze o podzielanej przez romantyków koncepcji wyobraźni:

Wyobraźnia [...] nie jest już tylko ubocznym składnikiem geniuszu [...]. Dla duszy romantycznej wyobrażać — to zarazem tworzyć i znać, to uczestniczyć z miłością w życiu wszechświata. [...] Nasza wyobraźnia współbrzmi częściowo z Wyobraźnią, która objawia widzialną i niewidzialną strukturę świata [...]”³¹.

W dramatach mistycznych chór jako podmiot wizji jest jednocześnie podmiotem kreacyjnej wyobraźni. Wypowiedzi chóru zawierające wizyjne obrazy

²⁸ Korzeniewicz, *Romantyczne „widzenie” i „słyszenie” świata w „Uspokojeniu”*, s. 104.

²⁹ W. Grabowski, *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1, s. 101.

³⁰ Zob. A. Kowalczykowa: *Poetyka objawienia*. W zbiorze: *Słowacki mistyczny*, s. 153; wstęp w: J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, Wrocław 1982, s. XXVII. BN I 245.

³¹ J. Starobinsky, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. Przełożył W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2, s. 227.

odzwierciedlają pracę wyobraźni, stanowią jej prezentację *in statu nascendi*. Obserwując tworzący wizję chór, widzieć powinniśmy zatem tworzącego dzieło poetę. Osoba poety kilkakrotnie staje się tematem kwestii chóru, co daje okazję do refleksji o przebiegu procesu twórczego, który opisany zostaje za pośrednictwem takich czynności jak śpiew, płacz, śnienie, a poezja będąca jego efektem utożsamiana jest z pieśnią i senną wizją. Chorus w *Agezylauszu* stwierdza:

A pieśń poetów wszystko – dokoła odzwania
Jako ton dalekiego płaczu – i śpiewania...
(akt I, w. 274–275)

W *Samuelu Zborowskim* biograficzne aluzje, którymi posługuje się Chór Duchów, pozwalają na konkretyzację opisywanego poety jako Juliusza Słowackiego:

Błogosławiona jest – ta, co się zowie
Między Duchami Boga – moje zdrowie.
Błogosławiona łaską nad jej synem...
Sen jego nawet jest pieśnią i czynem.
(akt I, w. 259–263)

Źródłem i formą jego twórczości są genezyjskie sny: „Te sny, które go jako harfę stroją...” (akt I, w. 282).

W akcie II *Agezylausza* chór, świadomy własnego aktu kreacyjnego, przedstawia siebie jako poetę z pieśnią na ustach. Na szczególną uwagę zasługuje ujawnione w ten sposób pojmowanie wypowiedzi chóru jako formy ekspresji także muzycznej. Ma to oczywiście uzasadnienie w historii teatru. Partie chóralne dramatu antycznego były przecież podczas inscenizacji śpiewane³². Zgodnie z tradycją chór w dramatach genezyjskich stanowi w przestrzeni scenicznej faktyczne źródło muzyki – ze względu na muzyczność wiersza, którym operuje³³.

Wanda w *Zawiszy Czarnym* ukazuje chór w roli wykonawcy muzyki, zwracając się do niego tak oto:

Uderzcie w harfy złote
I w różane miesiące,
Niewidzialne dla ziemi,
Palcami różanemi
Uderzcie... niech grają.....
(redakcja D, w. 16–20)

Chór z *Agezylausza* wskazuje na duchowe podłoże wykonywanej przez siebie muzyki:

Komu duch daje... a ów sam nie niszczy,
Ale używa – podług Boga darów,
W tym wszystko jako ogień Boski błyszczący
Wszystko gra jako harfa pełna czarów,
(akt II, w. 752–756)

³² Pieśń chóralną śpiewano z towarzyszeniem tańca. Na połączeniu muzyki, słowa i tańca polegała „trójjedyna choreja” (zob. T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji*. Warszawa–Kraków 1921, s. 54). Nadanie pieśni chóru formy tzw. triady składającej się ze strofy, antystrofy i epydy zakłada ruch taneczny. Trudno powiedzieć, czy taka była intencja Słowackiego w odniesieniu do Chóru Duchów w akcie III *Samuela Zborowskiego*.

³³ Wyjątkowa muzyczność wiersza w dramatach Słowackiego jest zapewne m.in. efektem jego fascynacji teatrem operowym (zob. A. Okońska, *Wpływ opery na dramaty Słowackiego*. „Muzyka” 1960, z. 4). O roli muzyki w liryce Słowackiego pisano wiele (zob. Cz. Zgorzelski, *Śpiewu tajemnice*. W: *Liryka w pełni romantyczna*. – Boleski, *op. cit.*, s. 64–66). Problem muzyczności dzieł Słowackiego po wielokroć odnotowywał w swej monografii Kleiner.

W innym wystąpieniu ten sam chór dokonuje istotnego rozróżnienia pomiędzy pełną harmonii muzyką własną a zdeformowanym przez dysonanse odgłosem ziemskiego życia:

Ciesz się więc, bo już słyszę jako orły skalne
Różne jędze lecące tu z piórnym klekotem,
Które mieszają moje muzyki choralne
I biją życia wielki takt... odległym grzmiotem.
(akt I, w. 484–487)

Oto przykład muzyki przekształconej przez cielesność ziemską, gdyż:

W świetle genezyjskiej teorii Słowackiego wspomniane dysonanse tłumaczą się jako spogłogowany dźwięk męki ciała, jęk, jaki wydaje wszystko, co istnieje i [...] dopracowuje się wyższych form³⁴.

Zatem muzyka chóru stanowi emanację duchowej rzeczywistości, jest obok wizji kolejną drogą objawiania się tego, co ponadzmysłowe³⁵. Analogicznie jak w przypadku zdolności wizjonerskich, chór jest jej kreatorem, ale zarazem zasłuchanym odbiorcą. Duchowe dźwięki – tak sądzili romantycy – nie są dostępne zmysłowi słuchu, trafiają wprost do duszy. Również u Słowackiego muzyka jest podstawowym medium pozawerbalnej komunikacji duchów.

Mówiąc o sobie jako poecie z pieśnią na ustach, chór z *Agezylausza* akcentuje fakt ciągłości pieśni, a tym samym sugeruje, iż to jego wypowiedzi są ośrodkiem spójności kompozycyjnej dramatu, spójności, którą pojmować należy w kategoriach muzycznych, porównywalnie do ciągłości linii melodycznej śpiewanej pieśni. Przypomnijmy, że Krasieński, pisząc o *Balladynie* i *Lilli Wenedzie*, uznał te utwory za przykłady specyficznych dla Słowackiego form fragmentarycznych skonstruowanych według zasad kompozycji muzycznej. Zdaniem Krasieńskiego o ich spójności decyduje romantyczna duchowość autora, który dając wyraz poczuciu nieskończoności, tworzy dramatyczny przekaz „wewnętrznej melodii ducha”³⁶. W dramaturgii mistycznej funkcję tę spełnia chór.

Wypowiedzi chórow Słowackiego mające charakter autoprezentacji czynności twórczych często zawierają opis działań inscenizatora spektaklu. Chór ujawnia w nich świadomość kreatora przedstawienia dysponującego wiedzą, że zdarzenia dramatyczne rozgrywają się na teatralnej scenie. Sytuacja naruszania iluzji przez wskazywanie na scenę jako miejsce akcji powraca w partiach chóralnych w kilku wariantach³⁷.

³⁴ Korzeniewicz, *Romantyczne „widzenie” i „słyszanie” świata w „Uspokojeniu”*, s. 119–120.

³⁵ W *Raptularzu Słowackiego* (w: *Dziela*. Pod redakcją J. K r z y ż a n o w s k i e g o. T. 11. Wrocław 1959, s. 216) znajdujemy następujące uwagi: „– Poeci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów – bo je mają podszepnięte... a słowa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną, to jest dzwonią jakimś tajnym wspomnieniem w każdym duchu. [...] Muzyk na poetę przeszedłszy znajduje rewelatorskie wyrazy dźwięku. – Po wielkiej liczbie dziś muzyków, kiedyś wielka liczba będzie harmonistów poetycznych, piszących wiersze tylko dla dźwięku – aż pójda wyżej...” W religijnej koncepcji objawienia słyszenie to druga, obok widzenia, uprzywilejowana forma percepcji *sacrum*. Przypomnijmy, że romantycy niemieccy istotę wszechrzeczy percypowali jako muzyczną.

³⁶ Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*. Cyt. z antologii: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*. T. 2. Redaktor: Z. Szmydtowa. Tom przygotowały: M. Grabowska, M. Straszewska przy współpracy A. Smoleńskiej. Warszawa 1959, s. 134–135.

³⁷ Scena, aktorstwo, gra, stwarzanie pozorów to zespół motywów chętnie przez Słowackiego – w ślad za Calderonem – wykorzystywany, np. w *Fantazym* czy *Śnie srebrnym Salomei*.

Metateatralne uwagi chóru mają dla omawianych tekstów bardzo istotne znaczenie: po pierwsze, wprowadzają wątki autotematyczne; po drugie, pozwalają na ogląd fabuły w optyce metafory teatru świata; po trzecie, obnażając teatralny status świata przedstawionego, rodzą napięcie pomiędzy realnością a fikcją, prawdą a pozorem (pamiętamy, że pod „ducha maską” chór odkrywa spirytualną istotę rzeczywistości); po czwarte, sugerują zastosowanie konstrukcji teatru w teatrze, chór byłby wówczas widzom spektaklu wewnętrznego³⁸.

Badacz zjawiska metateatralności, Lionel Abel, widzi w nim przejaw dominacji podmiotu. Metateatr oddaje według niego sens świata jako projekcji ludzkiej świadomości, jest wytworem kreatywnej wyobraźni, dla której obraz rzeczywistości nie jest zamknięty i ostateczny³⁹.

Wiedza o istnieniu sytuacji teatralnej pociąga za sobą poczucie obecności zewnętrznego adresata – odbiorcy spektaklu. Chór w dramatach genezyjskich świadomość taką posiada, a dowodem tego są liczne w jego wypowiedziach bezpośrednie zwroty do publiczności, wobec której pełni rolę medycyjną. Z myślą o audytorium chór porządkuje w swych wystąpieniach układ zdarzeń, określa ich znaczenia, dokonuje waloryzacji postaci i sytuacji, by w końcu objawić duchową istotę akcji dramatycznej. Ten ostatni z celów osiąga za pośrednictwem swego rodzaju mistycznej dydaktyki, czyli dyskursywnego wykładu idei genezyjskich, ale także poprzez muzykę własnego słowa i wizyjne obrazy, do wnętrza których pragnie wprowadzić teatralnych widzów.

Chór – z perspektywy ducha – odsłania przed widownią obszar *sacrum*, prawdy ukryte, tajemne. Staje wobec niej jako tłumacz zasad wiary, mistrz duchowy – przewodnik w inicjacji, co oczywiście przywodzi na myśl obrzędowy rodowód wypowiedzi chóralnych. Sytuacja komunikacyjna między chórem a wirtualnym audytorium nosi znamiona misteryjnego wtajemniczenia⁴⁰. Chór w swych wypowiedziach projektuje odbiór jako akt religijny. Owocem uczestnictwa w spektaklu powinna być przemiana świadomości odbiorcy⁴¹, a nawet więcej – partycypacja w objawionym spirytualnym wymiarze rzeczywistości, poczucie udziału we wspólnocie duchów.

Fabularyzacja sytuacji teatralnej prowadzi do powstania efektu zwierciadlanego. Proces odbioru spektaklu zostaje bowiem stematyzowany. Widz na widowni ogląda widza na scenie. Zewnętrzny adresat może więc wiedzę o odbiorczych zachowaniach czerpać nie tylko z bezpośrednich pouczeń chóru, ale i z obserwacji jego działań w roli widza idealnego.

³⁸ O chóralnej proveniencji teatru w teatrze pisze S. Świontek w książce *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego* (Łódź 1990, s. 141).

³⁹ L. Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York 1963. Zob. też Świontek, *op. cit.*, s. 154–156.

⁴⁰ Sytuację inicjacji w *Królu-Duchu* opisuje M. Tatar (Struktura mitu religijnego a „Król-Duch” Juliusza Słowackiego. W zbiorze: *Studia romantyczne. Prace poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*. Wrocław 1973). O mistycznej formie dramatów powstałych w ostatniej fazie twórczości Słowackiego czytamy we wspomnianych pracach Kleinera, w rozprawie S. Cywińskiego *Misterium genezyjskie o Polsce* (w: J. Słowacki, *Samuel Zborowski*. Wilno 1928), w książce J. Skuczyńskiego *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński* (Toruń 1993).

⁴¹ Zob. M. Saganian, *Czytelnik idealny pism mistycznych Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 1.

W strukturze omawianych dramatów chór zajmuje bez wątpienia miejsce centralne. Jest odpowiedzialny za otwarty charakter rzeczywistości dramatycznej, gdyż relatywizuje ją względem podmiotu autorskiego i audytorium. Poszerza czas i przestrzeń świata przedstawionego o czas pozadramatyczny i przestrzeń pozasceniczną. Jego status ontyczny pozwala mu także na przekroczenie granic przedstawionego świata ziemskiego i zespolenie go ze sferą *sacrum*. Wypowiedzi chóru jednoczące elementy dramatyczne, epickie i – głównie – liryczne stanowią realizację typowo romantycznego uniwersum rodzajowego. Za pośrednictwem chóru dokonuje się także synteza sztuk słowa i muzyki.

Chór otwiera rzeczywistość mistycznych dramatów i równocześnie jako reprezentant podmiotu autorskiego jest jej zwornikiem, ośrodkiem spójności fragmentarycznej formy. W wielowymiarowym genezyjskim dziele dramatycznym chór to element pośredniczący, unifikujący, który potwierdza zasadność tezy „Ja świat”.