

Jarosław Ławski

Metamorfozy świata poetyckiego "Marii" Malczewskiego w "Janie Bieleckim" Słowackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 92/3, 77-113

2001

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.

JAROSŁAW ŁAWSKI

METAMORFOZY ŚWIATA POETYCKIEGO „MARI” MALCZEWSKIEGO W „JANIE BIELECKIM” SŁOWACKIEGO

Między tragedią a autokreacją

Niewiele jest utworów Słowackiego, które – mimo wielokrotnych omówień krytycznych – sprawiałyby tak wiele problemów interpretacyjnych jak *Jan Bielecki*. Jeśli bowiem spojrzymy na tę powieść poetycką *sub specie* tematyki, którą tu podejmiemy – wizji kobiecości u romantyków, okaże się, iż mamy do czynienia z dwoma problemami badawczymi, ściśle ze sobą związanymi: najpierw z poetycko niezbyt rozbudowanym wizerunkiem kobiety w tym dziełku, po wtóre z zależnością *Jana Bieleckiego* od *Marii* Malczewskiego, z faktem, iż stanowi on – posłużmy się językiem filmoznawców – niemal *remake* albo *sequel* scenariusza Malczewskiego. Co więcej, ostentacyjność nawiązań do *Marii* wręcz prowokowałyby do mówienia o plagiacie poetyckim, niesamodzielności Słowackiego, o terminowaniu w szkole wyobraźni Malczewskiego, zapożyczeniu jego posępnej wizji człowieka i historii, co doprowadzić by mogło do konkluzji, iż „był idealnym kontynuatorem” wzorca stworzonego przez autora *Marii*¹. W takim ujęciu otwierałby Słowacki drugą fazę romantycznych metamorfoz motywów maryjnych i nawiązań do *Marii*, przekształcając – czy tylko artystycznie degradowując? – osiągnięcia Mickiewicza i Malczewskiego.

1. Literatura krytyczna o *Janie Bieleckim* zdradza bowiem wielorakie wątpliwości badaczy. Po pierwsze przeto, utwór budzi konsternację spóźnioną bajronicznością. Alina Kowalczykowa podjęła próbę jego rewaloryzacji, polegającej na odcięciu go od wzorca bajronicznego: „bohater powieści poetyckich Słowackiego, odwrotnie niż u Byrona, najpierw jest cierpiący i samotny, potem dopiero, wtórnie, narasta jego konflikt ze światem”². Nawet Juliusz Kleiner przyznawał w końcu, że jest ten młody Słowacki „tylko zdolnym komentatorem”, że „literat to pierwszorzędnym, lecz tylko literat”, eksploatujący „pobudzoną przez lekturę fantazję”³.

¹ Zob. S. Ma k o w s k i, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*. W zb.: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok, 5–7 V 1995. Red. H. Krukowska. Białystok 1997, s. 424.

² A. K o w a l c z y k o w a, *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 75. Otóż – czy Jan Bielecki jest najpierw szczęśliwy, potem dopiero wchodzi w konflikt ze światem i cierpi? To nie jest w poemacie dostatecznie jasne.

³ J. K l e i n e r, *Słowacki*. Wrocław 1972, s. 34.

2. Po drugie, drażnił po 1831 r. hiperbajronizm poety⁴, objawiający się najbardziej w historycznych, kulturowych anachronizmach, w nieprawdopodobieństwach psychologicznych⁵, w lukach fabularnych – dopuszczanych przez poetykę gatunku, niemniej nadużywanych przez poetę, co już sam Stefan Treugutt skomentował bezlitośnie:

I autor powieści poetyckiej, i jej krytyk ma prawo lekceważyć drobiazgowe prawdopodobieństwo akcji. Do pewnych oczywiście granic, poza którymi synteza, parabolizm sytuacji zmienia się w poważne naruszenie logiki postępowania ludzkiego⁶.

3. Zauważono następnie dwoistość, niekoherencję rozwiązań ideowych dzieła, jego rozszczepienie między tragiczną wizją świata (z pustym niemal niebem lub z obrazem starotestamentowego Jehowy) a pochwałą poezji, poety, geniuszu wyobraźni na początku i na końcu dzieła. Absolutny pesymizm – „ateizm” – sprzeciwiałby się pochvale rewelatorstwa wyobraźni, którą wpisał w dzieło poeta. Patos „tragizmu” samowoli magnackiej i szlacheckiej gasłby w świetle „atmosfery współczucia”, jaką darzy swój świat „czujący” poeta⁷. W takim samym stopniu budowanie mitu (lub antymitu) sarmackiego – tu istotny będzie manifestacyjny historyzm dzieła – uragałoby autokreacyjnym tendencjom poety, który w tym okresie, zdaniem badaczki, „dążył do skupienia na sobie uwagi otoczenia, by narzucić upozowaną wersję swojej osoby”⁸. *Jan Bielecki* to mit – antymit dziejowy – czy mit egocentrycznego autokreacjonisty?

4. Nie mniejszą konsternację wzbudzała postać Anny, będąca do pewnego stopnia odwzorowaniem postaci Marii. Słowacki demonstracyjnie przywoływał te same obrazy, motywy, ale Annie daleko do mistyczno-pasyjnej postawy córki Miecznika. Realizować zaś miała „model tragicznej heroiny”, zmuszonej wybierać między arkadią orientalną i ukochanym-zdrajcą a idyllą ziemiańsko-sarmacką reprezentowaną przez ojca⁹. Bodaj najtrafniej jednak wątpliwości związane z tą postacią ujął Piotr Chmielowski: przyznał, że Anna „ma wiele rysów prawdziwej kobiecości”, jest bowiem „słaba, lękliwa, nie znająca i nie mogąca ocenić skali możliwości”, kończył jednak z ledwie ukrywaną irytacją:

⁴ Zob. S. Pi go ń, *Trud Słowackiego. Szkic syntezy*. W: *Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice*. Lwów 1922, s. 319: „Więc w tym okresie Słowacki pisze pod dyktandem ducha bajronowskiego, pisze rzeczy takie niby obce, dalekie, a przecież jest tam w głębi ciche, uparte bicie jego ducha, jego tęsknoty. Po odrzuceniu akcesoriów zewnętrznych, więc przypadkowych – co zostanie z *Hugona, Mnicha, Araba, Mindowego, Marii Stuart?* – Oto jedno: bezgraniczne, rozpaczne pragnienie mocy do czynu, mocy groźnej w sobie, wezbranej i huczącej jak orgie wodospadów, targającej skorupę życia codziennego, mocy często zbrodniczej, ale napiętej zawsze wysoko”. Słowa badacza tchną wpływem A. Górskiego, Lutosławskiego i Nietzschego, różnią się od sądów całkowicie deprecjonujących wagę powieści poetyckich Słowackiego.

⁵ Zob. S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*. Wrocław 1958, s. 162: „Mniejsza, że nikt po drodze nie dał znać wracającym o takiej bagateli, jak spalenie domu, w którym szykowano fetę dla okazałej ilości ludzi z sąsiedztwa”. Lecz czy to już nie psychoizm współczesnego badacza przemawia?

⁶ *Ibidem*, s. 162–163.

⁷ Zob. J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*. Opracowanie i przygotowanie do druku J. Fiećko. Poznań 1991, s. 27: „Słowacki wplątawszy swego bohatera w tryby nieuchronnych procesów, pokazał więc jego śmierć w kontekście dziejowego tragizmu. Otoczył go też raczej atmosferą współczucia, a nie jednoznacznego potępienia”.

⁸ Kowalczykowska, *op. cit.*, s. 55.

⁹ Zob. Maciejewski, *op. cit.*, s. 28.

z jej słów jeden tylko słuszny wniosek wyciągnąć można: że kocha... W tym słowie wiele się zapewne zawiera: może nawet cała psychologia kobiecego serca; ale stosownie do różnych okoliczności życia to ciemniejsze, to barwniejsze, to głębsze, to płytsze wyłania ono z siebie uczucia i myśli. Okoliczności owych Anna nie zna, a te, które zna, są mniej więcej podobne, jednostajne. Stąd też i jednostajność jej uczuć – brak myśli¹⁰.

Badacz oczekiwał – zgodnie z gustem epoki – pogłębionego wizerunku psychologicznego, otrzymał tymczasem obraz „nie-myślącej w poemacie”, „monotonnie” kochającej kobiety, której portret Słowacki zawarł w symbolicznych obrazach. Można się domyślać, że konsternację budził też końcowy frenetyczny obraz cmentarny. Kobieta kopiąca grób na cmentarzu – to burzyło i zasady pedagogiki, i przyzwyczajenia do romantycznych jutrzeń-aniołów.

5. I ostatni z problemów – być może najważniejszy: problem odwołań intertekstualnych. Badacze – śladem formuły XIX-wiecznej – zwykli ujmować tę cechę imaginacji w metaforę „bluszczowatości”. Problem *Jana Bieleckiego* byłby w tym wymiarze problemem całej twórczości Słowackiego. Rozważania o wyobraźni Słowackiego na kanwie *Jana Bieleckiego* są próbą podjęcia tematu na materiale dzieła wprawdzie słabego artystycznie, ale zarazem niezwykle symptomatycznego, wcześniej napisanego, a ponadto nie tak złożonego semantycznie, jak np. *Balladyna*.

W odniesieniu do badanego utworu pojawiają się następujące sformułowania: Słowacki w stosunku do przekazu historycznego „przesunął akcenty, dodał nowe”, „reprodukuje sceny czytania *Biblii* przez Marię i Miecznika”, „kombinuje tu w nowym układzie elementy *Marii*”, obok „nawiązania konkretnego [...] mamy [...] odwołanie się do skojarzeń nastrojowych” oraz „refleksji historiozoficznej”¹¹. Inny badacz wspomina o mieszaniu się początkowo „wyrażeń trafnych [...] z szarymi, nic nie mówiącymi”¹². Z kolei Jarosław Maciejewski posługuje się określeniami: „oczywiste analogie” i „wymowne różnice” (wobec *Marii*), „znakowe podobieństwo do *Marii*”, „związki myślowe z *Marią*”, „zamiana funkcji i metafizycznego statusu postaci”, „przewrotne aluzje”¹³. Dodajmy do tego pokrewne stwierdzenie, że w *Janie Bieleckim* poeta jakoby „zestawił, śladem Malczewskiego, dwa światy: magnacki i szlachecki”¹⁴, oraz odosobnioną – „bagatelizującą” związką *Jana* z innymi tekstami – tezę:

najwybitniejsze powieści poetyckie są dziełem tzw. generacji geniuszy [...], którzy, przejmując gatunek ten z literatury angielskiej, już w zasadzie swymi pierwszymi utworami podnieśli go na wyższy poziom artystyczny i ideowy [...]¹⁵.

¹⁰ P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Zarys literacki*. Wyd. 3, poprawione i powiększone. Kraków 1886, s. 151.

¹¹ Treugutt, *op. cit.*, s. 156–167. Podkreśl. J. Ł.

¹² M. Kridl, *Wstęp w: J. Słowacki, Powieści poetyckie*. Kraków 1921, s. 37. BN I 47.

¹³ Maciejewski, *op. cit.*, s. 7–29.

¹⁴ J. Lasecka-Zielakowa, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*. Wrocław 1990, s. 166.

¹⁵ M. Urseł, *Wstęp w: J. Słowacki, Powieści poetyckie*. Wyd. 4, zmienione. Wrocław-Kraków 1986, s. LII. BN I 47. Wszystkie cytaty z powieści poetyckich pochodzą z tego wydania. Cytaty z *Marii*: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Wprowadzenie napisali H. Kruskowska i J. Ławski. Białystok 1995. Podkreślenia w cytatach z utworów Słowackiego i Malczewskiego – J. Ł.

Wszystkie te określenia, zwróćmy uwagę, są nieprecyzyjne, relację między *Marią* a *Janem Bieleckim* (między prototekstem a tekstem głównym) ujmują albo jako naśladowanie, aluzję, albo jako celową grę prototekstem. Zastanówmy się więc nad uwikłaniem międzytekstowym *Marii* i *Jana Bieleckiego*.

Geneza utworu jest dość złożona, Słowacki odwołuje się bowiem do dwóch różnych typów doświadczenia: biograficznego i lekturowego. To pierwsze ujawnia się w początkowych fragmentach *Wyprawy nocnej* jako bezpośrednie nawiązanie do pobytu poety w Londynie i Westminsterze, dodane *ex post* do poematu, który pisany był jeszcze w Polsce latem 1830. Druga grupa źródeł to lektury, wśród których prymarną rolę odgrywają: a) Franciszka Siarczyńskiego *Obraz wieku panowania Zygmunta III* (Lwów 1828) jako bezpośrednie źródło fabuły; b) powieści poetyckie Byrona: w tym zakresie korzysta Słowacki – mający już jako autor *Szafarego*, *Mnicha*, *Hugona* spore doświadczenie – głównie z rozwiązań gatunkowych (doprowadzając niektóre do skrajności) oraz z typu bohatera (także go modyfikując); c) *Maria* Malczewskiego jako utwór, z którym dzieło Słowackiego świadomie wchodzi w skomplikowaną grę; d) kilkanaście – nazwijmy je tak – „akolickich” tekstów: m.in. *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego, *Konrad Wallenrod*, *Barbara Radziwiłłówna* (!) Felińskiego, zapewne *Dziadów* części II i IV (i inne – jako że, o czym w następnym rozdziale, rozpoznawanie zapożyczeń może być tyleż proste, co iluzoryczne)¹⁶. Swoistością sztuki poetyckiej Słowackiego jest też (e) duża ilość odwołań do własnych dzieł wcześniejszych¹⁷, a także liczba „pre-obrazów”, które poeta rozwija, „obsesyjnie” przetwarza w kolejnych utworach.

Nie ulega wątpliwości, że chronologicznie pierwsza i najistotniejsza była lektura *Marii* (ok. 1826 r.)¹⁸. Urzeczona poematem wyobraźnia Słowackiego „czekała” bez wątpienia na taki podatny na remityzację archetekt (archeobraz), jak przekaz Siarczyńskiego, który poeta rozbudował i przekształcił: subiektywizując¹⁹, dodając i eksponując problem zdrady i kary za nią, przydając wątek miłośno-małżeński, bajronizował głównego bohatera, ujął mu szlachetnych czynów (uwalnia rodaków z niewoli), dodał elementy demoniczne. Z tych dzieł, które wymieniłem, tylko *Maria* jest przedmiotem wyzywającej, intertekstualnej gry, gdzie – jak w poemacie dygresyjnym – „igranie cudzymi stylami bądź też cytataми stało się jednym z elementów konstytutywnych”²⁰. Pozostałe elementy tej mozaiki zostały wtopione w tekst mniej lub bardziej aluzyjnie, stały się jego częścią podporządkowaną „dialogowi” z *Marią*. I to ona – a nie Siarczyński – jest tu arche-, proto- i intertekstem *Jana Bieleckiego*.

¹⁶ Można wymienić jeszcze m.in. *Antygonę* Sofoklesa, *The Lament of Tasso* Byrona, *Baśnie z tysiąca i jednej nocy* (znał je również Malczewski).

¹⁷ W tym wymiarze kontynuuje poeta swoje osiągnięcia (predylekcje) kolorystyczne. Przekształcając *Marię* – mimo iż eksponuje nocną symbolikę – gubi cały wymiar kosmicznej i mistycznej nocy.

¹⁸ Zob. Makowski, *op. cit.*, s. 411–414.

¹⁹ Zob. Treugutt, *op. cit.*, s. 157: „Przeprowadził całą relację od siebie – od siebie dał wiersze wstępne, od siebie liryczno-nastrojowe zamknięcie, sam poeta występuje jako autor opisów, sam przytacza cudze słowa, nie chowa się za plecy imaginacyjnego narratora”.

²⁰ M. Głowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 84. Przedruk w: *Prace wybrane*. T. 5. Kraków 2000.

Bricolage

Tę tezę tylko częściowo potwierdza analiza konstrukcji obu powieści poetyckich. Dzieło Słowackiego to utwór liczący ledwie 587 wersów 11-zgłoskowych wobec 1467 13-zgłoskowców *Marii*. Zatem to „dziełko” jest miniaturą względem i tak niewielkiego poematu. Wolno więc zapytać, jakie substraty świata przedstawionego *Marii* Słowacki pominął. Nie nawiązał do fragmentów batalistycznych i tych, które po nich następują. W *Marii* bitwa z Tatarami, rozmowa Miecznika z Waławem, jego powrót do domu to ponad 400 wersów. Tatarzy pełnią w *Bieleckim* inną funkcję – są sojusznikami Jana i, trzeba dodać, stanowią orientalne tło wydarzeń.

Można zauważyć, iż konstrukcja obu dzieł z pozoru nie wykazuje istotnych podobieństw. Jej zasadą nie jest bowiem symetria, odbicie, lecz wielokształtna „re-”: repetycja, rekonstrukcja, reinterpretacja mitu, jaki stworzył Malczewski. Najbardziej zauważalne elementy owej konstrukcji to:

1. Powtórzenie Byronowskiego modelu tytułu (jako imienia bohatera) z podwójną zmianą wobec *Marii*: jest to imię męskie (a więc u Słowackiego dominuje inny krąg archetypów w tytułowym metatekście), występuje tu nazwisko, co wskazuje na postać kulturowo i historycznie mocniej zakorzenioną niż Maria.

2. Odbicie – pospolitego w powieści poetyckiej – wzorca podtytułu wskazującego u innych romantyków na walor regionalny przestrzeni (powieść litewska *etc.*), u Słowackiego zaś na polski, ogólnokrajowy wymiar dzieła (to arcyważne). W podtytule tym eksponuje się „narodowość” i historyzm („oparta na...”), przy czym słowo „podanie” zaznacza tu, być może, także wymiar *licentia poetica*, miarę spekulacji materiałem historycznym.

3. Znacząca homologiczność ujawnia się na poziomie partii wstępnych: Malczewski poprzedza poemat listem dedykacyjnym *Do Jaśnie Wielmożnego Juliana Niemcewicza*, wyjaśniającym na tle osiągnięć nestora poezji zamiar twórczy i oddającym mu hołd. Tymczasem Słowacki eksponuje tylko i właściwie bez wyjątku siebie w pierwszej, angielskiej części *Wyprawy nocnej*. W obu jednak utworach ujawnia się element znaczeniowy, który będziemy nazywać strukturą podmiotową dzieła romantycznego – jego partię stanowiąca bezpośrednią, odautorską wypowiedź.

4. Słowacki – co nieczęste – nie wprowadza motta (tu zapewne tę funkcję przejmuje *Wyprawa nocna*), Malczewski przywołuje dwie tak heterogeniczne tradycje estetyczno-światopoglądowe, jak renesansowy klasycyzm i bajronizm. Na tym poziomie obu dzieł jednak dzieje się rzecz niezwykła: o ile bajroniczna dominanta *Jana Bieleckiego* nie ulega wątpliwości, o tyle zaskakuje czytelnika nawiązanie w samym zakończeniu do motta z I pieśni *Marii* – do Kochanowskiego²¹. O wiele ważniejsze jest to, iż Słowacki niejako odrzuca agnostycyzm i minimalizm poznawczy autora *Pieśni*, piszącego o „rozumowej” niepojmowalności świata. Przekreśla etos stoicki, *dominium* Fortuny, wprowadzając (znów „struktura podmiotowa”) etos poety romantyczne-

²¹ Zob. Treugutt, *op. cit.*, s. 165–166: „Zamknięcie jest przypomnieniem fatalistycznej refleksji Kochanowskiego, umieszczonej jako motto *Marii*”.

go, obdarzonego „słuchem anioła i myślą anioła”. Początek *Marii* staje się finałem *Jana Bieleckiego* – motto znajduje odpowiedź w odautorskim, końcowym komentarzu²².

5. Oczywiście jest, że budowa pieśni *Marii* i 5-częściowa segmentacja tekstu u Słowackiego nie odpowiadają sobie formalnie. Natomiast widać, że w zakresie treści nastąpiły przesunięcia, ale i cytaty: Słowacki – by wyostrzyć konflikt (u Malczewskiego nie ma nawet momentu śmierci *Marii*), może by go odliryzować – eksponuje sceny kontrastowo uporządkowane: pijana uczta magnacka – wesele, zadumana modlitewnie Anna – przybycie posłańców (karzeł, goniec od *Jana*), bal – zemsta, msza – horror nocy. Zostanie u niego „realistycznie” przedstawione to, co Malczewski symbolizował, co stanowiło materię szczelin fabularnych, z których „zionęła” tajemnica: co wiezie Kozak, jaki jest zamiar Wojewody, po co przybyły maski, jak ginie *Maria*, dokąd z *Wacławem* odjeżdża (kim jest) pachole. To wszystko Słowacki wyjaśnia: posłańcy (pacholeta) wiozą dość czytelne wieści²³, *Pan Brzezan* wyjawia zamiar zbrodni publicznie, łatwo się domyślić, kim jest dziewczyna w masce na balu i po co przybywają Tatarzy, znane są ostateczne losy *Anny* i *Jana*. To nie zarzuty wobec utworu – to znak, że intencja Słowackiego, choć operował on obrazami *Marii*, była zgoła inna: na kanwie podania historycznego o *Bieleckim* stworzyć mit przeszłości, wpisać weń przesłanie, obraz świata młodego romantyka (uogólnienia egzystencjalno-historiozoficzne)²⁴ i skonfrontować to z wyzywająco eksponowaną „narcystyczną” mitologią romantycznego artysty, który wybiera stwórczą „pracę” wyobraźni, grę motywami, symbolami innych dzieł, a nie postawę poety archiwisty czy „rytmotwórcy”.

Nie sposób ściśle zlokalizować w *Janie Bieleckim* wszystkich zapożyczeń (typologicznych, funkcjonalnych), cały bowiem ten utwór jest jedną wielką metaforą *Marii*. Mimo że odwołał się Słowacki do samodzielnego przekazu historycznego, jego bohaterowie żyją w immanentnym świecie dzieła (zachowania, sceneria *etc.*) losem *Marii* i *Wacława*. Co więcej, wydaje się, że poeta tak przekształcił historię Malczewskiego, by przenieść nieszczęście na za-

²² Wskazywałyoby to wyrażenie na polemiczny także zamiar Słowackiego, na jego samodzielność i, zapewne, jakiś inny sposób lektury poematu Malczewskiego.

²³ Zob. G. Hałkiewicz-Sojak, *Kilka uwag o kategorii „tajemnicy” u Słowackiego*. W zb.: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. Materiały międzynarodowej sesji naukowej*. Red. M. Śliwiński. Olsztyn 1997, s. 21: „Zarazem jednak lektura tych poematów [m.in. *Jana Bieleckiego*] prowadzi do wniosku, że o tajemniczości świata, świecie nie oswojonym w takim sensie jak w przedlistopadowej twórczości Mickiewicza, trudno tu mówić. Mimo luk motywacyjnych, inwersji czasowych – losy *Żmii*, *Jana Bieleckiego* czy *Hugona* układają się na wzór zagadki, a nie tajemnicy. Są bliższe Mickiewiczowskiej *Grażynie* i pierwszym powieściom poetyckim Byrona niż *Dziadom* wileńsko-kowieńskim”. A może w ogólności kategorie „zagadka” i „tajemnica”, wprowadzone przez M. Maciejewskiego (*Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970), niezbyt trafnie opisywałyby dzieło poety; może chodzi w tych utworach młodzieńczych o ekspresję nie doświadczeń i przeżyć, lecz – powiedzmy tak – niepokoju „czyste”, samej tylko osobowości, zresztą u młodzieńca posiadającego niezwykle zdolności poetyckie?

²⁴ Zob. M. Janion, wystąpienie, w zb.: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium, Warszawa 10–11 grudnia 1979*. Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 324: „Sądzę, że w okresie przedmystycznym dominuje w twórczości Słowackiego świadomość uwięzienia w egzystencji”. W *Janie Bieleckim* to w połowie jeszcze tylko *fatum*, „niewytłumaczalny tragizm istnienia” (Tregutt, *op. cit.*, s. 167), w połowie zaś już owo głęboko przeżywane uwięzienie.

mek Wojewody (tu: Sieniawskiego), ażeby ostatecznie w finale akcent padł na Jana i Annę, a nie na Miecznika (lub Cześnika).

Analiza porównawcza *Jana Bieleckiego* i *Marii* wykazuje, iż niemal dla wszystkich elementów tekstu odnaleźć można analogie w *Marii*²⁵. Czy w takim razie jest to utwór samodzielny? Zastanović się trzeba najpierw nad sposobem funkcjonowania w *Janie Bieleckim* elementów kodu *Marii*, nad rolą całego dzieła. Można sobie wyobrazić, iż Słowacki pisze swą powieść, ażeby a) polemizować z poematem-mitem Malczewskiego; b) instrumentalnie posłużyć się nim tylko jako materiałem fabularno-obrazowym („bluszczowatość”); c) dokonać remityzacji opowieści (nadać jej nowe znaczenia, stworzyć nowy mit); d) uzupełnić i rozwinąć elementy niedopowiedziane; e) złożyć w ten sposób poetycki hołd mistrzowi młodych romantyków; f) dokonać autoprezentacji, pokazać sprawność w posługiwaniu się językiem poetyckim, wirtuozerie²⁶. Niektóre z tych hipotez od razu można by odrzucić (b, e, f). Częściowo jednak i one są zasadne. Malczewski był już wtedy poetą coraz bardziej znanym i, co ważne, uchodził za skrzywdzonego i przez los, i przez publiczność literacką. Zapewne w polu zainteresowania Słowackiego leżały polemika, remityzacja, swoista apokryfizacja (a, c, d).

Strategię twórczą Słowackiego można by bowiem opisać, posługując się dwoma modelami procesu kreowania dzieła literackiego.

Pierwszy z nich nazwijmy modelem chaosu. Otóż jego istotę stanowi to, że w ogromnym uniwersum lekturowych doświadczeń poety (mitów, toposów, symboli, całych dzieł) pojawia się taki mit, taka historia, która wyzwala impuls twórczy, poeta zaś dokonuje przemyślanego wyboru materiału mityczno-symbolicznego i z jego pomocą konstruuje własną opowieść, niejako równoległą wobec tekstu będącego impulsem (zawierającą np. ironiczne odbicia i parafrazy jego części), ale zbudowaną z innego materiału literackiego.

Dołącza się do tego element zupełnie nieprzewidywalny – świadomy wybór jest ciągle uzupełniany przez irracjonalne (nieświadome) gry, przywołania motywów z lekturowego kanonu modnych utworów epoki, co jeszcze bardziej komplikuje polifoniczną strukturę dzieła. Może mieć więc ono – w zależności od stopnia panowania poety nad materiałem – mniej lub bardziej z jego punktu widzenia racjonalny kształt (np. relacja *Kordian–Dziady* czy też *Król–Duch* wobec ogromnej ilości mitów)²⁷.

Odmierna strategia polegałaby na próbie zsumowania w dziele (możliwie) wszystkich znanych elementów mityczno-symbolicznych i uporządkowania ich przez ujęcie np. w ramę schematu inicjacyjnego. Podobny proces dostrzegam np. w *Lilli Wenedzie* – wyjątkowo wymowny jest list dedykacyjny do tego dra-

²⁵ Zob. W. Hahn, „Jan Bielecki”. W: *Książka zbiorowa dla uczczenia dwudziestopięcioletniej działalności A. Świętochowskiego*. Lwów 1899. – Treugutt, *op. cit.*, s. 154–180. W tej wersji szkicu z własnego wyszczególnienia podobieństw rezygnuję.

²⁶ Zdaniem J. Maciejewskiego (*op. cit.*, s. 29–40) poeta polemizuje w *Bieleckim* jeszcze z odczytaniem, projektami literatury narodowej K. Brodzińskiego i M. Mochnackiego.

²⁷ Ten pierwszy przypadek świadczyłby, że można skonstruować literacki kontrprojekt – zachowując oryginalność i polemiczne żądło. Jak wiadomo, *Kordian* kójarzył się z *Dziadami* (niektórzy mylili autorstwo), ale i z *Faustem*, z *Wacława dziejami* Garczyńskiego. Przykład *Króla–Ducha* to już inna – dążąca do destrukcji dzieła przez jego hipertrofię – wizyjna koncepcja tworzenia.

matu. Wydaje się, iż w różnych utworach poety mamy do czynienia z przewagą jednej z tych trzech tendencji (wybór, nieświadome przywołania, proces sumowania).

Inaczej jest chyba właśnie w *Janie Bieleckim* (potem w *Wacławie*, także w *Anhellim*, osobne przypadki to *Księżę Niezłomny* czy też *Król-Duch*, nie posiadający jednak odpowiedników w innych literaturach). Pisząc powieść poetycką, był Słowacki już erudyta, po wtóre zaś, część *imaginarium* stanowiły jego własne utwory (lubił potem autoparafrazy, autocytaty, autoaluzje), które zawsze odgrywały rolę w procesie kreowania nowych dzieł. Strategię twórczą poety można by opisać postępując się metaforycznym pojęciem, które wprowadzili do języka naukowego badacze kultury (m.in. Claude Lévi-Strauss), antropolodzy i ewolucjoniści, rychło zaś przejęli również literaturoznawcy. Strategia twórcza nie odwoływałaby się ani do pojęcia chaosu²⁸, ani do aktów czysto racjonalnych wyborów, lecz do łączącego je pojęcia *bricolage*'u:

Bricoleur [tj. 'majsterkowicz' – J. Ł.], który nie wie jeszcze, co wytworzy, na wszelki wypadek zbiera wszystko, co wpadnie mu do ręki [...]. Krótko mówiąc, *bricoleur* wykorzystuje to, co znajduje się w zasięgu ręki, aby złożyć z tego jakiś nowy użyteczny przedmiot. [...] Przedmioty, które wytwarza, najczęściej nie powstają na podstawie jakiegoś całościowego, określonego projektu²⁹.

Według takiej hipotezy imaginacja poety byłaby w istocie wielkim rezerwuarem motywów, z których konstruowałby on – posiadając ów niezwykle dar syntetyzowania – oryginalne twory. Osobność *Jana Bieleckiego* polegałaby na tym, iż byłby on poematem wykreowanym z innego, jednego jedyne dzieła, które musiało najpierw zostać zdekomponowane na szereg motywów, symboli *etc.*, by zasilić *imaginarium* poety-*bricoleur*'a, a następnie ulec rekompozycji. Fakt, iż tak było, znajduje potwierdzenie m.in. w tym, że Słowacki już selektywnie wykorzystał motywy *Marii* w późniejszych utworach³⁰. Proces, sposób i konsekwencje *bricolage*'owego tworzenia wolno opisać następująco:

1. Można zaryzykować stwierdzenie, iż w przypadku autora *Hugona* w jego młodzieńczym piarstwie impulsem wyzwalamym proces twórczy jest częściej lektura niż przeżycie. W tym przypadku rolę pierwotną spełnia *Maria*, ukazując możliwość mityzacji przeszłości. Wpływ dzieła jest tak duży, że budzi wolę przekształcenia oryginału (polemiczną, remitologizującą apokryfizację). Rolę wtórnego impulsu twórczego odgrywa przekaz Siarczyńskiego, który, jako nie opracowane literacko „podanie historyczne”, daje materiał fabularny. Słowacki traktuje go swobodnie. Na dzieje Jana składają się według Siarczyńskiego następujące wydarzenia: a) porwanie przez Tatarów; b) powrót; c) służba królewska i darowizna; d) odebranie darowizny przez możnych; e) poduszczenie Tatarów, by najechali kraj (zemsta); f) czyn patriotyczny (uwolnienie polskich jeńców z rąk Tata-

²⁸ Przedstawiam tu propozycje i hipotezy badawcze.

²⁹ F. Jacob, *Gra możliwości. Esej o różnorodności życia*. Przełożył M. Kunicki-Goldfinger. Wstępem opatrzył W. J. H. Kunicki-Goldfinger. Warszawa 1987, s. 56. Zob. też C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*. Przełożył A. Zajączkowski. Warszawa 1969.

³⁰ Tak więc w *Kuliku* wykorzystał motywy karnawałowe, w poemacie o Piaście Dantyszku postać Wacława-Szczęsnego, w *Beniowskim* – wizję stepów (zob. Makowski, *op. cit.*).

arów); g) wyjazd do hordy i śmierć tam. Otóż z tej historii przejmuje poeta tylko zatarg, zemstę i pobyt u Tatarów. Dodaje: ślub z Anną, Cześnika, Sieniawskiego, bal, scenę śmierci małżonków. *Maria* to tutaj mit, który Słowacki reinterpreteruje, posługując się materiałem fabularnym, symboliczno-obrazowym Malczewskiego, a nawet dostosowując do fabuły *Marii* elementy przekazu Siarczyńskiego, wszczepiając w nią „problem” zdrady wzięty z Siarczyńskiego, choć i w *Marii* są sygnały, które umożliwiły taką realizację (po prostu: Wacław nie zwyciężyłby Tatarów, lecz zdradziłby i mściłby się na Wojewodzie).

2. Podanie historyczne ulega więc rekompozycji, a także skróceniu (brak motywu uwolnionych jeńców), tak ażeby można było przystosować je do prymarnej konstrukcji mitycznej, na którą zostają przeniesione elementy podania – Wacław staje się Janem Bieleckim, Wojewoda Sieniawskim, Maria Anną, Miecznik Cześnikiem, Kozak gońcem, pacholę karłem i paziem. Z kolei z fabuły *Marii* zostają usunięte sceny dialogu miłosnego i zastąpione ślubem (w *Marii* to przedakcja), wojna z Tatarami zamienia się w zdradziecki z nimi sojusz Wacława-Jana, śmierć Miecznika nie ma w ogóle odpowiednika w *Janie Bieleckim*. O ile postaci zmienia Słowacki systematycznie, o tyle elementy fabuły *Marii* ulegają: a) eliminacji (śmierć Miecznika); b) translokacji (przybycie Kozaka, pacholęcia); c) przeniesieniu z poziomu przedakcji i poakcji, z wymiaru szczelin fabularnych w świat utworu (ślub, śmierć *Marii*, Wacława), d) uzupełnieniu o nowe (np. paż Sieniawskiego), e) rozdzieleniu nowymi szczelinami fabularnymi, służącymi ewokowaniu tajemnicy (o co jest zatarg? czym się zajmuje Jan po zniknięciu?). Istotną rolę (f) odgrywa multiplikacja motywów i zdarzeń. Tak więc dwa razy powtarza się motyw portretów przodków na ścianach (u Cześnika w domu i u Sieniawskiego), dwa razy w gotyckiej scenerii zjawia się pan na Brzeżanach, podwaja się liczba pacholąt – karzeł w błazeńskiej czapce³¹, paż; mamy dwie sceny kościelne (ślub, msza). Zwielokrotnienie poświadcza „pracę” wyobraźni nad tekstem *Marii*.

3. Grę z prototekstem prowadzi poeta wyzywająco – z całej gamy środków wybierając niektóre (a l u z j a – pastisz – p a r a f r a z a – parodia – trawestacja – s t y l i z a c j a – c y t a t)³². W tekście pojawiają się najczęściej obrazowe cytaty, które poeta poddaje parafrazowaniu, lecz w ten sposób, by w żadnym wymiarze nie naruszyć przejrzystości i oczywistości nawiązania. Łatwo to pokazać na kilku przykładach.

³¹ Zob. K. Korotkich, *Dynamika światła i koloru w „Marii” Antoniego Malczewskiego*. W zb.: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, s. 284 (pierwsze podkreśl. J. Ł.): „Zauważyć należy, że c z a p k a nieodłącznie towarzyszy obrazom śmierci [w poezji ukraińskiej – J. Ł.] i pogrzebu. U Kozaka w *Marii* »[...] barania czapka, za każdym ruszeniem, / Miga niby chorągiew c z e r w o n y m płomieniem – « (w. 375–376) – może być więc zapowiedzią tragicznych wydarzeń. Funkcję profetyczną owej czapki podkreśla k o l o r c z e r w o n y, który na Ukrainie był związany ze śmiercią i wszelkimi ceremoniami p o g r z e b o w y m i”. W *Marii* także pacholę pokazuje się, gdy: „Rozsuwają się liście i czapka wystaje – / I głowa się podnosi”. Najwidoczniej Słowacki odczytał postać pacholęcia idiosynkratycznie, skoro skojarzył je ze „spodlonym tworem”, z karłem, co „czapkę miał na głowie, / Brzmiącą dzwonkami, obszytą galony” (w. 252–253). Zatem to także – błazen urągający Annie? Błazen w błyszczącej, połyskującej srebrno-złociście („galony”) czapce.

³² Wyróżniono te środki, które najbardziej odpowiadają praktyce pisarskiej Słowackiego.

JAN BIELECKI

(A)³³ Siedziała Anna, (B) przy niej ojciec stary
 (C) Otwiera świętych poważne żywoty,
 I czyta głośno, (D) a spokojność wiary
 (D) Jak deszcz wiosenny krzepi bujną niwę,
 Zamienia rozpacz w uczucie tęsknoty,
 [w. 242–246]

MARIA

(B) Pod starymi lipami Miecznik dumał stary;
 I dźwigał w zwiędłej głowie utrapień ciężary:
 [w. 183–184]
 (A) Przy nim młoda niewiasta – czemuż,
 kiedy młoda, [w. 201]
 (A) Przy nim młoda niewiasta (C) nad *Księgą*
żywota,
 [.]
 (D) Wzbijała ducha wiary [...]
 [.]
 (D) To kropla słodkiej rosy upadła w jej ranę.
 [w. 226–234]

Słowacki osiąga prawdziwie niezwykle, wzmacniający aluzyjność obrazu efekt³⁴. Jeden obraz poetycki kontaminuje – lecz tak, by zachować podobieństwo – aż trzy fragmenty I pieśni *Marii*, nie zmieniając przy tym ich funkcji: dumania ojca i córki (u Słowackiego: córki i ojca), modlitewnego skupienia w godzinie smutku (raz pociesza *Biblia* – raz hagiografia). Tę ostrość nawiązań potrafi jednak różnicować aż do momentu, gdy analogia bywa dostrzegalna, ale staje się odleglejsza, prowadzona na innym poziomie:

JAN BIELECKI

(A) A dalej, swaty za (B) młodym rycerzem,
 (A) A dalej, bracia husary, pancerni,
 (A) A dalej, służba w wielkim stoi kole,
 [w. 160–162]

MARIA

(A) A na ich bystrych oczach siedziało
 Zwycięstwo,
 (A) A na ich serc opoce kwitły wierność,
 męstwo,
 (A) A na czele tych szyków (B) wyniosły
 młodzieniec. [w. 147–149]

Tym razem imituje Słowacki złożoną konstrukcję anaforyczną, choć całkowicie zmienia sens obrazów. Oba łączy jednak główna postać – w *Marii* Wacław wyrusza na czele szyków rycerzy; w *Janie Bieleckim* bohater stoi na czele orszaku weselnego. Nie zawsze rozpoznania są jednak ostentacyjnie prowadzone:

JAN BIELECKI

(A) Chodź w kraj daleki, (B) tam będziesz
 jak w niebie,
 (C) Znajdziesz tam łąki, gmachy,
 (C) wonne gaje;
 Są ludzie – wszyscy przyjaciołmi mémi,
 [w. 454–456]

MARIA

(A) Idź raczej w piękne mirtów i cyprysów
 kraje;
 (B) Co dzień w weselnej szacie u nich słońce
 wstaje,
 [.]
 (C) U nich wawrzyny rosną; (B) i niebo
 pogodne, [w. 645–649]

³³ Literami w nawiasach poprzedzono odpowiadające sobie fragmenty tekstów.

³⁴ Taką technikę tworzenia nowych obrazów ze „starych” – przy zachowaniu nie tylko aluzyjności, lecz wprost rozpoznawalnej w niektórych fragmentach wierności właściwej cytatom – można rozmaicie określić: jako syntetyzującą metamorfozę, parafrazę-cytat (ale już nie jako technikę centonową), metatekstowe przekształcenie (ale już nie reminiscencję). Nie dałoby się powie-

W tym przypadku podobny jest nastrój obu fragmentów: pragnienie ucieczki na Południe z jego orientalnym kolorytem tworzącym namiastkę raju. Gdy jednak Malczewski pisze ironicznie o „mężach wieków dawnych”, o pomnikach – Słowacki tworzy świat ludzi żywych, opisuje realną przestrzeń ucieczki³⁵.

To samo zjawisko występuje jednak w jeszcze innej formie – jeśli pamiętać o owych pozostałych tekstach, które poeta także włącza do utworu, to należałoby się przyjrzeć zjawisku niemal odmiennemu: semantycznej, intertekstualnej heterogenizacji obrazu. Niknie cytatawa przejrzystość, obrazy niejako nakładają się na siebie pionowo, tworząc niejasną genetycznie, nową znaczeniowo strukturę. Rozpatrzmy następujący przykład – do komnaty wpadają Tatarzy Jana (w nawiasie z prawej strony podaję możliwe źródła motywów):

- | | |
|--|--|
| – „Paziu mój! paziu! co znaczą te maski?
Prawie półowę zajęli komnaty,
Czoła zakryte i tatarskie szaty...” | [← autocytat, Maria?] |
| – „O Panie! twojej bojaźni nie dziele,
To jakaś szlachta zjechała kulikiem”. –
[...] Lecz cóż to? Boże!
Zwodowa wieża i zamek się pali! | [← Maria, Siarczyński?]
[← pacholę?]
[← Maria?] |
| O zdrada! Bracia, kto mi dopomoże? [w. 356–368] | [← Goszczyński, Byron,
Konrad Wallenrod?] |

Otóż cały „podstęp” tego typu kreacji poetyckiej tkwi w możliwości interpretacji alternatywnej. *Jan Bielecki* to dzieło obliczone na czytelnika-erudyte, w zasadzie częściowo czytelne bez znajomości *Marii*, gubiące jednak przy takiej lekturze połowę intencji twórcy. Tu jednak: a) pojawia się paż – postać, którą można identyfikować z pacholciem; zauważmy, że jest on niejako pomocnikiem zbrodni, uspokajając pana; b) ów paż jest niezwykle często pojawiającą się figurą u Słowackiego³⁶ – byłby więc może autocytem; c) maski i kulik jednoznacznie odsyłają do II pieśni *Marii*; d) Tatarzy – są i z Siarczyńskiego (co wie tylko badacz), i z *Marii*; e) płonący zamek można kojarzyć i z *Zamkiem kaniowskim*, i z utworami Byrona; f) „O zdrada!” – to słowa łączące się z *Konradem Wallenrodem* i z powieściami Byrona. Konkludując – ten i wiele innych obrazów zostały tak „zrobione” poetycko, iż ich intertekstualne odniesienie a) może się zrealizować, jeśli czytelnik (świadomie lub nawet z niewiedzy czy błędnie) dokona ich kwalifikacji; b) może się zneutralizować, gdy zostanie odczytane jako zestaw obiegowych motywów.

Są też w *Janie Bieleckim* takie poziomye obrazowania, jak choćby próba odtworzenia „nocnej” atmosfery utworu:

dzieć jednak (jak W. Weintraub o *Balladynie*, że to „zabawa w Szekspira”), że *Jan Bielecki* to „zabawa w *Marię*”, albowiem nie uświadczy tu czytelnik tego sposobu ironicznej gry z tekstem, który implikuje prześmiewcze metamorfozy tekstów innego pisarza, potraktowanych w tonacji *buffo*.

³⁵ Mit Południa został więc w obu utworach potraktowany odmiennie. Dla Malczewskiego to przestrzeń kultury, cywilizacji, religijne centrum, ale i *dominium vanitatis*. U Słowackiego – to raj, gdzie jednak nie mogą się schronić potomkowie Kaina.

³⁶ Paż jest często u poety przebierańcem (*Hugo, Lambro*), np. kobietą w przebraniu mężczyzny (podobne motywy pojawiają się w *Pieśniach Osjana* J. Macphersona, choć w innej funkcji, bliższe Słowackiemu byłyby przebrania z *Mnicha* M. G. Lewisa). I oczywiście jest to motyw Byrona.

- w. 194 Noc księżycowa widna jak dzień biały. [nastąpi odkrycie zamiarów Sieniawskiego]
- w. 234 Noc nadchodziła, mrok zapadał szary; [przybędzie karzeł z zaproszeniem na bal]
- w. 267 Była to straszna chwila przed północą, [przybędzie goniec od Jana]
- w. 416–417 Dokoła było i straszno i ciemno,
A księżyc mury oświecał kościoła. [Anna budzi się po zemście]
- w. 566 Już ciemno... Anna sama jedna w nocy, [scena cmentarna, śmierć Anny?]

Słowacki obsesyjnie wracał do pewnych motywów (maska, uczta), inne po prostu się w jego dziele skonwencjonalizowały; nie pozostało z mrocznego nastroju *Marii*, z owych zachodów słońca, lunarnych profecji nieszczęść prawie nic – tylko ornament gotycki, taki, rzec by można, z powieści młodego Krasińskiego³⁷. Prawdziwym źródłem tego procesu była jednak, wolno domniemywać, naturalna predylekcja wyobraźni Słowackiego – predylekcja kolorysty³⁸, której, jako pewnej „stałej” wyobraźniowej, wyeliminować nie mógł, podobnie jak tendencji do makabryzowania obrazów, do frenezji, co przejawiało się w finale dzieła.

Słowacki, ten romantyczny *bricoleur*, dokonał w *Janie Bieleckim* rzeczy niezwykłej: re-kreacji, stworzenia z elementów jednego głównego dzieła – dzieła innego. Chłonność wyobraźni poetyckiej autora *Szanfarego* – rzeczywiście zbierającego w wielkiej skali najrozmaitsze elementy mogące posłużyć do konstrukcji – w ostatecznym rachunku miała poważne konsekwencje. Pierwsza to intertekstualizm, który apogeum osiągnie w poematach dygresyjnych³⁹, gdzie też można go będzie interpretować jako przejaw kryzysu języka romantycznego⁴⁰. W *Janie Bieleckim* poziom intertekstualnej gry został wyraźnie zaznaczony, dominuje jako zasada organizująca cały utwór – to gra z *Marią*.

Drugie następstwo jest już nie pozbawione ambiwalencji⁴¹. Tam, gdzie w obrazowaniu *bricoleur*'a dochodzi do głębokiej kontaminacji dwóch lub więcej struktur obrazowych, gdzie nadto czasami kontaminują popularne (zbanalizowane)

³⁷ Zob. opis pogrzebu i jego „składniki” u Z. Krasińskiego – Władysław Herman i dwór jego. *Powieść historyczna z dziejów narodowych XI wieku*. W: *Pisma Zygmunta Krasińskiego*. Wyd. Jubileuszowe. T. 2. Warszawa 1912, s. 353: „Wszystkich myśli zwróciły się do Boga. Obraz posępnej nocy, towarzyszący posępniejszej jeszcze śmierci, przejmował niezrozumiałą, nadludzką trwogą. Wszystkie serca, czy to pod rąbkiem niewieścim, czy pod żelazną zbroją ukryte, zarówno temu wpływowi podlegały”. Krasiński – skądinąd znakomity pejzażysta zachodów słońca – tworzy konwencjonalny obrazek, jak Słowacki, posępności. Zwróćmy uwagę, że podtytuł powieści Krasińskiego (z 1830 r.) jest niezwykle podobny do podtytułu *Jana Bieleckiego*, co świadczyłoby o tym, że ten nie jest aż tak oryginalny, jak twierdził J. Maciejewski (*op. cit.*, s. 23). Również inne powieści Krasińskiego mają znaczące podtytuły: *Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki*. *Powieść narodowa czy Agaj-Han*. *Powieść historyczna*.

³⁸ Zob. jeden z podobnych opisów Brzezan (w. 63-68), gdzie mamy: „srebrem tkane adamaszki”, „lampy lśnią alabastrowe”, „srebrne sadzawki”, „deszcz brylantowy”.

³⁹ Zob. R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą*. *Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*. Kraków 1996. – L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Poznań 1993.

⁴⁰ Zob. klasyczną pracę: S. Treugutt, „Beniowski”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1964.

⁴¹ Pewną inspirację stanowiła dla mnie, gdy piszę o „kontr-świecie” *Jana Bieleckiego*, książka A. Łebkowskiej *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku* (Kraków 1991).

motywy literackie, tam „wpływołog” odkrywa multihomologiczność obrazu, jego podobieństwo do wielu, czasem z różnych dzieł pochodzących obrazów – zdaje się on następstwem przetwarzania nawet większej ilości motywów, niż w istocie poeta założył i przetworzył. Specyfika poetyckich piękności Słowackiego to nadekspansywność, „nadpobudliwość”, nadekspresywność asocjacyjna nie tylko całych dzieł, obrazów, symboli, ale i pojedynczych słów, neologizmów nawet⁴². Jest zresztą owa nadekspresywność także efektem tego, że poeta pewne motywy systematycznie, od pierwszych do ostatnich dzieł, przetwarzał – wynika stąd, iż dzieła Słowackiego kojarzą się „nazbyt” także same ze sobą, że są to bluszcze, owijające się same wokół siebie.

W końcu na trzecim poziomie konsekwencją takiej organizacji poetyckich światów Słowackiego (jako „kontr”-świata, „obok”-świata wobec istniejącego uniwersum *Marii*), które zawierają tak dużą, nie dążącą do ujednoznacznienia, liczbę możliwych znaczeń i sensów, jest zjawisko literackiej, światopoglądowej, ideowej, estetycznej k o n w e r g e n c j i (słowa tego używa się tu z braku jakiegokolwiek innego)⁴³. Gdy np. stwierdzamy zbieżność (nieważne, w jakim wymiarze) *Króla-Ducha* i *Bhatavadgity*⁴⁴, *Balladyny* i *Justyny de Sade’a*⁴⁵, pism Swedenborga i *Szanfarego*⁴⁶, to właśnie mamy do czynienia z konwergencją. Nie oznacza to, że poeta nie mógł się z któryś z tych dzieł zetknąć. Mógł. Lub nie. Lecz podobieństwo zostało przez czytelników skonstatowane. *Jan Bielecki* czy *Wacław* to na tym tle wyjątki mające jasno określony intertekstualny punkt odniesienia: *Marie*.

Słowacki, jak sądzę, zdawał sobie sprawę z pewnej semantycznej „chaosogenności” swoich dzieł. Można wysunąć hipotezę, że dlatego poprzedzał te publikowane utwory owymi, jak je tu nazwaliśmy, „strukturami podmiotowymi”, gdzie sygnalizował tropy, problematykę, sugerował intertekstualne szlaki, interpretował swe dzieła. Wynik bywał odwrotny od zamierzonego, nawet początek *Jana Bieleckiego* poeta uznał po jakimś czasie za „nie do rzeczy”. Konsekwencją romantycznego *bricolage*’u może być bowiem to, iż w którymś momencie z su-

⁴² Dobrym przykładem jest imieniotwórcza inwencja poety. Tak więc przywołajmy przykład z *Balladyny* – jedna z postaci nosi imię (Fon) Kostryń, które kojarzyć się może m.in. z kostuchą, kosturem (= holota), stryczkiem (bo to syn wisielca) – i wszystkie odczytania, jeśli pozostają w idiosynkratycznym kręgu znaczeń, są uprawnione.

⁴³ Konwergencja (łac. „*convergere*” ‘zbierać się’) to wzajemne podobieństwo twórców kultury powstałych niezależnie od siebie, w różnych epokach, w różnych obszarach kulturowych. Tu oznaczałaby wielorakie (genologiczne, obrazowe, symboliczne) podobieństwo polisemicznego tekstu Słowackiego (jego elementu lub całości) i pojedynczych (lub wielu) dzieł twórców, których znajomości poeta bezpośrednio nie poświadcza, które jednak w jakimś zakresie wykazują podobieństwo do jego dzieł.

⁴⁴ Zob. pracę M. Falkówny *Indian Elements in Słowacki’s Thought* (w zb.: *Juliusz Słowacki. 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*. Londyn 1951, s. 231), zawierającą tezę: „*King-Spirit* is, in fact, the first *Bodhisattva* – epic in Western literature”.

⁴⁵ Piszący te słowa dokonał takiego eksperymentalnego zestawienia w rozprawie *Słowacki i libertyński rys kultury francuskiej? (W kręgu idiosynkratycznych wyobrażeń okresu genezyjskiego)* („Almanach Historycznoliteracki”. Red. L. Libera, R. Szyber. T. 2 (Zielona Góra 2000)).

⁴⁶ Taką z kolei tezę – wbrew większości badaczy podkreślających „śladową” znajomość Swedenborga u młodego poety – stawia K. Biliński (*Swedenborg jako źródło inspiracji twórczej młodego Słowackiego*. W zb.: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*, s. 9–16).

my „posiadanych” przez imaginację elementów – mimo istnienia jakiegoś prototekstu, jakiegoś tekstu-impulsu twórczego – nie da się „złożyć” konkretnej całości lub ta całość będzie tak polifoniczna (jak *Poema Piasta Dantyszka*), że nieprzygotowana publiczność uzna ją za estetyczne *curiosum*⁴⁷.

Anna/Maria i Jan/Wacław

Główną – niejako konstytutywną – cechą obrazu kobiet u Słowackiego jest w tym okresie to, że zdradzając zadurzonych w ich „anielskim” pięknie, czy raczej uroku, mężczyzn i kochanków, doprowadzają ich egzystencję do katastrofy, wtrącają ich w samotność, budzą destrukcyjne instynkty. Zdziwiał w tych kreacjach spazmatyczność relacji kobieta–mężczyzna, brak miejsca dla psychologicznych motywacji. Tak jak gdyby wszystko odbywało się pomiędzy gwałtownym oczarowaniem mężczyzny, zdradą kochanki a okrutną zemstą. W *Szafarym* (redakcja pierwsza) relację kochanek–kochanka przedstawił Słowacki w alegorycznym obrazie jednodniowego motyla, który „usiadł na łąki najpiękniejszym kwiecie”, ażeby wypić truciznę z „kwiatów łona”⁴⁸. W tym obrazie nie ma jeszcze modnych u modernistów roszczeń, kwiatów owadożernych. Jest za to charakterystyczny dla Słowackiego splot estetyzmu z tanatyczną obsesją, śmierci z miłością, orientalnej mitologii z egzystencją; obraz zawiera wprost mizogyniczne ostrzeżenie przed miłością i kobietą:

Ty, co jak motyl nad kwiatów kobiercem
Do jednej przyłgniesz i duszą, i sercem,
Strzeż się; bo ona, choć ma lica cudne,
Nie mając duszy ma serce obłudne,
A okiem swoim tak prędko zabija,
Tak prędko truje ustami z koralu,
Że życie twoje jak chwila przemija,
A potem wieczność pełna mąk i żalu. [w. 53–60]

O czym mówi poeta? O zdradzieckim pięknie, które zabija. Pięknie, co istotne, odczytywanym tylko platonicznie – pocałunki, wielokrotnie zauważano, to kres zmysłowych możliwości bohaterów. Trudno u młodego Słowackiego znaleźć erotykę tak odważnie przedstawioną, jak u filomatów. „Bezdzusna” kobieta⁴⁹ paraliżuje gwałtownie, niczym jadowite zwierzę uśmierca kochanka, okiem –

⁴⁷ B. Gubrynowicz (*Piast Dantyszek. Kartka z twórczości poetyckiej Juliusza Słowackiego. Prelekcja publiczna*. Lwów 1894, s. 15) poczuł się nawet w obowiązku wyjaśnić ten fenomen zbrukania Dantowego wzorca, ale i tak okazało się, iż Słowacki „zbyt realistycznie potraktował przedmiot”, że zaszkodziły mu „brak wiary artystycznej” i „gryząca ironia”.

⁴⁸ Trujący kwiat to jeszcze jedna metamorfoza florystyki romantycznej. U Mickiewicza „kwiaty” stanowią wyraz czci, symboliczne przedstawienia duszy i aniołów, choć odnotowujemy u poety i zabójcze „car-ziele” w *Świtezii*. Dla Malczewskiego są one znakiem cierpienia, zła, śmierci, zaczajonych za bujnością i strojnością natury. Słowacki pisze o kobietach-kwiatach; w tym jego obrazie nie ma nic z „robaka”, który się łęgnie w bujnym kwiecie. Tanatyczny wymiar erotyki zostaje tu zestetyzowany.

⁴⁹ M. Urseł (*ed. cit.*, s. 9) opatrzył fragment o kobietach, które rzekomo nie mają duszy, następującym przypisem: „Tradycja arabska głosi, iż wyższość mężczyzny nad kobietą pochodzi już od samego Allaha. Mężczyzna stworzony został bowiem z mułu i tak jak on z każdym dniem staje się coraz piękniejszy i solidniejszy. Natomiast kobieta w miarę upływu czasu starzeje się i brzydnie, gdyż stworzona z ciała psuje się z biegiem czasu jak i ono. [...] Koncepcja wyższości

jak Gorgona, bazyliszek? – odbiera wolność indywiduum, zamieniając ją w odrętwienie: w iluzję miłosnej pełni. W dalszych partiach utworu pogłębia poeta tę idiosynkratyczną wizję – kobiety oddają „i c n o t ę, i s e r c e”, omamione pięknem pereł, bogactwem. Pereł – oznaczających tu także łyzy kochanka, co „Gdy sercem w sercu dziewicy utonie / [...] / Nim zerwie łańcuch, wprzód duszę wyzionie....” (w. 82–84)⁵⁰. Miłosna iluzja, zakochanie w niemal „jednej z dziewic raj”, której „myśl ciągle do nieba ulata”, przypomina typowy także dla pewnej fazy twórczości Mickiewicza (IV część *Dziadów*) mariaż idealizmu w postrzeganiu „lubej” (posuniętego do skrajności) z nagłym rozczarowaniem. Można dostrzec także istotne różnice, zapewne będące następstwem wierniejszej lektury Byrona: mniejsza jest u Słowackiego rola resentymentu, przekształcającego się natychmiast w mściwość i chęć destrukcji. Silniej objawia się natomiast agresja wobec wiarołomnej kochanki. W istocie uczucie nigdy nie zostaje, jak u Malczewskiego lub Mickiewicza, zasymilowane jako nieodłączna część doświadczenia egzystencjalnego, nie transcenduje bohatera czy poety. Ulega bowiem zakwestionowaniu samo jego istnienie. Zakochanie ma wymiar uczuciowo-fizyczny („i cnota, i serce”). Być może, zdrady u Słowackiego są więc kamuflażem jego platońskich rozszczeń do jedynie „idealnego” związku, są konsekwencją dyskomfortu wynikającego z niechęci do „gry miłosnej” w znaczeniu – pozbawiającego wolności – teatru zachowań miłosnych (schadzki, pocałunki itd.)⁵¹, wreszcie może w sensie odpodmiotowiającego fizycznego zjednoczenia. Nie sądzę, by poeta widział w tym ostatnim doznaniu jakieś transcendujące stany, *quasi*-mistyczne uniesienia, ekstazy zjednoczenia⁵². Teatr miłosny, owszem, pojawia się w twórczości, lecz w skrajnie wysublimowanej, zestetyzowanej formie jako miłości do kobiety-madonny, anielicy *etc.* „Umizg-szatan Polek” – zanotował pisarz w *Raptularzu*; w *Piaście Dantyszku* zaś – porównajmy ten fragment z innymi – miłosny związek sportretował z niejaką awersją:

POEMA PIASTA DANTYSZKA

[...] A cóż dziś się chwalić,
Że łatwo serce w dzieweczkach rozpalić!

SZANFARY

[...] – ja nie żądam raj,
Bo gdy mnie grono hurysk otoczy,

mężczyzn nad kobietą przeniknęła najprawdopodobniej do *Koranu* z *Talmudu*. W każdym modlitewniku żydowskim na dzień powszedni jest m.in. modlitwa poranna wygłaszana codziennie przez prawowiernego Żyda, w której dziękuje on Stwórcy za to, iż nie uczynił go kobietą”. Słowacki dał zaś przypis własny: „Mahomet kobietom w Alkoranie duszy odmówił”.

⁵⁰ Zob. J. B a c h ó r z, *O polskim egzotyzmie romantycznym*. W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1974, s. 276: „Istniała bogata i przez samą literaturę Wschodu podtrzymywana stylizacja miłości wschodniej jako pięknego kunsztu uprawianego ze znanstwem przez przedsiębiorcze uwodzicielki, czarodziejki inicjatywy i sprytu, pełnokrwiste partnerki mężczyzny (niekiedy podejrzanego o zniewieściałość wśród rozkoszy)”. U Słowackiego kobiety tylko biernie oddają się zdradzie lub giną. Nie ma tu nic z wysublimowanego erotyzmu Wschodu czy nawet *Sofy* Crebillona-syna, opiumiczno-homoerotycznych wizji *Watheka* Beckforda lub zniewieściałości *Sardanapala* Byrona.

⁵¹ Słowacki unieszczęśliwiał kochające go kobiety. Jeśli zaś, prócz pocałunków, odstaniał jakieś aspekty fizjologii miłości, to w tak upiornej formie jak ciąża Balladyny, planującej zgładzenie nie narodzonego dziecka, kazirodcza miłość w *Horsztyńskim*, zapłodnienie prochami w *Lilli Wenedzie*.

⁵² W znaczeniu, jakie ekstazie miłosnej nadają prace A. H. M a s l o w a: *Religions, Values and Peak Experiences* (Penguin Books, 1978), *W stronę psychologii istnienia* (Przełożyła I. W y r z y k o w s k a. Warszawa 1986).

To i ta biedna do kruczych warkoczuj
 Tuliła moje zadumane oczy;
 A gdym ja wołał ojczyzny, ta pusta
 Jasne jak róże dawała mi usta;
 A jam się na nich uwieszał namiętny
 I zakochany, i dumny, i smętny. –
 [w. 1375–1382]⁵³

Lękać się będę nawet w niebios kraju,
 Żeby kobiece nie zdradziły oczy. [w. 243–246]

Chcąc ich rozłączyć jam ich silniej złączył.
 Dwa serca jedną przeszywając strzałą...
 [w. 219–220]

W drugiej redakcji *Szanfarego* poeta stonował antyfeministyczne akcenty, lecz właściwie aż do końca życia będą się u niego pojawiały. W *Mnichu* bohatera zgubi apostazja, której przyczyną jest fascynacja estetyczna figuralną sztuką chrześcijaństwa (wizja „anioła”), prowadząca do destrukcji jego uczucia do „dziewicy”, do zagłady całego rodu apostaty. W godzinie śmierci kusi go jeszcze „cień dziewicy arabskiej”, kusi obrazami raju, przedstawionego – niezbyt wiernie – według wyobrażeń islamu. Ceną za raj byłaby druga apostazja, odrzucenie „czarnego znaku krzyża”. Nawet w uznawanym czasami za utwór bezideowy *Hugonie* tajemnicza mniszka, porzuciwszy zakon, stanie się ukochaną tytułowego rycerza-zakonnika, co doprowadzi do jej „heroicznej” ofiary, gdy w przebraniu rycerskim (już drugim) przyjmuje za ukochanego wyrok śmierci wydany przez tajemniczy sąd⁵⁴. Ten szlachetny czyn Blanki – bo poznamy jej imię – doprowadzi, w niezamierzony sposób, do śmierci samobójczej (bohater utopi się)⁵⁵ ocalonego dopiero co Hugona. Podobnie w *Żmii* roi się od kobiet wnoszących konflikt (Kseni, może wzorowana na Kseni Goszczyńskiego, dziewice haremu, dziewczica z ludowego podania zapowiadająca dżumę, nawet jakieś okropne przekształcenie motywu Salome⁵⁶).

Istotnym elementem wyobraźni poety jest przedstawienie „dziewicy” przebranej za chłopca, pазia. Motyw ten, także pochodzenia bajronicznego, niepozabawiony erotycznych podtekstów, pojawia się m.in. w *Hugonie* i w *Lambrze*, w obu utworach zresztą paziowie-dziewice doprowadzają do katastrofy ukochanych i do własnej śmierci⁵⁷. Zdziwiał przy tym upodobanie do makabrycznych

⁵³ J. Słowacki, *Dziela*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. Wyd. 3. Wrocław 1959. T. 2. Opracował E. Sawrymowicz.

⁵⁴ Zob. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, s. 96: „Problem godności kobiety-człowieka walczącego o prawo do szczęścia, poświęcenia tej kobiety przedstawia nam Blanka Słowackiego na niby. Historyczna egzotyka »powieści krzyżackiej« nie jest pretekstem dla ukrytych celów ideowych. Jest pretekstem sama dla siebie”. To może nieco zbyt surowa ocena, utwór można czytać inaczej, „przez obrazy”. Być może amorficzność, skrajna tajemniczość fabuły jest tu zasłoną mającą ukryć jakieś poważniejsze tematy? Może paż-zakonnica-rycerz to postać, którą należałoby włączyć w poczet kreacji opisanych przez M. Janion w książce *Kobiety i duch inności* (Warszawa 1996, rozdz. *Kobieta-Rycerz*)?

⁵⁵ To nieczęsto spotykany motyw samobójczy – toną raczej kobiety, groteskowo będzie chciał się topić Tadeusz, lecz rycerz w zbroi – to rzadkość, rozwiązanie świadczące chyba o złamaniu etosu rycerskiego, o niemal niewieściej słabości Hugona, ginącego jak kobieta. Istnieją poszlaki, iż także heroiczną śmierć ks. Józefa Poniatowskiego w nurtach Elstery jego rodzina uważała za „wstydliwą”, „przykrą”. Zob. perypetie z budową pomnika Poniatowskiego: T. Dobrowolski, *Rzeźba neoklasyczna i romantyczna w Polsce*. Wrocław 1974, s. 127.

⁵⁶ Zob. pieśń II, w. 313–350 (Kseni); pieśń III, w. 127–172 (harem), w. 255–259 (Dżuma). Zob. też strofę powieści kozackiej (pieśń II, w. 137–140).

⁵⁷ B. Szymañska (*Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiej modernizmu*. Wrocław 1991, s. 145–158) zauważa m.in.: „Drugi człowiek jako źródło za

efektów pomieszane z opisami tych androgynicznych piękności, które wiodą bohaterów prosto do grobu, cokolwiek by uczyniły:

HUGO	LAMBRO
(A) Ubiór miał pazia – lecz pan mu się zwierza, Pan z nim rozmawia nie tak jak ze służą. Słowa Hugona skryte, tajemnicze, Często na pazia spogląda oblicze. Bo też oblicze tak (B) piękne, czarowne, Spojrzenie pazia tak (B) czułe, dobitne, (B) I oczy jasne jak niebo błękitne, Ćmią długie rzęsy, gdy nadto wymowne, Włos jego spływa w złociste pierścienie. Ale na twarzy smutek, zamyślenie ⁵⁸ . [w. 136–145]	(A) Paż (B) błękitnemi ściga mię o czym a, (B) On ma twarz Idy – zabić go nie mogę! [pieśń II, w. 565–566] „Widzę ją – widzę – tam – (B) z błękitnym okiem, O nie – to szatan ubiera w mgłę ciemną Takie obrazy. Wścikłość mnie porywa! To (A) paż... to (A) ona... martwa... jeśliś żywa? Ja konam! konam! – chodź ze mną! chodź ze mną!” Paż upadł we krwi. Lambro drżący, blady, Zbył w nim sztyletu [...] [pieśń II, w. 596–602]

Niebieskooki chłopiec-dziewczyna to w istocie w twórczości Słowackiego zapowiedź i potwierdzenie platońskich, androgynicznych predylekcji wyobraźni, związanych także z upodobaniem do motywów angelologicznych⁵⁹, do kreowania „angelicznych”, „anhelicznych” kobiet. Predylekcję ową traktować wolno jako, z jednej strony, wyraz pragnienia czystości, doskonałości, zniesienia prze-

grożenia – przestaje być niebezpieczny, kiedy się go nie pragnie [...]. Tylko wówczas nie będzie się narażonym na wzbudzające lęk zagrożenie utraty własnego »ja«, na zawłaszczenie przez Drugiego. Wtedy jednak poczucie izolacji i samotności powoduje, iż rzeczywistość jako całość staje się czymś nierealnym” (s. 152). I dalej: „Miłość w ujęciu modernistów jest [...] postrzegana przez zaprzeczenie romantycznej idealizacji. Jest odkrywaniem sensualności z równoczesnym rozpoznaniem niebezpieczeństwa [...], niebezpieczeństwa bliskości” (s. 154). Dla Słowackiego, tak mocno eksponującego swoje „ja”, jego niezależność, byłyby może owe przebieranki, także to, że często zakauwa swoich bohaterów w zbroje, pod którymi nie sposób rozpoznać tożsamości – byłyby rodzajem negatywnej, lękowej projekcji, służącej oddaleniu pokusy depersonalizującego związku (?).

⁵⁸ W *Mnichu* M. G. Lewisa (Przełożyła Z. Sinko. Kraków 1991, s. 58) związek mnicha Ambrozja i przebranej za mnicha Rosario kobiety ma już wyraźnie erotyczny sens: „Ojczy! – ciągnął [Rosario] dalej, rzucając się zakonnikowi do nóg i żarliwie przyciskając jego rękę do ust, gdy podniecenie na chwilę zdławiło mu gardło. – Ojczy! – ciągnął dalej łamiącym się głosem – jestem kobietą!” Według M. Prazza (*Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przełożył K. Żaboklicki. Słowo wstępne M. Brahmner. Warszawa 1974, s. 170) na tej transgresyjnej erotyce piętno odcisnął *Diabeł zakochany* J. C. Zott’a, gdzie „Biondetta, przebrana za pazia Biondetto, usiłuje rozkochać w sobie Don Alvara”. Jak twierdzi Prazz (s. 450): „Na Lewisie, który był homoseksualistą, musiał wyrzucić pewne wrażenie fakt, że Biondetta występuje przebrana za Biondetta”.

⁵⁹ Zob. T. Weis, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu*. Warszawa 1974, s. 253: „Przyrodniczy romantycyści odnajdywali w budowie ludzkiej pozostałości złożenia z istot dwu płci, męskiej i żeńskiej, świadczącej jakoby o pierwotnej, androgynicznej naturze człowieka. Motywowano w związku z tym wyższość tej pierwotnej, androgynicznej struktury, wyższość jedności nad dwoistością. Ale androgyniczność traktowano równocześnie jako cel rozwoju człowieka [...]”. Trzeba tu dodać „anielskie uniwersum” Swedenborga, *Serafitę i Dziewczynę o złotych włosach* Balzaka, *Pannę de Maupin* Th. Gautiera („biblia romantyzmu”, „apologia miłości lesbijskiej” – podług Prazza (*op. cit.*, s. 297)).

ciwieństw płci, duchowej integracji, pełni, wreszcie jako zapowiedź metafizycznych rewelacji okresu genezyjskiego z jego preferowaniem ducha, piękna i metamorfozy (przemiany form), zwieńczonego wizją Pani Słowa w *Królu-Duchu*. Z drugiej jednak strony – jest owa predylekcja wyrazem repulsji, stłumienia, samotności lub niespełnienia poety w dziedzinie erotycznej i estetycznej. W relacji: paż (kobieta) – Hugo, czy u Matthew Gregory’ego Lewisa: Ambrozjo – Rosario (nowicjusz w zakonie), da się dostrzec także wyobrażenia władzy, perwersję panowania, relację mistrz–uczeń, sługa–pan, ale również może fantazmat ukrycia, gdy przebranie staje się zasłoną cielesnej płciowości. Byłby to jednak fantazmat o podwójnym sensie, to bowiem, co skryte, domaga się ujawnienia, potęgując w ten sposób przyjemność odsłaniania. Stąd kobiety z okresu młodzieńczego twórczości, z powieści poetyckich, to albo zdrażczynie ducha na rzecz ciała, cielesnych uciech, albo figury miłości niemożliwej, zatraceniowej, być może także, bo Słowacki mógł sobie z tego zdawać sprawę, transgresyjnej, opuszczającej dziedzinę powszechnie akceptowanej normy, choć, dodajmy, pojawiającej się niezliczoną ilość razy w zamaskowany sposób w sztuce tego czasu⁶⁰.

Kim na tle tych kreacji jest Anna z *Jana Bieleckiego*?

Czy jest to ta „dla nieba istota”, w „kajdanach ziemi”, czy może jedna z owych – niemal kasandrycznych – postaci wnoszących w życie „męskich” bohaterów nieszczęście? Odpowiedź jest złożona – zmienił więc Słowacki imię postaci, choć zachował na odpowiednio wysokim poziomie jego popularność. Anna – w etymologicznym sensie „o b d a r z o n a ł a s k ą” – to imię popularne i w *Biblii*, i w historii⁶¹. Może na decyzji o wyborze zaważyło też nierzadkie łączenie obu imion: Anny i Marii. Imiona te nosiła np. żona hetmana Janusza Radziwiłła – Anna Maria z Radziwiłłów Radziwiłłowa. Franciszka Urszula Radziwiłłowa wydała w 1753 r. w Nieświeżu *Przestrogi zbawienne [...] córce swojej Annie Marii dane roku 1732*. Ponadto imię Anna było bardzo popularne w drugiej połowie w. XVI, co potwierdzają ówczesne pamiętniki, np. pamiętnik Zbigniewa Ossolińskiego. Znacznie istotniejsze wydaje się przesunięcie tej postaci z eksponowanego miejsca tytułowego niejako w głąb utworu. Świat powieści poetyckich Słowackiego jest bowiem w wielkim stopniu światem męskim, domeną siły, bitewnej chwały, agresji i równie gwałtownej katastrofy wywołanej przez zakochanie i kobietę.

Jaką rolę spełnia Anna w poemacie? Jej pojawienie się nie zostało poprzedzone żadną informacją o pochodzeniu, rodzice, krewnych. Wkrótce pojawi się Cześnik (*sive*: Miecznik), ale i o jego rodzinie niczego się nie dowiemy. Słowacki

⁶⁰ Myślę o książce J. Zielińskiego o *Szataniol* (Warszawa 1999). Nie podzielam nie tylko „odkryć” tej pracy, ale także jej iście bulwarowej tendencyjności, sensacyjności. W żadnym wymiarze nie można tych spraw rozpatrywać w aurze skandalizujących pomówień, niby-rewelacji, które – choć ciekawe – niczego w istocie nie wyjaśniają. Zob. Th. Gautier, *Émaux et Camées (Contralto)*. Cyt. za: Praz, *op. cit.*, s. 298: „Młodzieniec to? Czy kobieta? / Bogini czy bóg? / Amor w obawie przed niesławą / waha się i zwleka z wyznaniem... // Aby stworzyć to przekłete piękno, / każda płeć przyniesie swe dary... // Gorejąca chimero, najwyższy wysiłku / sztuki i rozkoszy, / czarujący potworze, jakże cię kocham / w twym wielorakim pięknie...!”

⁶¹ *Biblia* notuje cztery kobiety o tym imieniu, ponadto wspomina się w apokryfach nowotestamentowych, że matka Marii nosiła imię Anna. Anny w historii to ogromny temat (np. Anna Boleyn, Anna Jagiellonka, Anna Austriaczka).

pominał nawet te nieliczne informacje o matce bohaterki, jej śmierci, które przywołał Malczewski. Świat autora *Araba* jest w jeszcze skrajniejszy sposób światem mężczyzn, pustych domów, gdzie nie słychać krzątania najbliższych, pieśni matki czy „piastunki”, gdzie tylko konterfekty „dziadów” smutnie wpatrują się w ciemną przestrzeń zajęta przez zafrasowanych i strwożonych ludzi. Anachronicznie barokowy⁶² styl panuje nie tylko w zamku Sieniawskiego – także w nastroju, w uczuciach bohaterów utworu rozpościerających się między skrajnościami, których nie sposób połączyć. Wystawność Brzezan (oddana kolorystyką) i „ubogie szlacheckie komnaty” Cześnika łączy to, iż zamieszkują je ludzie na równi samotni. Zarzewiem tragedii jest przecież także zrównanie z ziemią domu Jana, „doskonałe” wykorzenienie, chwila, gdy centrum świata, przestrzennie wyodrębnione miejsce okazuje się pustym skrawkiem zaoranej ziemi, jakby pustym oczodołem, miejscem, które zagarnęła panosząca się aż po widnokrąg dal. Wprawdzie tematem (jednym z kilku) *Jana Bieleckiego* będzie zdrada, niemniej pierwszą przestrzenią, którą poeta ukazuje, stanie się zamek-dom Sieniawskiego, drugą będzie dom Jana. Potem już tylko puste pole po katastrofie, dworek szlachecki Cześnika (czemu ocaleje?) i zniszczenie, pożar Brzezan. „Doskonałe” wykorzenienie – porównajmy dwa fragmenty: gdy zawistny o sukces Jana magnat podburza szlachtę oraz moment rozpoznania tragedii przez weselników...

A kiedy zamki wał się pod gromem,
On podparł domu wałące się ściany,
I tak spokojny między niemi żyje,
I tak szczęśliwy, że nad jego
domem,
Co wiosny bocian nowe gniazdo
wije.
Lecz dzisiaj ptaka ja wypłoszę z gniazda,
Jękiem i dymem, iskrami płomieni.

[w. 110–116]

„Stójcie!” zawołał pierwszy swat, „przede mną
Nie widzę domu... Janie, wszak tu droga
Do twojej chaty? ha! cóż to? dla Boga!
Czy dom twój zniknął? czy mi w oczach
ciemno?
Ale nie, widzę – oto orzą plugi,
Wieśniak ostatniej między doorywa...”

[w. 195–200]

Oczywiście są tu prowadzone różne aluzyjne gry: mieć dom – być szczęśliwym, kiedy każdy szlachcic ma dom – stoi też wielki dom, Polska⁶³. W interpretacji magnatów gwarancją istnienia Polski-domu są ich zamki – wieże – domy. Gdzie tu miejsce na Annę? Nie ma. Bo też zmienił Słowacki o p o w i e ś ć o M a r i i i W a c ł a w i e w o p o w i e ś ć o J a n i e i A n n i e. W *Marii* Kozak pędzi w stronę zagrody Miecznika, ku Marii, Waclaw zaś pojawia się dopiero w finale pieśni I. W *Janie Bieleckim* rzecz inauguruje uczta (ta z *Marii*), obraz szlachty, potem ślub. Motywację magnata pokazuje Słowacki dwojako – jako magnacką samowolę i osobistą zawiść. Dochodzi do tego przywołanie symboliki gniazda bocianiego – gniazdo jest też w *Marii*, lecz jako symboliczny obraz wieczności, boskości. Tu gniazdo to dom, trwałość pokoleń, symbol powodzenia, zakorzenienia⁶⁴. Zgodnie z poetyką gatunku kulminacja pozytywnych wydarzeń

⁶² Zob. K o w a l c z y k o w a, *op. cit.*, s. 47.

⁶³ W istocie poemat miałby być makabryczną ilustracją kłamliwości przysłowia: „szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie”. Otóż tak, w XVI w. u Słowackiego magnacka pycha zwycięża szlachecką równość.

⁶⁴ Chciałoby się przypomnieć słowa C. N o r w i d a (*Moja piosnka* II): „Do kraju tego, gdzie winą jest duża / Popsować gniazdo na gruszy bocianie, / Bo wszystkim służą... / Tęskno mi, Panie...”

w życiu Jana jest momentem katastrofy – nie stworzy rodziny, nie doczeka dzieci wbrew bocianiej wróżbie. Między szlachecką arkadią XVI czy XVII w. ukazywaną w poezji ziemiańskiej a uniwersum bajronicznej powieści rozciąga się przepaść. Raz wydzwignąwszy się z nieszczęścia (niewola Jana), trzeba się w nim pogрузić na powrót i już ostatecznie.

Słowacki w scenie ślubu najpierw pokazuje Jana „w husarskiej zbroi”, co „jako do bitwy stanął do ołtarza”. Błyszcząca zbroja oraz bukiet z róż i barwinków⁶⁵ – to nie odpowiadające sobie akcesoria, tak jak wojna i miłość. Czuły i delikatny okazuje się ten Jan w chwili ślubu („tak mu serce biło”...), jak później będzie bezwzględny. Na tym tle Anna w błękitno-szkarłatnej sukni z herbami rodów to dopełnienie obrazu Jana. On błyszczy i drży, w zbroi odbite mienią się (może...) czerwone róże i niebieskie barwinki – ona zaś „wstydem się płoni”, ma „łzy w oku”, drżą jej dłonie. Oto wszystkie symptomy bajecznego ideału: delikatność anioła, czułość narzeczonej i anielskie przeczucia:

I cała postać powiewna i drżąca.
Jéj śnieżne łono westchnieniem odtrąca
Tę młodą różę, co wpół wychylona,
Aksamitnego dotknęła się łona.

Dlaczegoż smutna?... Patrz, na wód lazurze,
Kwiat się przegłąda w jeziora kryształe;
Choć chmury słońca nie zakryją światu,
Kwiat liście zwiesza i kryje się w fale;
Lilija wodna może przeczuć burze,
Kwiat czuje – ona miała czucie kwiatu. [w. 181–190]

To oczywiście obraz Marii i powtórzenie motywu kobiecej hiperwrażliwości, intuicji, wyławiającej z pustki przyszłości obrazy tragicznych zdarzeń⁶⁶. Lecz – od Marii ukazywanej w czerni różni Annę ta nienaturalna eteryczność, śnieżne łono, kwiatny ornament. Jest tu, co oczywiste, motyw maryjny: Anna to Maria, ale i Maryja – „lilija”, przeczuwająca w godzinie radości godzinę tragedii. Jest symbol pasyjny – róża, którą odtrąca Anna. Wszelako nic nie zapowiada zbliżającej się tragedii, ekspresję werbalną uczuć przeniósł Słowacki w dziedzinę barokowego obrazowania. Sprawia to, iż związek jest jakby odrealniony. Wiemy nieco o Janie, lecz Anna... raz tylko, to dano nam poznać, coś czyni: obdarowuje Jana bukietem.

Równie instrumentalnie traktuje Annę Słowacki, gdy Jan odkrywa zbrodnię. Relacja tytułowego bohatera może być opisana jako przejaw urażonej dumy, lecz

⁶⁵ Barwinki – *Vinca minor* (zob. *Leksykon symboli*. Opracowała M. Oesterreicher-Mollwo. Przełożył J. Prokopuk. Warszawa 1992, s. 15), jako rośliny zawsze zielone symbolizowały, co dziś bywa nieczytelne, wieczne życie i wierność, chroniły także przed czarownicami!

⁶⁶ Tego typu przeczucia przyszłości znane są heroinom klasycystycznym, lecz w innej tonacji, inaczej motywowane. Zob. A. Feliński, *Barbara Radziwiłłówna*. Wstępem opatrzył M. Sztykowsk. Kraków 1949, s. 60 i 70. BN I 9; tu tryumfuje całkowity heroizm kobiety:

Jeżeli trzeba umrzeć, umrę niezachwiała,
Lecz pozwól, bym na twoich rękach umierała [akt II, w. 213–214]

– lub irracjonalne przewidywanie:

Czego się, nieszczęśliwa, mam spodziewać jeszcze?
Aż nadto się sprawdzają me przeczucia wieszczce. [akt III, w. 11–12]

i w kategoriach hysterii, mściwości, pustki uczuciowej i po prostu egzystencjalnej słabości bohatera:

„Anno”, rzekł, „Anno! wracaj! nie mam domu!
 Nie wrócę z tobą, obelga dotkliwa!
 Zniósłbym nieszczęście, lecz nie zniósę sromu.
 Już mnie domowe szczęście nie omami,
 Wracaj, o Anno! ty będziesz szczęśliwa,
 W twojem objęciu zalałbym się łzami.
 Ja nie mam domu!...” [...] [w. 208–214]

Po czym – odjeżdża, oczywiście nie wiadomo, dokąd, po co, z kim, czy wróci. „Bielecki zniknął – żadnej o nim wiedzy” (w. 218). Pomijając oczywiście tłumaczenie jego zachowań poetyką tego gatunku – należy zwrócić uwagę na anormalne relacje z dopiero co poślubioną żoną. Bo też zdumiewa momentalność, nieodwołalność decyzji Jana, który przecież ucieka także od żony. Okazuje się, iż małżeństwo było tylko „o m a m i e n i e m”. Dzielnym Jan, zniósłszy niewolę bisurmańską, nie znosi oto „domowego szczęścia”? Motywacja jest tu skomplikowana – mężczyzna, na którego dom dokonano zajazdu, może albo dochodzić swych praw przed sądem, albo mścić się⁶⁷. Słowacki daje ujście tym destrukcyjnym siłom, które drzemią w duszy bajronicznego bohatera. Następuje regres od prawa, normy, państwa do dzikiej, frenetycznej mściwości samowolnych jednostek⁶⁸. Poeta pokazuje rzeczywistość – także państwową i historyczną – w stanie anomii, gdy prawo cofa się pod brzemieniem instynktu śmierci. Tak jak giną szlacheckie gniazda, tak giną narody i państwa.

Relacje między małżonkami w świecie *Jana Bieleckiego* dalekie są od tych, jakie obserwować można w większości pamiętników staropolskich, gdzie nawet nieuczony, litewski szlachcic żegnał żonę umierającą w wieku 33 lat „z ciężkim i nigdy nieutulonym żalem”⁶⁹. Z wizji Słowackiego przebija bowiem uczuciowa pustka idealnych małżonków i idealnej tragedii. Nawet klasycystyczna tragedia oferowała szerszy zakres uczuciowości⁷⁰. Słowacki, podkreślmy, kładzie już w tym

⁶⁷ Furię i zniknięcie Jana można by wyjaśnić tradycją – męską rzeczą jest zapewnić żonie dom, chronić go. Zbrodnia Starosty dosięga bohatera w chwili maksymalnej bezbronności (ślub, życie osobiste), inaczej niż w *Marii* (obowiązek patriotyczny Wacława). Oczywiście sprawy sądowe są tu wykluczone; Słowacki musiałby napisać powieść obyczajową.

⁶⁸ Zob. P. Ricoeur, *Filozofia osoby*. Przełożyła M. Frankiewicz. Kraków 1992, s. 61: „Mściwość jest więc ponownym przywłaszczeniem sobie przez jednostki prawa do karania, jak gdyby owe jednostki miały władzę wyrównywania własnych krzywd”.

⁶⁹ J. W. Poczobut-Odlanicki, *Pamiętnik. (1640–1684)*. Opracował A. Rachuba. Warszawa 1987, s. 324. Autor był nie lada Sarmatą: żołnierzem, hulaką, politykiem – w sumie jednak nikim nadzwyczajnym. Życie rodzinne XVI-wiecznej szlachty po prostu nie interesowało Słowackiego. Uboższe też niż obecnie były źródła historyczne zajmujące się tą kwestią.

⁷⁰ Feliński, *op. cit.*, s. 39, sc. 1, w. 210–214 (Barbara):

Próżno chciałam ten pocisk wyrwać z mego łona.
 Wśród błagań do Twórcy i zatrudnień dziennych,
 I wieczorów przewlekłych, i nocy bezsennych
 Szukającą pokoju i ulżenia rany
 Ścigał zawsze i dręczył obraz ukochany.

Anna Słowackiego zaś kocha „abstrakcyjnie”, nie dając, poza kłiwym poptakiwaniem, do wodu afektacji aż do sceny cmentarnej. W całym utworze wypowiada około dwunastu wersów, większość, gdy Jan już nie może mówić, po jego śmierci.

utworze akcent na „Wacława wątek”, co jest zgodne z innymi dziełami tego okresu, w których kobiety i szczęście rodzinne omamają. Spotkamy następnie Annę samą z ojcem w dworku, pochyłoną nad „świętych poważnymi żywotami”, nie zaś „wzbijającą” mistycznie „ducha wiary” nad *Biblią (Maria)*. Z mistycznymi, religijnymi⁷¹, wreszcie rodzinnymi (Miecznik) motywami *Marii* kłóciła się naszpikowana emocjonalnymi skrajnościami atmosfera *Jana Bieleckiego*. Stąd już tylko w hagiografii znajdują bohaterowie pocieszenie. W zachowaniu Anny ani „trwogi świętej”, ani czucia śmierci nie ma – w tym miejscu opowieści zostaje ona istotnie zredukowana do poziomu „kwilącej” heroiny sentymentalnej. Aleksander Brückner uważał obraz *Marii* czytającej *Biblię* za anachronizm, nie znajdujący potwierdzenia w tradycji, właściwszy już może u luteran lub kalwinów (*solas scriptura*) – i miał w pewnym sensie rację. Aż po XIX w. trudno sobie wyobrazić niebogatą szlachciankę, z tradycji grekokatolickiej („Na ukraińskiej cerkwi błyszczą się trzy wieże”), skupioną nad lekturą trudnej do zdobycia Księgi⁷². Jednak Brückner nie wiedział, że ustęp 11 z I pieśni *Marii* jest poetycką transkrypcją biblijnego i malarskiego motywu Zwiastowania, co każe w nim widzieć całkiem inną, głębszą strukturę znaczeniową. Jak się wydaje, maryjne i pasyjne motywy *Marii* Słowacki mógł właściwie odczytać i swoją ich metamorfozę poprowadził w innym, bajronicznym, świecko-buntowniczym, a nie mistyczno-kenotycznym kierunku⁷³.

Dwuznacznie jawi się z kolei udział Anny w zemście Jana. Kiedy otrzymuje zaproszenie na bal, list od Jana i kosztowności, użycza jej Słowacki wtóry raz „czucia kwiatu”: „O! Boże, / Zmiłuj się nad nim – zmiłuj się nade mną” (w. 283–284). Można to odczytać dwojako: najpierw jako przeczucie nieszczęścia, potem jako wyraz – czyż nie naiwnej – nadziei. Anna przybędzie na bal maskowy w egzotycznej, przepysznej sukni, czyli... role odwrócą się wobec *Marii*. Anna – w masce, Jan i Tatarzy zamaskowani pojawiają się, by dokonać zbrodni, jak zapustne maski u Malczewskiego. Liryzm, tragizm bezsilności, rozpacz i akcenty religijne Słowacki zmienia w furię mściwości i zdrady. Zgiełk i wrzaski maskaradowego szaleństwa nie budzą tu lęku i obcości; są środkiem do przekroczenia wszelkich możliwych granic, do osiągnięcia przez Jana kresu wolności i samotności. Takim środkiem jest też Anna. Środkiem i powodem, bo skusiła nadwrażliwego bohatera, próbując osadzić go w domowym gnieździe. Pisałem o graniczącej z nieprawdopodobieństwem nagłości działań Jana i jego słabości. Jan zabija Starostę błyskawicznie, jakby jednym uderzeniem owej szabli z obrazem Maryi, krzyżem i herbem. Lecz, wcielając Jana w rolę Miecznika, nie daje mu Słowacki żadnych cech duchowości ani Miecznika, ani nawet Wacława. Ten pierwszy doznaje kenotycznego uniżenia, dla drugiego Maria to jutrenka opromieniająca jego egzystencję, ku której pędzi z pola bitwy. Otóż to Słowackiego-

⁷¹ Można się zastanawiać, czy w liryce Słowackiego są takie wiersze, jak A. Mickiewicza *Hymn na dzień Zwiastowania [...]*, *Do M. Ł. w dzień przyjęcia komunii św.*, czy jest jakies *Widzenie Ewy*? Czy dostrzega poeta w dziełach tę kobiecą wrażliwość religijną, na której istnienie i specyfikę wskazują wszyscy badacze zjawiska? Można mieć wątpliwości...

⁷² Zob. A. Brückner, *Wstęp* w: A. Malczewski, *Maria*. Lwów 1925. O XIX-wiecznych kłopotach z *Biblią* zob. M. Ptaszyk, *Okoliczności wydania „Biblii” Wujka w 1821 roku*. „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 3.

⁷³ Zob. J. Ławski, *Malczewski. Iluminacje i kłęski melancholijnego wędrowca*. W: Malczewski, *ed. cit.*, 1995, s. 86.

-*bricouler*’a nie pasjonowało⁷⁴. Jan najpierw znika, potem pojawia się, by zabić, zniszczyć. Szczeliny fabularne w powieściach poetyckich Słowackiego przypominają sparodiowane w niezamierzony sposób odmiany losu w powieści XVIII-wiecznej. Gdy tam nagle po serii nieszczęść los się odmienia cudownie, tu na tej samej zasadzie – nagle – wszystkich pogrąża. Czytanie takiego tekstu przypomina nieco lekturę awangardowego, surrealistycznego dramatu. Ludzie-marionetki poświadczają nieodwołalny fatalizm, absurdalność losu. Absurdalna sztuka świata. Annę zobaczymy po zemście, mdlejącą na wzór Marii. Pozwólmy popaść w śmiertelne omdlenie aż trzem heroinom:

MARIA

W jakież okropne ruchy jej kibić się łamie!
 Nie z tą giętką lotnością, co w dół nie przyciska,
 Lecz w całym opuszczeniu świeżego zwaliska,
 Zwieszona ręce, głowa, zdrętwiałe już nogi
 Czynią z niej przedmiot straszny, jemu jeszcze drogi. [w. 1296–1300]

JAN BIELECKI

Z a d r z a ła, padła na głaz jak nieżywa;
 [.]
 Ch w y c i ł ją w d ł o n i e, unosił przez
 ganki,
 Ona jak martwa była w jego dłoni;
 Z głowy róże nie pospadały wianki,
 I włos się rozwiął, pełny słodkiej
 w o n i,
 Rozwiany sphywał aż do stóp Tatara.
 A strasznie bła dą była twarz dziewicy.
 [w. 404–413]

BARBARA RADZIWIŁŁOWNA

Królu! Tracisz Barbarę! L e d w o d r z ą c a,
 zbladła
 Stąd wyszła, wtem bez czucia na ręce mi
 padła:
 Kilkakroć ją starania nasze ocuciły,
 Lecz za ledwie odzyska, znowu traci
 siły. [akt V, w. 173–176, słowa Izabeli]⁷⁵

W obszernych opisach Malczewskiego uderza naturalizm – Wacław bierze na ręce ciało martwej Marii, którą opanowała już siła bezwładności. Osoba staje się „przedmiotem”, żona „upiorzycą”. Opis Słowackiego traci ekspresję obrazowania okrucieństwa śmierci. Gdyby nie kolorystyka i ruch, bliższy byłby klasycystycznej tragedii Felińskiego. Teatralność zachowań obnaża tu fałsz sytuacji: Anna (błada, drżąca) za chwilę się zbudzi, ażeby długo rozmawiać z Janem o przyszłości małżonków i zdradzie Jana (czyli o jednym z ideowych założeń utworu), a potem – po jakimś krótkim czasie⁷⁶ – umrzeć samotnie na progu kościoła. Upodobanie do gestu i efektu zbliża Słowackiego do Felińskiego. Zobaczywszy twarz Jana – „Anna spojrzała i padła omdlona” (w. 422). Aż do tego momentu zachowuje Słowacki patos utraty świadomości, patos konania właściwy klasycyzmowi. Przekroczy go dopiero w scenie cmentarnej – przekształcając styl patetyczny we frenetyczny.

Na innym z poziomów wolno chyba zaprojektować interpretację kreacji kobiecych Słowackiego jako reakcję na romantyczną idealizację, której korzenie

⁷⁴ Nie ma w poemacie motywu Laokoona... owego stężonego cierpienia, nie ma figury krzyża, unieszonego człowieka (Miecznik), jest za to krzyż na szczycie cerkwi (brak tego w *Marii*). Przeprojektowanie obrazów i sensów okazuje się więc ogromnie znaczące.

⁷⁵ Feliński, *op. cit.*, s. 117.

⁷⁶ Jest tu – zauważony przez wszystkich badaczy – błąd czasowy. Najpóźniej kilkanaście godzin po zemście do Brzezan dociera już anatema na Bieleckiego. Oczywiście, żeby możliwie efektownie domknąć żywot zdrójcy.

tkwią przecież w poezji langwedockiej, Dantego, Petrarcki. Byłaby to jednak reakcja bardzo przewrotna. Jeśli bowiem przyjąć, iż w kulturze europejskiej ścierały się, jak chce wielu badaczy, dwa nurty: idealizujący kobietę, czyniący z niej wzór czystości i świętości, oraz nurt ascetyczny, ukazujący ją jako „wrota piekiel”, narzędzie pokusy – to stanowisko Słowackiego byłoby swoiście wysubtelnione, wieloznaczne. Nie opowiedział się po żadnej ze stron. Raczej je syntetyzował – anielskości dał piętno ideału przyzywającego nieuchronną zgubę mężczyzny, pokusom zaś, „materialności”, cielesności kobiety jako temu, co negatywne, również przypisał funkcję bodźca ułatwiającego mężczyźnie samotranscendencję. Jeśli uznać, że „kobieta czyni mężczyznę twórczym wyłącznie dzięki relacji negatywnej”, że „jej rola polega na tym, by pojawiła się w stosownym momencie, obudziła w nim życie wewnętrzne i dążenia idealistyczne, a następnie zniknęła, najlepiej na zawsze”⁷⁷, to Słowacki będzie tego doskonałym przykładem. Kobiecość pozwala ujawnić bohaterom Słowackiego – to także przypadek Anny – pełnię wrażliwości, tragiczną świadomość i geniusz poetyckiego czucia świata oraz jego poetyckiego opisu. Wszakże – sprowadzona do roli bodźca, impulsu – musi zniknąć, ustąpić miejsca kolejnym bodźcom idealnym. Innymi słowy, obie wizje kobiecości, ta patriarchalna, wywodząca się z pism Ojców Kościoła, ascetyczna i niechętna kobiecie⁷⁸, oraz idealistyczno-poetycka, objawiają się w dwóch aspektach. Idealność, ponieważ ludzi, mami, degraduje mężczyznę, choćby poprzez pokusę „domowego szczęścia” – otóż prowadzi go do zguby. Ta sama idealność zostaje jednak u poety wysublimowana, wyrażona w „wyższych” kreacjach kobiecości – aniołów, madonn, Pani Słowa, pozbawionych pretensji do cielesności. Drugi pierwiastek, to, co w kobiecości zmysłowe, budzi, z jednej strony, głęboką awersję, z drugiej zaś, dzięki jego odrzuceniu, umożliwia transcendencję „ja” poety w „wyższą” rzeczywistość poetycką. Można by rzec z przesadą: Poezja i Madonna to jedno. Należy zauważyć – konsekwentnie – że najlepiej udawać się będą postaci kobiet władczych, silnych, zdobywczych (Balladyna, Lilla Weneda, Judyta z *Księdza Marka*). Łatwo dostrzec – że wszystkie te kreacje poety konsekwentnie uśmiercał na scenie wyobraźni, przedstawiając platońskie „*das Ewig-Weibliche*” w szacie chrześcijańskiej Madonny⁷⁹.

Być może twórcze okazałoby się także rozpatrzenie dramatu bohaterów w kategoriach filozofii egzystencji – np. pojęć wprowadzonych przez Paula Tillicha: o s a m o t n i e n i a jako konstytutywnego aktu bycia człowiekiem (bycie oddzielonym od innych), stanu, którego doznaje on w miłości (mimo wszystko), w winie i w obliczu śmierci, oraz – na biegunie drugim – o d o s o b n i e n i a będącego sposobem wyrażania „chwały bycia samotnym”. Dramat Słowackiego i posta-

⁷⁷ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*. Przełożyła E. Wolicka. Poznań 1991, s. 190, 189.

⁷⁸ Zob. rozprawę D. Ossowskiej *Wizerunek kobiety w pismach Ojców Kościoła* (w zb.: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*. Red. J. Brach-Czaina. Białystok 1997).

⁷⁹ Zob. W. Szturc, „*Faust*” Goethego. *Ku antropologii romantycznej*. Kraków 1995, s. 74: „U Goethego postać wiecznej kobiecości przybiera postać gnostycznej Sophii, która pokazuje drogę ku Najwyższemu. Jest ona właściwie tym, co wywołuje u Fausta potrzebę dążenia jako wieczyste źródło wewnętrznej inspiracji”. U Słowackiego „wewnętrzna inspiracja” staje się metafizyczną rzeczywistością (jej zapisem choćby Pani Słowa w *Królu-Duchu*).

ci, które kreuje, byłby w takim razie wysiłkiem przekształcania owego „uwięzienia w egzystencji”⁸⁰, destrukcyjnego osamotnienia w twórcze odosobnienie. Bajroniczna faza twórczości stawałaby się wtedy zapisem i stanu negatywności, i momentu pierwszych, zrazu tragicznych konstatacji dotyczących struktury świata, losu. Już ich konceptualizacja byłaby momentem pierwszej transcendencji, przejścia od bezpłodnej negacji do kreacji. Kreację Anny wolno rozumieć jako pełne rozpaczyste uświadomienie sobie niemożności bycia-z-innymi: „Tak więc – powiada filozof – mężczyzna i kobieta pozostają samotni nawet w najbardziej intymnym zjednoczeniu”⁸¹. Gdyby zaś wejrzeć na drogę twórczą poety z perspektywy filozofii „trwania”, „męstwa bycia”, „troski ostatecznej”, „osamotnienia”, okazać by się mogło, iż należy on do tych, którzy dokonawszy negatywnych konstatacji w młodzieńczej twórczości, wywiedli ze swej samotności prawdę „odosobnienia”, dotarli po długich traktach ironii i tragizmu – do centrum swej egzystencji, do mądrości, do Boga:

W tych chwilach odosobnienia coś jest nam dane. Centrum naszego bytu, najgłębsza jaźń, która jest podstawą naszej samotności, zostaje podniesiona do Boskiego centrum i przez nie przyjęta. W nim możemy spocząć bez zatracenia siebie⁸².

Słowacki, być może, oba te centra utożsamiał, docierając do centrum absolutnego. Do Ducha, będącego i nim, i światem, i transcendentnym celem⁸³. Aby tak się stało, musiał opuścić „ziemię niewoli” – samotność, której poetyckim pogłosem przypuszczalnie jest także para bohaterów: Jan i Anna.

Oczywiście, optymizm tych konstatacji nie sprawia, by kreacje kobiece u Słowackiego nie niepokoiły. Warto może, przeciwstawiając się redukcjonistycznemu spojrzeniu, czytać te fenomeny wyobraźni paradygmatycznie, jako wielość możliwych interpretacji, a nie tylko np. jako wyraz „naturalnych”, młodzieńczych fascynacji (Treugutt), lub „dewiacyjnie”, podejrzewając nie bez ukrywanej satysfakcji niezdrowe inklinacje wieszczca. Anna z *Jana Bieleckiego* wpisana jest w całą złożoną „maszynię” znaczeniową utworu, jest specyficzną, *bricolage*’ową re-kreacją postaci Marii. Na tle innych postaci kobiecych Słowackiego ani nie jest bardziej idealna, ani bardziej destrukcyjnej roli nie spełnia. Jej nieco marionetkowe, milczące trwanie nabiera natomiast znaczenia w perspektywie cementarnej finału (o czym za chwilę). Jan – najpewniej *porte parole* autora – reprezentuje doświadczenie bohatera bajronicznego, lecz także swoiście projektowane, uhistorycznione (spolonizowane). Nietrudno też zauważyć, iż jest on bliższy Wacławowi z *Marii* niż Anna tytułowej bohaterce. Obie te postaci – to oczywiste – nie osiągnęły głębi wyrazu właściwej postaciom Malczewskiego. Stało się tak, wol-

⁸⁰ Jest to wyrażenie *Jan i on* (wystąpienie).

⁸¹ P. Tillich, *Osamotnienie i odosobnienie*. Przełożył K. Mech. „Znak” 1991, z. 4, s. 4.

⁸² *Ibidem*, s. 8.

⁸³ Interesujące analogie między młodzieńczą twórczością a *Królem-Duchem* dostrzegła M. Piwińska (*Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 421): „Popiel ma rysy byroniczne. Jego zemsta nad światem, metafizyczny niepokój, szatańskie prowokowanie Boga powtarza pierwszy etap romantyzmu – a nawet odwołuje się do konkretnych ludzi i utworów. [...] Popiel wciąż pozostaje bohaterem początku: romantycznego początku, gdy powstawały ciemne poematy o mścicielach narodu, zbrodniczych herosach. Wówczas zostały postawione pierwsze znaki, jak wtedy, przed tysiącem lat, choć sam Słowacki pisząc *Araba*, *Mnicha*, *Jana Bieleckiego* nie rozumiał albo zrozumieć nie chciał czy nie mógł zamówienia epoki i narodu”.

no sądzić, za przyczyną tego, co miało stanowić o głębi i randze utworu – jego złożonej struktury ideowo-estetycznej, która jednak nie była konstrukcją dostatecznie konsekwentną i koherentną.

Narodowe tematy i *depressio iuvenilis*?

Interpretatorzy *Jana Bieleckiego*, w zależności od przyjętego punktu widzenia, zwracali uwagę na trzy kręgi tematyczne. Po pierwsze – na odnoszący się do *Marii*, ujmujący utwór jako *Marię-bis*, parafrazę. Po wtóre – na powieść poetycką, będącą ilustracją historiozoficznych tez o zgubnym wpływie „samowoli w dawnej Rzeczypospolitej”, o „tragicznej prawidłowości dziejowego procesu prowadzącego do upadku Polski” (Maciejewski)⁸⁴. Po trzecie, na wątek egzystencjalny, łączący się ściśle z problemem zdrady – utwór jawił się wtedy jako ilustracja tragizmu istnienia, który poeta ujawnił, posługując się tematem zdrady (Treu-gutt). Można jednak sądzić, że dałoby się ująć zamierzenia artystyczno-ideowe Słowackiego na pięciu aż poziomach:

1. Po pierwsze więc – projekt estetyczny. *Jan Bielecki* jest realizacją bajronicznego wzorca powieści poetyckiej, charakteryzującą się typową dla Słowackiego predylekcją do zagęszczania tajemnicy, „rozbudowywania” szczelin fabularnych kosztem fabuły, kosztem racjonalnego uzasadnienia akcji i postępowania bohaterów. Jednak w porównaniu z drugą wersją *Szanfarego* czy z *Hugonem* zabiegi te w *Bieleckim* zastosował poeta w ograniczony sposób. Najistotniejszy fenomen i problem badawczy stanowi w tym utworze – pozwolę sobie na wartościowanie – niebywale interesujące wykorzystanie tkanki obrazowej i ideowej *Marii*, tak iż odwołując się do innego źródła – historycznego (Siarczyński) – zbudował pisarz utwór całkowicie zarazem oryginalny i w pełni, ostentacyjnie, jawnie zakorzeniony w archetekście, związany z *Marią*. Jakby alternatywny mit. Istotę wysiłku wyobraźni poety próbowano tu oddać posługując się pojęciem *bricolage*'u, rozumianego jednak w szczególny sposób⁸⁵. *Jan Bielecki* – choć związany z *Marią* – może być jednak również rozumiany bez znajomości całego jej kontekstu. Upodobanie do bajronizmu – jako obrazu świata – nie wydaje się w młodzieńczej twórczości czymś ani „naturalnym” (bo to młody poeta), ani „anachronicznym” na tle ówczesnej fazy romantyki (dlatego dzieła nie przyjęto entuzjastycznie). Jest ono – wolno domniemywać – swoistą, konstytutywną predylekcją wyobraźni poety, łączącej zarazem okrucieństwo i liryzm⁸⁶, tragizm i ironię, mitologiczny (orientalny) sztafaż i historyzm, narodowy koloryt. Ten melanz jakości tematycznych, estetycznych, ideowych przetrwa do końca twórczości Słowackiego.

Jeśli można – nieco na wyrost, gdyż byłoby to niezgodne z regułami wyobraźni poety – postawić jakieś zarzuty *Janowi Bieleckiemu*, to zapewne takie, że

⁸⁴ Maciejewski, *op. cit.*, s. 26.

⁸⁵ Owe „majsterkowiczowskie” zabawy w wyobraźnię polegałyby przede wszystkim na rozbiciu, zdekomponowaniu *Marii* i stworzeniu z jej motywów, wzbogaconych o inne, „genetycznie” obce *Marii* wątki, nowej powieści.

⁸⁶ Zob. Cz. Zgorzełski, *Liryczność poezji romantycznej*. W: *Obserwacje*. Warszawa 1983, s. 186. Badacz twierdzi, że wstęp i zakończenie *Jana Bieleckiego* zostały zliryzowane. Otóż prawda to, jeśli idzie o zakończenie. *Wyprawa nocna* ma jednak wyraźnie ironiczny wydźwięk.

historyzm w przedstawianiu świata razi anachronizmami, „barokowością”, jest przesycony elementami kolorystycznymi; że, po wtóre, słabo wykorzystuje poeta elementy orientalne. Raczej jest to steatralizowany pseudoorientalizm. Zupełnie nową jakość estetyczną stanowi pojawienie się w zakończeniu poematu – choć w mniejszej skali – elementów wyobraźni frenetycznej, poprzedzone dość lapidarnie przedstawionym przeciwieństwem kultury Północy i Południa (tatarski Orient).

2. Po drugie zatem – temat historyczny; koncentruje się on wokół czterech wątków. Na początku więc stawia poeta w kilku wersach problem konstrukcji dawnego państwa polskiego, opartego na słabej władzy króla elekcyjnego, który bezskutecznie próbował swą władzę wzmocnić, i rządzonego w istocie przez magnaterię (przeciwieństwo: „władać jak niemieckie książe” – „władać gotycką wieżą” składającą się z „tysięcznych kolumn”)⁸⁷. Krytyka demokracji szlacheckiej i pochwała absolutystycznych zamysłów Batorego w początkowych partiach utworu wyłożona została jednak *à rebours*: w wypowiedzi Sieniawskiego, odrzucającego centralistyczny model państwa. Stanowi to punkt wyjścia dla rozwinięcia drugiego wątku: samowoli szlacheckiej, prywatnej nieposłuszeństwa prawom i monarsze. Egzemplifikacją tych tez jest barbarzyński najazd pijanej tłuszczy szlacheckiej na dom Jana. Trzeci wątek jest już tematem działań i refleksji Bieleckiego – to zemsta. Bezbronny i zraniony, staje się on naraz winny zbrodni zdrady narodowej⁸⁸, świadomy zarazem nieuchronności kary. Ten *sui generis* hipermoralizm Jana stawia go jednak wyżej od Sieniawskiego⁸⁹, którego ukazał poeta jako postać tragiczną (na wzór Wojewody), jako „ideologa magnaterii”, przeciwstawionego jednak uczującej szlachcie:

Pan Brzezan huczne wydaje biesiady.
Oto go łatwo rozeznąć za stołem,
W złocistój szacie, ale bardzo błady;
Wydaje troski zachmurzoném czołem.
Może biesiada cierpienia ukoi?
Już od tygodnia szlachtę sprasza, poi. [w. 73–78]

Słowacki bowiem – w przeciwieństwie do Malczewskiego – starał się zbudować również mit historyczny, a nie tylko egzystencjalny. Pragnął zajrzeć w otchłań przyczyn narodowej tragedii. Wszystko w jego utworze ma piętno swojego miejsca i czasu (ale przedstawione jest na wzór wyobraźni poety). Samowola

⁸⁷ Niewątpliwie daje tu Słowacki świadectwo swej wiedzy historycznej – można rozpoznać historiograficzne topoty: strach szlachty polskiej przed *absolutum dominium*, przedkładanie interesu własnego nad narodowy. Wszystko to można było w 1832 r. czytać aktualnie, może w kontekście klęski powstania listopadowego. Z punktu widzenia utworu – cała ta ideologia została wyłożona przez Sieniawskiego nader oszczędnie (w. 98–105).

⁸⁸ Chodzi w utworze o następujące aspekty zdrady: 1) moralny (grzech); 2) narodowy (wyparcie się kraju); 3) stanowo-narodowy (pogwałcenie honoru szlacheckiego); 4) religijny (wyparcie się Kościoła); 5) egzystencjalny (nie można żyć, kochać z takim występkiem); 6) metafizyczny (zdrada jest odrzuceniem porządku, który „błogosławi” Bóg); 7) historiozoficzny (to już perspektywa poety patrzącego z oddali: samowole i zdrady doprowadziły do upadku kraju).

⁸⁹ Sieniawski, choć świadom zbrodni, niejako przeczuwający zemstę, zostaje zbrodniczo zgładzony przez Jana; ten ostatni zaś ginie, umiera sam... niejako „z winy” (mówi się „ze zgrzyoty”).

magnatów przeciwstawia się więc wolności szlachcica (Jana), zasłużonego dla Rzeczypospolitej. Konsekwencją jest zdrada. W ten sposób dociera poeta do źródeł klęski narodowej – na równi Sieniawski i Bielecki będą jej przyczyną. Państwo, którego nie ujęła w ryzy władza „jak niemieckich książąt” (w. 99), ginie samowolą jednostek, objawiającą się poprzez nadnaturalną dumę, gwałtowność, zapalczywość i okrucieństwo. To czwarty wątek tematu historycznego – fatalistyczna teza o historiozoficznej konieczności upadku kraju („Kraj nasz osiągnął szczytu, / Chylić się musiał”, w. 11–12), który zamieszkują szlachetni w intencjach wobec niego herosi, ale nieszlachetni i mściwi wobec siebie ludzie. Mit historyczny Słowackiego ma pesymistyczny, tragiczny wymiar⁹⁰.

3. Po trzecie – kontynuując – temat egzystencjalny. Jan to bohater i zdrajca, to przez chwilę szczęśliwy obywatel i małżonek oraz nagle z furją uśmiercający zbrodniarz. Jego kreacja służy pocie do rozwinięcia wątków tak typowych dla bajronizmu – winy, tragizmu, zniszczonej przez zbrodnię egzystencji. Bieleckiemu dane jest wszystko: mocą przewrotności losu szczęście przeistacza się w katastrofę, zasługa rodzi zawiść. Przy wszystkim tym bohater zachowuje się głównie jak „rycerz” (nawet na ślubie). Jakby ukrył Słowacki jego (swoje?) czułe serce w zbroi: na ślubie Jan trzyma bukiet, który „drzał listkami, tak mu serce biło, / Tak silnie piersi wstrząsały puklerzem...” (w. 158–159). Ów liryczny husarz reprezentuje może marzenie Słowackiego, imaginacyjny projekt dawnego Sarmaty. Jest w husarzu zresztą sam Słowacki, ukrywający czułość w zbroi herosa. Przejście od subtelności drżenia do frenezji zbrodni będzie natychmiastowe: „Wkrótce Jan wrócił – [z pola, gdzie stał dom] [...] / [...] / Na jego szatach widać krwawe ślady...” (w. 206–207). Samo małżeństwo istnieje pretekstowo – jako bodziec („dzięki” zbrodni Sieniawskiego) wyzwalający tragiczną, mroczną świadomość, kainowe piętno: „Na mojem czole napisano – zdrada” (w. 432).

Wolno suponować, że u Słowackiego bajroniczny bohater nie nosi od początku piętna buntu egzystencjalnego. Nic nie wiemy o jego rozterkach, samotności, nie przypomina Waclawa, którego z duchowej pustyni wywiodła Maria. Punkt wyjścia to maksymalizacja szczęścia, potem zbrodnię mściwości i dopiero rujnująca świadomość: „Ja zdradzam! będę jak róża rozkwitał?” (w. 432). Gdy Malczewski akcentuje rozpacz straty, Słowacki – rozpacz zbrodni mściwości. Słowacki nadto starał się zbudować bohatera, który niejako świadomość etyczną – przy iście diabolicznej mściwości⁹¹ – uwewnętrznia w sobie niemal organicz-

⁹⁰ Nie wprowadził Słowacki, co dość zastanawiające, żadnej postaci podobnej do lirika z *Zamku kaniowskiego*, która głosiłaby przepowiednie, sentencjonalne mądrości. Nie ma tu np. Wernyhory, który pojawia się u poetów szkoły ukraińskiej (zaginiony *Wernyhora S. G o s z c z y ń s k i e g o* z r. 1829). Zob. m.in. S. M a k o w s k i, *Wernyhora. Przepowiednie i legenda*. Warszawa 1995. – M. K w a p i s z e w s k i, *Powieść historyczna z jez. O „Wernyhorze” Michała Czajkowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 2 (tu obfita bibliografia prac na temat Wernyhory w literaturze polskiej).

⁹¹ Brak u młodego Słowackiego tego, co można nazwać „religią orgiastyczną”, negatywną, kultem rozkoszy, płciowości. Ten skrajny negatywizm przejawia się za to w spazmatycznym okrucieństwie, bezwzględności de Sade’a. Bohater odrzuca religię, ale nie wybiera szatana, lecz... samotność, przekleństwo, pustkę.

nie⁹². Prawdę, że zdrada zabija, ukazał dosłownie. Jan dowiaduje się, iż został wyklęty, i nagle, gwałtownie, niczym rażony piorunem...

Jeden z wędrowców, co stali u proga,
Zadrzał i upadł bez czucia na głazy; [w. 512–513]

To scena kościelna. Gwałtownie zmienia się w scenę cmentarną? Człowiek Słowackiego łączy w sobie w „niemożliwy” sposób przywiązanie do Ojczyzny i furję zdradzieckiej zemsty, wierność i wiarołomstwo – a w końcu poczucie winy i tragiczną świadomość. Owa doskonała machina opozycji musi więc sprowadzić śmierć⁹³. W niej sprzeczności znajdują pojednanie, lecz czy grzech odkupienie? tragizm rozwiązanie? miłość wybaczenie? los pełnię? Wolno w to wątpić.

4. I to jest czwarty krąg tematyczny – mit egzystencjalny próbuje przeistoczyć się w diagnozę świata, nad którym... właśnie rozpostarło się otchłanne, puste niebo? W biografii poety odnotowuje się w tym okresie utratę wiary w Boga. Nie można jednak powiedzieć, by Słowacki był kiedykolwiek indyferentny w sprawach wiary, religii. W powieściach poetyckich – pod orientalnym kamuflażem – poddawał religię surowej, ironicznej krytyce. Jak w pierwszej redakcji *Szansfarego*, gdzie ironizował na temat grobu Mahometa i unoszącej się w powietrzu jego trumny:

Chcąc w cud ten wierzyć, widzieć go potrzeba;
Ależ któż zdoła dojść przyczyny cudu?
Pewnie, gdy anioł niósł trumnę do nieba,
Modły wiernego wstrzymały go ludu... [w. 33–36]

Zjadliwie pogardliwy stosunek do religii skrajną formę osiąga w motywie odrzucenia raju, pociechy religijnej. W *Arabie* samotnictwo z mizantropii przeistacza się w „monadyczne”, „depresyjne” zamknięcie w sobie, w rodzaj *depressio iuvenilis*? – jak sklasyfikowałby je psychoterapeuta⁹⁴, może w rodzaj klaustrofobicznej trwogi, z której wyzwala nieskończoność:⁹⁵

Nie! nie chcę raju – lecz proszę proroka,
Niech mojej duszy da stępy bez końca, [w. 235–236]

⁹² Już w *Szansfarym* (wersja I) czytamy (w. 327–330):

Jednak głos jakiś, choć serce z kamienia,
Przedłuża cierpień albo szczęścia wątek;
Ten głos – to smutne wyrzuty sumienia,
Ten głos – to echo przeszłości pamiątek.

⁹³ Dziwna to śmierć – ani samobójcza, ani waleczna; to jakby śmiertelne omdlenie w chwili, gdy nie dało się pogodzić sprzeczności rozzwierających duszę bohatera.

⁹⁴ Kusi spojrzenie na młodzieńczą twórczość Słowackiego *sub specie* typologii młodzieńczych melancholii. Tu byłaby to zapewne „buntownicza postać” depresji. Zob. A. Kępiński, *Melancholia*. Warszawa 1996, s. 24: „Wyładowanie agresji na zewnątrz dokonuje się zazwyczaj w formie impulsywnych reakcji agresywnych [...]. Najczęściej jednak agresja nie może być w całości wyładowana na zewnątrz: w tym wypadku agresja zmienia się w autoagresję [tu: samobójstwo]”. U Słowackiego przeważa typ bohatera agresywnego wobec otoczenia. „Sztuki” autoagresji, samozniszczenia w jakiś makabryczny sposób bohaterowie ci nie posiadli: z wolna konają, uciekają – gubią się w nieskończonej przestrzeni, topią się (Hugo), marnieją pogrążeni w nałogu (Lambro) lub zabijają się nieudolnie (Kordian).

⁹⁵ Zob. *ibidem*, s. 91. Z pewnością można mówić u Słowackiego o czymś takim jak „depresja cywilizacyjna”, uwięzienie w ciasnym (aksjologicznie, przestrzennie) gorsze otoczenia.

Niech tylko żaden, żaden człowiek żywy,
Téj samotności przerwać się nie waży. [w. 249–250]

Przesycone obsesją „błogosławionej” samotności, apologetyzujące panteistyczne zjednoczenie z naturą jest także zakończenie *Mnicha*: „Nieście mnie w stępy tam szukać grobowca, / [...] / Tam drzewa czują – tu ludzie jak głazy” (w. 314–319). W poematach tych właściwie nie ukazuje Słowacki relacji (uczuciowej, intelektualnej, duchowej) typu „ja”–„Ty”, lecz jedynie wywyższające indywidualium spojrzenia „ja” → „oni”. Ma ono ekwiwalent, w innej formie, w relacji „ja”/„ludzkość” ↔ milczące niebo. Człowiek śle niebu muzykę egzystencji, śmiech i płacz, smutek i ekstazę i tym razem jednak niebo spogląda na niego obojętnie, z szyderczym milczeniem, jak gdyby zamieszkiwał je demiurg, archont, jakby było dziedziną *fatum* lub przypadku⁹⁶. Na gardzącego ludźmi samotnika spogląda pogardzające nim lub obojętnie puste niebo. Niemal każda z powieści poetyckich zawiera tak (w inwokacji lub kodzie) wyrażone przesłanie:

JAN BIELECKI

(A)⁹⁷ I cicho! niechaj głos pieśni stłumiony,
Nie budzi ciszy w wieczornej godzinie;
(A) Całego świata gdy się odgłos spłynie,
Tworzy tę ciszę, co ziemię osłania;
Lecz myśl głęboko zadumana słyszy,
Jak gdzieś daleko, brzmia (B) pogrzebów dzwony,
Jęki rozpaczy i (C) wrzawa wesoła,
(B) I płacz boleści i (C) śmiech obłąkania, [w. 578–585]

LAMBRO

O! świat ten (B) gorzki, (C) śmiechem przeraźliwy
Dla tych, co (B) płaczą czy to krwią czy łzami. [pieśń I, w. 387–388]
Do fal rzucili ciało – i zniknęło...
I dział trzydzieście głęboko westchnęło,
(A) Na bezechowe otchłani błękity. [pieśń II, w. 871–873]

GODZINA MYŚLI

(B) Głuche cierpiących jęki, (C) śmiech ludzki nieszczerzy,
Są hymnem tego świata – a ten hymn posępny,
[.]
Wpada między grające przed Jehową sfery,
Jak dźwięk niesformej struny. (B) Ziemia ta przeklęta,
Co nas takim piastunki spiewem w sen kołysze. [w. 1–6]

Kosmiczne widowisko bólu to u Słowackiego ponury spektakl ludzkiego mrowia wołającego, krzyczącego w niebo, z którego nikt nie odpowiada („bezechowe”). Co więcej, odkrywamy tu fantazmat zamknięcia, jeśli jeszcze nie w kryształowej kuli (*Kordian*), to w błękitnej pustce, która usypia, otula, omamia znęka-

⁹⁶ Imaginacyjny model, w którym Bóg oddaje (sprzedaje) kosmos demiurgowi, jest pochodzenia gnostycznego. Tu jednak o gnozie trudno mówić: „wiedza”, „samopoznanie” w wymiarze pozytywnym to zdolność kochania, ale też mściwość, okrucieństwo i... słabość. *Jan Bielecki* to istotnie romantyzm regresywny, negatywny. Zob. rozprawę o „okrucieństwie” poety: A. Kotliński, *Słowacki drapieźny*. W zb.: *Słowacki współczesny*. Red. M. Troszyński. Warszawa 1999.

⁹⁷ Literami w nawiasach poprzedzono motywy homologiczne w różnych utworach.

nego człowieka⁹⁸. Kosmiczną ciszę nocy tworzy zgiełk świata, który nie mogąc wydostać się ku jakiemuś transcendentnemu „Poza”, tworzy potworną mapę nieba, upiornych konstelacji, z których ucho poety wyławia na przemian „pogrzebów dzwony”, „jęki rozpaczy” i „wrzawę wesołą”, „płacze boleści” i „śmiech obłąkania”, „głuche cierpiących jęki”, jęki płaczących krwią i śmiech przerażenia, „śmiech [...] nieszczerzy”⁹⁹. To echo powraca o świecie, nie z Nieba, lecz z pustego kosmicznego oczodołu.

Nic przeto dziwnego, że wizja świata nawet bez groźnego Jehowy pojawi się z taką siłą w finale *Jana Bieleckiego*. Kapłan, który ogłosił ekskomunikę Jana, rozpoznawszy w jednym z wędrowców wyklętego („Wyklęty!... my idźmy do domu!...”, w. 527) udziela „ostatecznej” pociechy, która dla bohaterów szukających ziemskiego szczęścia brzmi zjadliwie ironicznie:

I rzekł poważnie: „Bóg jest miłosierny!
A Jego litość, liczniejsza nad ziarna
Morskiego piasku, i głębsza nad morza”. [w. 531–533]

Patos nieskończonego miłosierdzia wobec nędzy ziemskiego, tragicznego przeżywania świata rodzi ów ironiczny zgrzyt: miłosierdzie Boskie milczy, gdy tymczasem tu, w świecie „mówi rozpacz”. Temu ścieraniu się optymizmu eschatologicznego i egzystencjalnego tragizmu podporządkował poeta – wzorem *Marii* – delimitację przestrzeni¹⁰⁰. Jan i Anna wstępują do kościoła, by miast błogosławieństwa usłyszeć przekleństwo. Między kościołem a cmentarzem rozpościera się właśnie ta p r z e s t r z e ń o b c o ś c i, z której bohaterowie nie mogą wstąpić ani w świętą przestrzeń świątyni, ani w poświęconą dziedzinę cmentarnej ziemi. Obcość obrzędu, religii i jej symboli wobec człowieka, a także obcość natury wobec bohaterów – wyraża najjaskrawiej frenetyczna scena „pochówku” Jana:

„Luby, nie zaśniesz na rozstajnej drodze,
Sama w święconej pochowam cię ziemi”.
Rzekła; krzyż jeden wyrwała z mogiły;
Kopie grobowiec wśród świeżej darniny,
Lecz coraz słabsza, coraz mdleją siły... [w. 551–555]

Jan i Anna są tu niczym upiory (chowano przeklętych i samobójców na rozstajach, co i Malczewski odnotował w pieśni I, w. 34). Krzyż staje się przedmiotem agresji („wyrwała”), a wreszcie narzędziem agresji przeciw ziemi, naturze. Frenetyczny impuls jest – psychologicznie niemal szaloną – próbą przełamania

⁹⁸ Uwzięcie – tu wyobraźnia jest bezwzględna – w zamkniętej przestrzeni, ograniczonej materialnie, symbolicznie *etc.*, oraz w bezkresowej pustce są waloryzowane tak samo. Z tym że to pierwsze jest wyzwaniem rzuconym woli, pokusą przekroczenia, to drugie zaś „zaprasza” do organizowania przestrzeni, do powrotu ku sobie, do wnętrza, bądź kusi samozniszczeniem, zjednoczeniem z bezkresem.

⁹⁹ Zastanawia u Słowackiego mnogość określeń spazmatycznych, chorobliwych, powodujących wyobrażenia szaleństwa. Czy jest tu ono „kategorią metafizyczną”, „aktem tworzenia wartości i osadzania ich w bycie”, „aktem przemiany bytu, transformacji” (R. Chodźko, *Zabalsamowana dolina. Studia o polskiej prozie kreacyjnej pogranicza kultur*. Warszawa 1994, s. 10)? Myślę, że tylko częściowo. Jest na pewno – o czym w ostatnim rozdziale – aktem samougruntowania poety w swym etosie, w wybraństwie (ale do tego trzeba... „zdrowego rozumu”).

¹⁰⁰ Lecz w *Marii* kościół i cmentarz istnieją jakby obok siebie. Nawet w toku opowiadania rozdziela je czas między pogrzebem Marii a śmiercią Miecznika.

obcości, szansą ucieczki ze świata, lecz nie, jak w *Marii*, ku niebu, ale ku chtonicznej ciemności. Można tę scenę – kopania grobu krzyżem – czytać jako próbę zniszczenia kościelnych, religijnych (krzyż – święcona ziemia) ograniczeń, spazm nienawiści oraz jako próbę ekstazy złączenia z Naturą.

Niemniej może to być wyobrażenie autoagresji, próba unicestwienia w sobie tego, co kulturowe (religijne, moralne ograniczenia) oraz ziemskie, cielesne, seksualne, a więc zgubne. Frenezja byłaby w takim wypadku pierwotną (prymitywną) zapowiedzią spirytualistycznych (pograżonych w aurze okrucieństwa) rewelacji genezyjskich, gdzie przecież o prymat czystego Ducha i dematerializację chodzi. Bohaterowie poematu, „wygnańcy w oboim żywiole” religii i natury, kultury i historii, ci uduchowienia apostaci, rwący normy sarmackiego świata zdraycy byliby symbolicznymi protoplastami wyzwolonych od ziemskich przypadłości genezyjskich kochanków. W *Janie Bieleckim* nie przekraczają jednak progu szaleńczej negatywności. Frenetyczny impuls niszczy, lecz nie wyzwala. Jan nie spocznie w „święconej ziemi” (nie tu jego miejsce)¹⁰¹, Anna upadnie – śpiąca lub martwa – na progu kamiennym świątyni. Na granicy wiary i Kościoła, na granicy natury i ziemi zatrzyma się bunt nowożytnych kochanków, którzy w istocie w głuchej pustce kosmosu, przy – aprobatywnym? – milczeniu nieba wznoszą, wbrew Mickiewiczowskiemu sądowi, kościół (może jeszcze poetycko nie najpiękniejszy) absolutnej miłości i wolności¹⁰². Ironiczna pointa brzmiałaby może tak: absolutność, nieskończoność tej budowli nie na ludzką wszelako miarę stworzona.

„Mistrz” i miernoty

Może więc największą zaletą *bricolage*’owej recompozycji *Marii* w *Janie Bieleckim* jest, przy metamorfozach obrazowania właściwego Malczewskiemu, skrajnie odmienna wizja kosmiczna, antropologiczna. Malczewski przekroczył bajronizm w sposób właściwy późnej romantyce: wszczepiając weń elementy mistyczne, heroiczne, tragiczne. Słowacki doprowadził bajronizm do punktu, poza którym nie ma już buntu ni życia, ni triumfu miłości nawet. Wielkie „*absurdum*” świata wyczytał jednak z kronik „osnowy” i niepokojący to przyczynek do tych interpretacji, które w warstwie historycznej upatrują istoty przesłania poematu. Marię zagarnia niebo; Annę Słowackiego – nie da się tego nie widzieć – pustka. Nie można tu uciec w „doliny szczęśliwe”, ale nie sposób też modlitewnie wznieść się do nieba, jak Aldona. Mickiewicz, czytając *Jana Bieleckiego*, był już autorem *Upiora*, *Ucieczki*, *Grażyny*, *Konrada Wallenroda*, sonetów. *Spectrum* kreacji kobiecych w tych utworach to przebogata i różnorodna dziedzina. Nie ma w niej

¹⁰¹ *Empireum* bajronicznych indywiduów to bowiem przestrzeń bez końca. Ciekawe, iż jest to raczej p o ż ą d a n a dziedzina wiecznej samotności, lecz najczęściej rozstajemy się z bohaterami, którym ruch jest odebrany, spętany przez śmierć, marionetkami losu, które k t o s musi pogrzebać w pustyni czy w morzu; los Jana i Marii to zupełna zagadka. Zwyciężeni przez śmierć spoczną – gdzie?

¹⁰² Zob. H. K r u k o w s k a, *Romantyczne salto mortale*. „Ruch Literacki” 1977, z. 4, s. 319: „Cała nowożytna antropologia, a więc i antropologia romantyczna rodzi się z dialektycznego spięcia konieczności. Żadna z nich – ani »prawo«, ani »wolność« – nie może dominować ani podporządkować się jedna drugiej”. Jednak jeszcze ta młodzieńcza twórczość wyraża postawę antydialektyczną, raczej wzajemnego unicestwienia zbiorowości i jednostki, z tym że buntownicza agresja indywiduum wypala się zawsze przed zachłanną w jego oczach agresją prawa, normy, zbiorowości.

jednak miejsca dla kobiety krzyżem kopiącej grób zdrajcy. Czytając mógł więc – z własnego punktu widzenia – widzieć w nim plagiat *Marii*, szarganie historii narodowej, pozbawiony gustu, teatralny portret kobiecy i może, jako pozytywny, egzemplifikację prawdy, iż zdrada zabija. W istocie jednak Słowacki mówił tu coś innego – że można zostać zabitym przez zdradę, którą, choć niechcianą, trzeba popełnić na mocy absurda, fatalistycznej konieczności. Miłosny Absolut ledwie opiera się tu absolutnemu Absurdowi.

Jest jednak w *Janie Bieleckim* taki poziom znaczeniowy (piąty), najwyższy bodaj, który czyni z niego dzieło... optymistyczne. To poziom metafabularny, ujawniający świadomość pisarską Słowackiego. Charakterystyczną cechą wielu jego utworów jest występowanie swoistego typu wypowiedzi autorskich, które nazywamy tu strukturami podmiotowymi¹⁰³. Znamionuje je to, iż służą zamianowaniu samowiedzy podmiotu pisarskiego, są jego bezpośrednim lub zawołanym objawieniem, wnoszą już to wypowiedź programową, już to sugestię pewnych ścieżek interpretacyjnych, już to polemikę. Przeważnie tego typu wypowiedzi poprzedzają właściwy utwór bądź cały tom, czasami poprzedzają i kończą dzieło, stanowiąc swego rodzaju prolog i epilog podmiotowy. Struktury podmiotowe mają postać: listu dedykacyjnego do całego tomu¹⁰⁴, listu dedykacyjnego do dzieła (*Balladyna*, *Lilla Weneda*), wypowiedzi jednej z osób dzieła (Osoba III w *Kordianie*), epilogu (*Balladyna*), autorskiej wypowiedzi wplecionej w dzieło (I rapsod *Króla-Ducha*), kończącego dzieło komentarza (*Jan Bielecki*) lub wstępu (*Wyprowadzenie nocne w Bieleckim*), motto (Słowacki lubi ten rodzaj wypowiedzi: motto w *Szansfarym*, w *Kordianie* motto z *Lambra*) albo też całego tekstu (traktują tak *Godzinę myśli*).

Czemu służy owo manifestacyjne ukazywanie oblicza poety – pośrednie lub bezpośrednio – najczęściej w utworach, gdzie panoszy się śmierć, gdzie, powiedzmy z przesadą, proces fabularny kończy się „wybiciem” większości bohaterów?

Jan Bielecki należy do tych dzieł Słowackiego, które ujmuje rama struktury podmiotowej. Zaczyna się od autorskiej wypowiedzi i kończy się nią. Schemat ten można zapisać również w formie: wstęp – pytanie, zakończenie – odpowiedź. Poprzedza poemat poetycka wizyta w Londynie, Westminsterze. Słowacki stawia pytania i, w mniejszym stopniu, daje też odpowiedzi. Najpierw więc konstatuje, odwiedzając księgarnię (bibliotekę), martwość, śmierć kronikarskich przekazów: „Jak dziko ten język umarły, / Pod piórem w kształty nieżywe się łamie. / Język i gorszy przesąd zakonnik” (w. 3–5). Przekaz – jakiś, nie wiemy, jaki – zostaje zakwestionowany jako obcy językowo, imaginacyjnie (kształty nieżywe) i światopoglądowo (przesady religijne dawnych wieków). Od abstrakcyjnego przekazu przechodzi poeta do pytania o przekaz narodowy („Czy tu wygrzebiez dzieła Giedyminów?”, w. 7), ale już od razu w kontekście pytania, czy dzieje narodowe, kronikarskie są dziś „poznawalne”, „odczytywalne”, czy tkwi w nich jakiś ponadhistoryczny przekaz – „Są to jak Sfinksy, te ubiegłe wieki, / Mówią zagadką

¹⁰³ Pisząc o „strukturach podmiotowych” mam na myśli wypowiedzi poety (podmiotu lirycznego, narratora), lecz nie traktuję ich jako wypowiedzi „szczyrych”. Wprost przeciwnie – są to najczęściej wypowiedzi autokreatorskie, służące automitologizacji lub projektowaniu lektury.

¹⁰⁴ Istotnym tekstem tego typu jest [*Wstęp poety do trzeciego tomu „Poezji”*], zarazem polemiczny wobec głosów krytyków dwóch tomów poprzednich, ironiczny, ale i programowy.

dziś ciemną dla synów” (w. 9–10). Pytania: czy historia, przeszłość jest poznawalna? po co nam dziejów pamięć? czy w przeszłości tkwi źródło teraźniejszości, klęski Rzeczypospolitej? – stanowią punkt wyjścia do wewnętrznego *auto da fé*.

Przed wędrowcem staje oto alternatywa: przyjąć fatalistyczną koncepcję historii („Kraj nasz dosięgnął szczytu. / Chylić się musiał”, w. 11–12), ulec jej obłąkańczej konsekwencji („Precz z myślą szatana!”, w. 12) lub uciec od historii, poddać się eskapistycznej kontemplacji natury („O! Jak spokojne otchłanie błękitu”, w. 15). Inaczej – jest to pytanie: czy należy pozostać w murszejących murach historii, westminsterskiego opactwa, czy uchylić okno naturze z jej estetycznym, kojącym powabem unieważniającym dramaty „obłąkanej” pamięci i myśli? Odpowiedź Słowackiego – sądzę, że niezwykle ważna – jest jednoznaczna: ucieczka od przeszłości byłaby radością „biesiadnika stypy” (w. 20). Przeszłość – ale nie ta antykwaryczno-kronikarska – staje się impulsem kreacji. Pojawia się tak typowy u Słowackiego motyw wyższości kreacji poetyckiej, zwycięstwa Wyobraźni nad, po pierwsze, martwą literą przekazu historycznego, po wtóre – egzystencjalną chwilą Poety piszącego lub właśnie „imaginującego”:

Gdzież jestem? Oto! mury Westminsteru,
 Tam Izba Parów, tu Tamiza mgława
 Połyska słońcem. Przebiegałem chmurny
 Ów pałac zmarłych z uczuciem przestrachu;
 Bo ja sam byłem jak umarły w gmachu,
 A oni żyli... – Nie zajrzałem w urny,
 Wybiegłem – więc nie wchodzę w te ściany... [w. 23–29]

„A oni żyli”, gdy poeta, Juliusz wędrowiec przeżywał chwilę śmierci, utożsamiający w wyobraźni siebie i ich, przeszłość i chwilę poetycką. Z urn rodzą się u Słowackiego świąty i ludzie¹⁰⁵. Także poezja. Nic przeto dziwnego, iż moment imaginacyjnego impulsu, prawdziwie porażająca chwila natchnienia przechodzi natychmiast w chwilę niemal narcystycznego samouwielbienia. Odwiedzając kościół – jego dziedziniec wybrukowano płytami grobowymi ludzi, którzy z braku zdolności, talentu nie zasłużyli na pochówek wewnątrz świątyni – wypowiada Słowacki pogardliwą, niemal szaleńczo złośliwą, a już na pewno nie „chrześcijańską”, opinię o ich dążeniu:

Ci, co posnęli w tych grobach dokoła,
 Walczyli nędzni z niezdolności wrogiem;
 Dążyli spiesznie do progów kościoła,
 I umierając, kładli się przed progiem.

Z dziką rozkoszą napis mniej widomy,
 Niszczę do reszty śladem mojej stopy.
 I czuję rozkosz, gdy mój cień znikomy
 Grobowi gmachu nie dopuści cienia.
 Szaleni! dążyć pod świątyni stropy?
 Nie mając w duszy wrącego płomienia. [w. 33–42]

¹⁰⁵ Tak więc w *Kordianie*, w *Prologu*, ożywia poeta prochy, w *Lilli Wenedzie* prochy... zapładniają, w *Janie Bieleckim* są trwożącym imaginację *signum* przemijania wskrzeszonym aktem kreacji.

To przerażający – z pewnego punktu widzenia – sposób afirmacji: pogardliwy, pełen furii, złości, dziki (barbarzyński?) gest wobec miernot, gdy on, Romantyczny Poeta, kreator imaginacyjnych światów, z łaski losu natchniony, wkroczy za chwilę, rozwiewając wszelkie wątpliwości, w dziedzinę przeszłości, opowie dzieje Jana i Anny¹⁰⁶. Wkroczy tym samym w progi świątyni-kościółka i na Parnas: „Posepny – siądę na odłamie głazu. / Smutna się powieść w pamięci rozwija” (w. 43–44). *Jan Bielecki* będzie oto wielopoziomowym, estetycznym i ideowym popisem kunsztu młodego mistrza. W jego przekonaniu.

Domyka utwór klamra, oczywiście parafrazująca *Marię*, znów odslaniająca poetę. Anna pada na „kamiennym progu” świątyni (niczym Miecznik klęczący przy grobie Marii?). Wtedy odzywa się poeta konsolator: „I cicho! niechaj głos pieśni stłumiony, / Nie budzi ciszy [...]” (w. 578–579).

Ten fragment interpretowaliśmy, nie zwracając jednak uwagi na autorską wskazówkę. W kosmicznej ciszy – pustce, otulonej zgiełkiem płaczu i śmiechu, „myśl głęboko zadumana” słyszy, rozróżnia całe mroczne, pozbawione jednoznaczności, klarowności, aksjologicznej przejrzystości głosy świata, gdzie przeciwne emocje, wola i przypadek, dobro i zło splotły tragiczne *fatum*. Pod niebem, z którego wзира pustka, ocalającym fundamentem prawdy jest poezja; jej reweleatorem i kreatywnym poszukiwaczem demiurgiczny poeta. Słowacki. Jeśli greckie słowo „*apokalypsis*” oznacza ‘odslonięcie’, to funkcja, jaką przyznaje sobie Słowacki, bliska jest twórcy apokaliptycznych pism-poematów, apostoła samotności i obcości, „odslaniacza” tragizmu¹⁰⁷. Ponieważ jednak podobne tony zabrzmia dopiero w późnej twórczości, należy przypomnieć tę posepną twarz niszczyciela miernot z *Wyprawy nocnej*. Najdziwniejsze, że w finale wdziewa on maskę anielską:

Całego świata gdy się odgłos spłynie,
 Tworzy tę ciszę, co ziemię osłania;
 [.]
 I wszystko można rozróżnić w tej ciszy,
 Słuchem anioła i myślą anioła. [w. 580–587]

Chciałbym zwrócić uwagę, że słowa te są prawdopodobnie parafrazą motywu *Marii*. Nie podnoszono tej kwestii, trzeba więc przypomnieć mnogość angelologicznych motywów u Malczewskiego, skupiając się szczególnie na jednym: na obrazie Wacława wyruszającego z wojskiem; na jego twarzy maluje się „Ten uśmiech – w którym może choć część zachwycenia, / Z jakim w y b r a n i s ł y s z ą C h e r u b i n ó w p i e n i a” (w. 155–156). Obraz ów został skomentowany

¹⁰⁶ Jest w tej postawie coś z patosu twórczego ocalania, który tak opisuje L. B o r o s (*Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*. Przełożył B. B i a ł e c k i. Warszawa 1977, s. 77): „W poetyckim tworzeniu daje się zauważyć tedy pewien mechanizm bytu ludzkiego: w całościowym akcie konstituowania siebie i świata usiłuje on tworzyć z materii tego, co nieistotne, coś ostatecznego i istotnego, coś trwałego, co mieści w sobie doświadczenia sensu i jasności, nadając im charakter czegoś bezwarunkowego. [...] Twórczość poetycka jest jednak, po drugie, realizacją całkowitego osamotnienia, zakłada przeto istotną i nieosiągalną inaczej o b c o ś ć ś w i a t u”.

¹⁰⁷ Apokaliptyzując świat w okresie genezyjskim, będzie już Słowacki – mnożąc w dziełach akty bestialstwa, okrucieństwa – odslaniał spirytualną substrukturę bytu, noumenalny wymiar Ducha.

w przypisie nawiązującym do wizerunku św. Cecylii Rafaela. Tu właśnie wyowiada Malczewski wielką pochwałę wyobraźni, która jedyna – prócz pędzla Rafaela – potrafi oddać „wyraz zachwycenia”, która jest „myślą geniuszu” właściwą sztukmistrzom słowa czy pędzla.

Przedziwnie zmienia Słowacki – choć przecież bezpośrednio o tym nie mówi – swój autoportret. *Wyprawa nocna*, ujawniająca dziką furię rozszluszczanego geniuszu, to prawie parafraza Horacjańskiego: „*odi profanum vulgus et arceo*”; zakończenie poematu to objawienie „słodkiej”, melancholijnie zaśluchanej duszy anielskiego poety. *Poeta angelicus?* Nie. Zapewne na prawdę o osobowości twórczej Słowackiego składają się obie twarze: groźna i anielska. Słowacki to tkliwa Anna i Anna wyrrywająca krzyż; to bohaterski Jan i Jan-zbrodniarz¹⁰⁸.

Jan Bielecki jest więc utworem, który raz jeszcze ujawnia tak znamienne dla kondycji nowożytnego artysty – samoświadomość. Od czasu, gdy Albrecht Dürer kładł swe charakterystyczne sygnatury w rogu rycin, minęły wieki. Słowacki pisze dzieło będące sygnaturą sygnatury, którego bohaterem najważniejszym poniekąd jest on sam – zamyślający się nad przeszłością w ten sposób, by opowiedzieć o udrękach całkowicie romantycznej osobowości współczesnej. Jest w tym oczywiście charakterystyczny dla niego rys narcyzmu, najzupełniej zresztą twórczego¹⁰⁹, choć nie wiadomo, czy wyrażonego w sposób najbardziej odpowiedni, gdy pisze, stąpając po nagrobnych kamieniach, o rzeszach miernot niegodnych świątynnych mauzoleów. Egocentryzm, nawet megalomania, mieszają się ze świadomością samotności twórczej¹¹⁰. On wskrzesza prochy z urn przeszłości, gdy inni, co widział z całą jaskrawością, próbują ją rekonstruować lub opisywać.

Słowacki w pełni rozwinął, przekształcił wątki Malczewskiego. Jednak nie napisał poematu o Marii, chyba też nie o Wacławie. Napisał poemat o *Marii*, czyli o Poezji, którą tworzył i która go samego tworzyła, stylizowała. O Poezji, która wskrzeszała Historię i o Historii poruszającej Wyobraźnię. Słowacki był iście genialnym *bricoleur*’em w dziedzinie motywów, wątków, symboli. W *dominium* poezji pozostał absolutystą, nadając jej, mimo kontrowersji estetycznych, najwyższy wymiar. W pięknym kościele Słowackiego, wbrew Mickiewiczowi, był bóg. Stojąc naprzeciw londyńskiej świątyni miał zapewne świadomość, iż on sam jest świątynią, w której mieszka bóg – Poezja. Świątynia wobec świątyni, „wrzący płomień” poety i gorejące niebo Boga – pośród podobnych opozycji porusza się wyobraźnia w historii Jana i Anny.

¹⁰⁸ E. Łubieniewska przyjęła zresztą w swej pracy o poecie celną tytułową formułę: „*Upiorny anioł*” (Kraków 1998), na określenie genezyjskiej osobowości Słowackiego, która w „żądaniach genezyjskiego dekalogu”, zdaniem badaczki, obróciła miecz „upiornego anioła” przeciw wszystkiemu, co znamionowało ludzką słabość (s. 216). Jeszcze raz można by się dopatrzeć bajronicznego absolutysty w genezyjsko-spirytualnym przebraniu.

¹⁰⁹ W tym kontekście można by – choć to odległe nieco czasowo skojarzenie – przywołać *Traktat o Narcyzie* A. Gide’a.

¹¹⁰ W tym znaczeniu hiperboliczny bajronizm Słowackiego, nawet jego narcyzm i samotnictwo byłyby znamiem głęboko religijnej, choć w fazie buntu, osobowości. Zob. E v d o k i m o v, *op. cit.*, s. 275: „Bohater powieści Sartre’a: *das man*, lub anonimowy »ktoś« Heideggera, widzi siebie w sytuacji grzesznika, którym stał się przez pomyłkę jakiegoś nieznanego sprawcy, Dostojewski w *Legendzie o Wielkim Inkwizytorze* wykorzystuje logicznie tę samą koncepcję: szatan czyni z Chrystusa »Boskiego grzesznika«. Wyraża się w tym również skądinąd tendencja do uwolnienia człowieka z religijnego kompleksu winy i ustanowienia moralności bez grzechu”.

Nie jest *Jan Bielecki* na pewno poematem ze szczególnie oryginalną – może prócz frenetycznego finału – wizją kobiety. Można jednak to rozumowanie odwrócić. Jeśli, jak chciał Carl Gustaw Jung, jest poezja manifestacją tej kobiecej, żeńskiej zasady Psyche, jeśli jest jej źródłem Anima – to bez wątpienia poemat okazuje się jej, Animy, najwyższą pochwałą. Gdy w uniwersum kreacji literackich kobiety Słowackiego – wyraziste, porywająco silne lub mimozowate – okazują się *medium* zguby męskich bohaterów, ale także ich lustrem, ona tylko: Muza, Poezja, pozostaje jednoznacznym w swych właściwościach zmysłem poety, anielskim słuchem, mową Cherubinów, muzyką duszy. Może dlatego, po *Janie Bieleckim*, pisząc *Marię* po raz wtóry, nada Słowacki swemu poematowi tytuł – czy to nie daje do myślenia? – *Wacław*.. Mógłby powiedzieć: *Wacław* to ja, to moje męskie *alter ego*, dodając zarazem: *Wacław* jako dzieło to także ja, to moja kobieta, kreacyjna moc – emanacja. Poezja.