

# Mieczysław Inglot

---

## "Kordian": oblicza heroizmu i ich dramaturgiczne konsekwencje

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 34, 19-32

---

1999

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Mieczysław Inglot*

**KORDIAN : OBLICZA HEROIZMU I ICH  
DRAMATURGICZNE KONSEKWENCJE**

Zwołałem tu szalonych, bo wiatr grobów chłodzi,  
Bo mogę wezwać prochy królów za obrońce.  
Jam niegdyś z piersi moich lał poety pienia,  
**Dziś bym je chętnie wydarł z kart wiekowej sławy,  
I spaliłbym je w ogniu,** gdyby z ich płomienia  
Myśl wydobyć głośniejszą nad młodzieńcze wrzawy,  
Myśl łamiącą sztylety. (podkreślenie M.I.)  
(*Kordian*, a. III w. 152–158)

1

W punkcie wyjścia dla naszych rozważań, jakim jest niewątpliwie artykuł Ryszarda Przybylskiego pt. *Zmierzch rozumnego heroizmu, czyli prolegomena do romantycznego bohaterstwa*, zarysowują się trzy, odrębne fazy postawy heroicznej. Omawiając koncepcję postaci homerowego Achillesa, Przybylski stwierdzał m.in.:

Najwyższą wartością ludzką był dla Greków tragiczny heroizm. Klasycy przeciwstawili mu rozsądne bohaterstwo. Metafizyczną, szaloną odwagę zastąpili asekuranctwem duchowym nowożytnych racjonalistów. I ten nasz jedyny świat, który dla Greków był miejscem zmagania między śmiałym człowiekiem a Tajemniczym Przeznaczeniem lub – jak kto woli – Nieodgadnioną Sprawiedliwością, albo – bo można i tak – Miarą Wszecrzeczy, przekształcili w szkołę dla potulnych mędrków, w której filozofowie wykładają zasady postępowania wynikające z Prawa Natury, lub – jak kto woli – Wiecznego Rozumu, albo – bo można i tak – Opatrzności<sup>1</sup>.

Ten klasycystyczny racjonalizm objawił się m.in. w wolterowskiej *Henriadzie*, eposie o Henryku IV (koronowanym 25 07 1593), królu rozjemcy po tragicznej dla Francji nocy św. Bartłomieja.

Zdeterminowany przez bóstwa mąż stanu – pisze Przybylski – pełni w epopei Woltera dwie podstawowe funkcje. W planie uniwersalnym niszczy fanatyzm, dziecię głupstwa i niezgody. W planie narodowym – tworzy podstawy harmonijnego organizmu państwowego [...] Bohaterstwo w świecie Woltera zasadza się na wyrachowaniu, pokorze i ostrożności. Brzmi to dziwnie, ale tak właśnie jest. Taki bowiem jest jego Henryk IV, bohater klasycystycznej epopei<sup>2</sup>.

W obu przypadkach zarysowała się tutaj (pominięta przez Przybylskiego, ale dla naszych rozważań istotna) znamienna opozycja między wolnością a koniecznością. Racje jednostki w świecie antycznym zmagaly się z przeznaczeniem, z tajemnicą, i stąd też nadawano im wydzźwięk tragiczny. Bohater klacystyczny odgadywał racje Opatrzności.

Inaczej będzie w romantyzmie, bo z innego rodzaju historią przyjdzie się zmierzyć bohaterowi utworów tej epoki. Mottem dla rozważań nad romantycznym bohaterstwem, czyli kolejną odmianą heroizmu, mogą być, jak sądzę, słowa ks. Józefa Poniatowskiego, według legendy wyrzeczone przed śmiertelnym skokiem w nurty Elstery, w bitwie pod Lipskiem 19 X 1813 roku: „Bóg mi powierzył honor Polaków, Bogu go tylko oddam”<sup>3</sup>.

W słowach tych doszło do połączenia rycerskiego genetycznie pojęcia honoru z opatrnościową koncepcją ojczyzny.

Hegel, zastanawiając się nad romantycznym pojęciem honoru, stwierdzał, iż ma ono dwa oblicza: całkowicie subiektywne i subiektywno-obiektywne, orientujące się na wyższe, ponadpodmiotowe racje. Pierwszy przypadek, pisał,

występuje wtedy, gdy **mędrkująca refleksja** wciąga w sferę honoru coś, co pozostaje z podmiotem w styczności, ale samo w sobie jest przypadkiem i pozbawione znaczenia<sup>4</sup>.

Wtedy honor może prowadzić nawet do czynów haniebnych. W drugim przypadku

honor należy rozumieć jako blask i odbłask podmiotowości w sobie samej, który jako blask czegoś w sobie nieskończonego sam jest nieskończony. Właśnie dzięki tej nieskończoności blask honoru staje się właściwym istnieniem podmiotu, jego najwyższą rzeczywistością, a każda poszczególna rzecz, którą honor swym blaskiem przeświecła, czyniąc ją czymś własnym, podniesiona zostaje do poziomu nieskończonej wartości. Ten rodzaj honoru stanowi jedną z zasadniczych cech świata romantycznego [...]<sup>5</sup>.

W literaturze polskiej okresu romantyzmu czynem heroicznym stawało się działanie, związane z racją nadrzędną, jaką była idea **niepodległościowego** patriotyzmu. W ramach tak wyglądającego czynu na szczególne uznanie zasługiwało z jednej strony tyrtejskie hasło „zwyciężyć lub zginąć”<sup>6</sup>, z drugiej zaś mesjanistyczna idea zwycięstwa z za grobu<sup>7</sup>.

W tym też ostatnim sensie pisze o romantycznym bohaterstwie Przybylski. Omawiając postać Stefana Czarnieckiego, wprowadzoną przez Zygmunta Krasińskiego do *Przedświtu*, stwierdzał:

Czarnecki stał się więc figurą zbawcy Polski nie dlatego, że był pobożny, lecz dlatego że cierpiał. Polska zaś stała się figurą odkupiciela narodów, ponieważ również cierpiała<sup>8</sup>.

Tym samym w okresie rozkwitu romantyzmu rysuje się heroizm mesjanistyczny.

Tenże Przybylski wskazuje zarazem, iż przy koncepcji heroizmu, w której wolność bohatera i symbolizujący ją honor podporządkowane bywały racji nadrzędnej – jawi się czasami, jak u Corneille’a, heroizm „szalony, wielkoduszny, wymagający ryzyka”<sup>9</sup>. I z takim też rodzajem heroizmu oraz honoru spotkamy się w *Kordianie*.

## 2

W omawianym dramacie można mówić o co najmniej trzech wersjach heroizmu, i w każdym wypadku będą to wersje antynomiczne, ukazane w perspektywie konfliktu racji, znamienne dla postawy tragicznej, bo uwikłanego w spór między mesjanizmem a opcją tyrtejsko-termopilską<sup>10</sup>. To kolejno: 1) wizja bohatera w pierwszej scenie I aktu ( w. 221–228) i jej dekonstrukcja w słowach Doktora-Szatana (a. III, w. 734–743); 2) dwie wersje patriotyczno-heroicznego hasła: a) „Winkelried dzidy wrogów **zebrał i w pierś włożył**./ Ludy! Winkelried ożył !/ Polska Winkelriedem narodów!/ **Poświęci się, choć padnie jak dawniej ! jak nieraz!**” (a. II, w. 293–297, podkreślenie moje, M.I.)<sup>11</sup> oraz b) „Był to niegdyś dowódzca u wolnych Szwajcarów./ Śród walki, w obie dłonie zgarnął wrogów dzidy./ I wbił we własne serce i **drogę rozgrodził** (a. III, w. 176–178, podkreślenie moje, M.I.); 3) dylematy heroizmu w scenie 7 aktu III: a) wersja Chóru, b) wersja ks. Konstantego i....Kordiana.

W opowiadaniu Grzegorza o wyprawie Napoleona do Egiptu na czoło wysuwa się rycersko-heroiczny etos walki. Taki, jaki reprezentuje Roland, a następnie, wspomniany już, corneillowski Cyd. Jest to zarazem walka pod patronatem biblijnego „rycerza” św. Michała Archaniola. Ów patronat zostaje potwierdzony przez samego Napoleona. To ten zwycięski wódz wskazuje na niebo, gdzie widnieje ów rycerz – gwarancja sukcesu. (a. I, w. 203–205). Imperatyw corneillowsko-napoleoński (czyli tyrtejsko-termopilski) patronuje również czynowi Kazimierza, jeńca carskiego. Zamierza on uwolnić siebie i swoich żołnierzy, pokonać kozaków i z zabraną pokonanym bronią w ręku przedostać się do Polski. Zdemaskowany, zabija dowódcę pułku Baszkirów, i sam ginie.

Przywołanie etosu rycerskiej walki na śmierć w imię życia zawstydzia bohatera. Przyznaje się on przed sobą, iż i jemu marzą się podobne czyny:

Wstyd mi! starzec zapala we mnie iskrę ducha.  
Nieraz z myślą zburzoną w ciemne idę lasy,  
Szczęk broni rzucam w sosen rozchwianych hałasy,

Widzę siebie wśród światła czarodziejskich sławy,  
 Wśród promienistych szyków; szyki wstają z ziemi,  
 Ziemia wstaje jak miasto odgrzebane z lawy...  
 Głupstwo... dzieciństwo marzeń... Z myślami takimi  
 Nie śmiałbym się wynurzyć przed starców rozsądkiem,  
 Więc szukam – kogo ? sługi, co rozwlekłym wątkiem  
 Snuje głupie powieści.

( *Myśli... potem nagle do Grzegorza.*)

Idź sobie, Grzegorzu!

Jak się panna na konną przechadzkę wybierze,  
 Dasz mi znać.

(a. I, w. 221–231)

Ów „rozsądek starców”, to aluzja do „starców” rządzących Królestwem i ośmieszonych w *Przygotowaniu*, a w szczególności zapowiedź późniejszych mesjanistycznych poczynań Prezesa („Idźcie za srebrną głową w noc niewoli czarną” – a.III, w. 437). Wolność Kordiana – w tym przypadku opartą na etosie rycerskim, inspirowaną nadzieją sławy – hamuje jednak nie tylko obawa przed autorytetem starszych, znamieną zresztą dla epoki oświecenia, co pokazują losy Mikołaja Doświadczyńskiego, a kreowana przez poetę w *Przygotowaniu*. Pewną alternatywą dla marzeń patriotycznych wydaje się początkowo dla bohatera miłość.

Wprowadzenie tej ostatniej alternatywy nasuwa na myśl analogię z mickiewiczowskim Gustawem, odtwarzającym bitwę pod Wiedniem, według scenariuszy Homera i Tassa:

Wnet zwoływałem spółuczniów, szykuję pod lasem;  
 Tu krwawe z chmur pohańskich świecą się księżyce,  
 Tam Niemców potrwożonych następują rotę;  
 Każę wodze ukrócić, w toku złożyć groty,  
 Wpadam, a za mną szabel polskich błyskawice![...]  
 Aż pod wał trzebił drogę !...ten wzgórek był wałem.  
 Tam ona wyszła patrzeć na igraszkę dzieci,  
 Tam, gdy ją przy chorągwi Proroka ujrzałem,  
 Natychmiast umarł we mnie Godfred i Jan Trzeci.<sup>12</sup>

W obu przypadkach spotykamy się z nawiązaniem do tradycjonalistycznego kultu bohaterskich przodków. Kult ów szerzyły słynne w owym czasie *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza. Jak pisał Jerzy Maternicki:

Wierszowana część utworu, ta, która najpełniej i najszerzej oddziaływała na świadomość historyczną społeczeństwa polskiego, wydobywała z przeszłości narodowej przykłady wielkości, triumfu i bohaterstwa. Bohaterami *Śpiewów* są z reguły waleczni królowie, wielcy wodzowie i bohaterscy rycerze. *Śpiewy historyczne* miały przede wszystkim podnieść ducha narodowego,

budzić miłość ojczyzny i ukazywać przykłady poświęcenia się dla niej. [...] Popularność *Śpiewów* była olbrzymia, wychowało się na nich parę pokoleń Polaków”<sup>13</sup>.

Niemcewicz odwoływał się nie tylko do Herodota, lecz – zgodnie z nową, pre-romantyczną wizją przeszłości – do legendarnych, prehistorycznych bardów, a także do Tyrteusza, Homera i Tassa. Jak bowiem stwierdzał: „Wszystkie prawie narody miały w pierwiastkach swoich, upoważnionych publicznych śpiewaków, silnymi były pieśni ich nad umysłem **rycerskiej młodzieży**”. Ten, rycersko-feudalny model heroizmu (ogarniający nie tylko Jana III Sobieskiego, lecz również postać ks. Józefa Poniatowskiego, opiewanego w zamykającej *Śpiewy* elegii) został wyraźnie wzmocniony w dodanych przy końcu utworu *Uwagach historycznych nad upadkiem i charakterem Narodu Polskiego*. Autor sugerował, iż mimo objawów nasilającej się z czasem, zgubnej anarchii, szlachta polska szanowała swych władców, nie splamiła się nigdy królobójstwem i zdobywała się na spełnianie swoich obowiązków wobec ojczyzny. *Uwagi* kończyły się akcentem nadziei. Niemcewicz pisał: „Ciężkie są wprawdzie przewinienia wolności, ale „minęły u nas czasy zaburzeń, już nam nadużyć wolności lękać się nie należy, lecz i owszem wszystkich przykładać starań, by nadane nam przez Wielkomyślnego Aleksandra swobody nienaruszenie i święcie dochować”<sup>15</sup>. Tak wyglądał „heroizm rozumny” w wykonaniu polskiego poety, prominentnej postaci lat 1815–1830. Wolności dawnej Polski, utożsamianej z anarchią, która doprowadziła do upadku, przeciwstawiona została racja stanu Królestwa Kongresowego.

Niemcewicz zaopatrzył swój utwór w przedmowę, gdzie wyraźnie nakreślił wskazówki dla wychowawców, wśród których istotną rolę przypisał matce Polce. Obraz matki pojawił się w dwóch, znamienitych kontekstach.

W pierwszej wypowiedzi kreślił poeta obraz patriotycznej pieśni, przezwyciężającej burzę historii, zapowiadając tym samym słynne, poświęcone roli poezji strofy *Konrada Wallenroda*:

Wprzód nim Herodot zaczął poważnym piórem kryślić pierwiastki Narodów, już w prostych śpiewach podawały pokolenia pokoleniom naddziadów swoich przygody, nic ich nie zdołało zatracić; mogą burzyciele świata zagubiać narody, zabierać i niszczyć te księgi, w których zapisane są plemienia ludzkiego szczęścia i klęski, ale nie zatłumić nigdy w ustach **matek** tych pieśni, którymi one przypominają dzieciom, że mają ojczyznę<sup>16</sup>.

W kolejnej wypowiedzi obraz matki, już jako matki Polki, pojawia się w kontekście takich, nawiązujących do świetnej przeszłości cnót rycerskich, jak męstwo i sława:

Szczęśliwy, jeśli [pieśni me, p.p. M. I.] nucone przez młodzież, powtarzane dzieciom przez dobre **matki i Polki**, potrafią przenieść w dalsze pokolenia tę miłość kraju, to męstwo, przez które Polak słynął niegdyś i dobił się dzisiaj utraconej Ojczyzny i sławy<sup>17</sup>.

Trudno nie zauważyć, iż te właśnie wypowiedzi staną się z kolei podstawą polemiki z heroiczo-rycerskim modelem patriotyzmu, którą Mickiewicz zarysował we wierszu *Do matki Polki*. Poeta ostrzegał matkę Polkę przed głośzonym przez sędziwych starców heroizmem rycerskim. Nowa historycznie konieczność, walka w niewoli, wymagać zacznie innego modelu heroizmu.

Wracajmy do dramatu Słowackiego. Badacze, podkreślając rolę postaci Niemcewicza w dramacie, przypominali sceny z *Przygotowania*, sugerując zarazem, iż był on prototypem Prezesa w scenie spiskowej<sup>18</sup>. Tu, odwołując się do modelu heroizmu zarysowanego w *Śpiewach*, przypomnieć wypadnie, iż Prezes w scenie spiskowej zostaje przedstawiony jako postać dwuznaczna: a) jako zagorzały obrońca monarchizmu i mesjanistyczny przeciwnik patriotycznych ideałów, głośzonych dawniej przez siebie w tym zbiorze<sup>19</sup>, (por. w. 150–158, a. III), b) jako zwolennik walki zbrojnej, ale nie w wersji spiskowej (ze sztyletem zamachowców), lecz z „pałaszem” w dłoni (w. 194–198, a. III) i to w jakiejś nieokreślonej, przez Opatrzność wyznaczonej chwili. Tym samym w *Kordianie* zarysowuje się znamieną dla mickiewiczowskiego wiersza opozycja etycznego ideału rycerskiej walki (tak jak ów ideał został zarysowany w *Śpiewach*)<sup>20</sup> i „grzesznych” działań konspiracyjnych.

Tak też, niejednoznacznie wygląda stosunek Kordiana do tej wersji patriotyzmu, która zarysowana zostaje w jego, cytowanym powyżej monologu z aktu I. Z jednej strony spotykamy się tam z apoteozą otwartego czynu zbrojnego oraz z nadzieją „sławy”. Z drugiej zaś, jak już wspomniano, zarysowuje się już wtedy mroząca owe marzenia refleksja, iż nawet takiej wersji patriotyzmu nie zaaprobują rozsądni starcy, lojalni wobec cara dostojnicy Królestwa Polskiego. Postawy Kordiana (nie tylko postawa heroiczna) będą bowiem w dramacie zarażane filozoficznym sceptycyzmem, wyraziście zakreślonym we wstępnym monologu bohatera dramatu. Do tych elementów sceptycyzmu czy agnostycyzmu będzie się odwoływał Doktor-Szatan w 6 scenie III aktu dramatu.

W w. 734–746 zarysowuje się tam obraz miast, powstających z lawy, analogicznych do miasta z pierwotnej wizji Kordiana. W popiele z owych miast, zebranych w „rycerskiej przyłbicy” (znów aluzja do podzielanego przez młodego, dziecinnego Kordiana etosu *Śpiewów historycznych*) rośnie tajemnicza roślina, owocująca kwiatem i zapowiadająca odrodzenie przez krew. Doktor zapowiada jednak ironicznie, iż pragnie zabezpieczyć tę roślinę przed mrozem, przykrywając ją „garnkiem kuchennym”.

Podjmując próbę wyjaśnienia tej metafory, wysunąłem najpierw hipotezę, iż Słowacki włożył w usta Doktora ironicznie komentowany obraz z *Myśli o filozofii dziejów* Herdera. Herder pisał o ideałach wolności, torujących sobie drogę w świecie opanowanym przez zbrodnię. Idea ta została przyrównana do **rośliny**, wyrastającej

z popiołów, zwilżanej krwią walczących o wolność, i przekształcającej się w kwiat<sup>21</sup>. Jednocześnie powiązałem tam metaforę „garnka kuchennego” z satyrą so-wizdzalską.

Biorąc pod uwagę, iż garnek, tym razem „gliniany”, pojawi się w kolejnej wypowiedzi Doktora, jakby komentującej poprzednią („wolność garncarskie koło dziś pokręca./Dobrze mówisz, te koło nowym idzie torem./Wyda gliniany garnek.”, w. 779–781) proponuję obecnie odmienną, bardziej spójną interpretację obrazu tajemniczego garnka.

W okresie powstania ukazała się broszura Karola Boromeusza Hoffmana pt. *Rzut oka na stan polityczny Królestwa Polskiego pod panowaniem rosyjskim* (Warszawa 1831). Autor, nawiązując z kolei do bajki Lafontaine’a *Garnek gliniany i garnek żelazny*, pisał m.in.:

Ktoś z dowcipnych trafnie powiedział, że los Królestwa Polskiego przy Rosji był losem glinianego naczynia, uwiązane przy żelaznym. I w istocie, możesz jeden monarcha długo odgrywać dwie tak sprzeczne ze sobą role, jaka jest rola konstytucyjnego króla i despotycznego monarchy? [...] Słabsze państwo musi paść ofiarą zasad w mocniejszym wyznawanych dla tego, że jego istnienie nie ma we własnej sile gwarancji, gwarancje zaś traktatów tam, gdzie idzie o korzyści ludu, nie wiele, jak doświadczenie uczy, pożytku przynoszą<sup>22</sup>.

Można założyć, iż słowa Doktora zawierały ironiczny obraz złudzeń, jakie niektórzy polscy tradycjonalisci i monarchiści, z autorem *Śpiewów historycznych* włącznie, żywili wobec tzw. „swobód” Aleksandra I i ustroju Królestwa. Gliniany garnek pozornie tylko zabezpieczał ideały wolności. Jego kruchość zwiastowała kres wolnościowych ideałów i owych lojalistycznych złudzeń, jak sugerował Doktor – wszelkich wolnościowych złudzeń i porywów, skazanych na klęskę w post-napoleońskiej epoce stabilizacji politycznej (por. w. 775–776).

### 3

Wymowa hasła „Polska Winkelriedem narodów”, była przeze mnie omawiana wielokrotnie,<sup>23</sup> i tutaj wspomnę tylko pokrótce o mojej wykładni tej idei, rozpatrując ją zarazem w kontekście niniejszych rozważań o modelach heroizmu.

Ostatnio pojawiła się ciekawa propozycja rozpatrywania dziejów bohatera trylogii jako realizacji archetypu Hioba<sup>24</sup>. Na podobnej zasadzie można pokusić się o próbę paraleli losów Kordiana z ujęciem owych losów w tradycji epiki bohater-skiej.

Rozpatrując mity o Prometeuszu, Jazonie, Odyseuszu, Eneasz czy Mojżeszu – Joseph Campbell uważa, iż jądrem tego „monomitu” jest motyw wędrówki.



Bohater ryzykuje wyprawę ze świata powszechności do krainy nadnaturalnych dziwów; spotyka tam fantastyczne siły i odnosi rozstrzygające zwycięstwo, po czym powraca z tej tajemniczej wyprawy obdarzony mocą czynienia dobra ku pożytkowi swych bliźnich .

### Wędrowka bohatera, poprzedzona **nadziemskim wezwaniem**

przebiega zawsze według schematu zawartego w opisanym wyżej jądrze mitu obejmując trzy etapy: odsunięcia się od świata, dotarcia do źródła mocy i krzepiącego życie powrotu<sup>25</sup>.

Owo wezwanie ma charakter przeznaczenia, które „upomniało się o bohatera i przesunęło jego duchowy ośrodek ciężkości ze społeczności, której jest członkiem, w strefę nieznaną”<sup>26</sup>. Podobnie zaczyna się droga Kordiana w obywatelskiej fazie jego dramatycznych losów.

Mam tu na myśli, trudne dotąd do wytłumaczenia, wezwanie tajemniczej Chmury przy końcu drugiego aktu dramatu. („Siadaj w mgłę – niosąc...Oto Polska – działaj teraz!...”). Dotąd tłumaczyłem ów obraz topoidalnie, wiążąc go z postacią Nemezis, bohaterki dramatu Byrona *Manfred*<sup>27</sup>. Tym razem, nie wykluczając poprzedniej analogii, można stwierdzić, iż poeta świadomie lub nieświadomie nawiązywał zarazem do tradycji bohaterskiego mitu.

Jest to jednak jedyny tak wyraźny sygnał związków z ową tradycją. Kolejne etapy losu Kordiana – bojownika o wolność rozgrywają się bowiem na zasadzie konfrontacji rycerskiej wersji bohaterskiego eposu (koniunkturalnie i mesjanistycznie parodiowanej przez Prezesa – Niemcewicza) z nowym heroizmem konspiracji.

Legenda o Winkelriedzie była, genetycznie rzecz ujmując, apoteozą rycerskiego czynu i realizacją rycerskiego etosu, tak jak go sobie wyobrażał Niemcewicz i zainspirowany lekturą jego *Śpiewów* młody Kordian z I aktu dramatu. Taką, konstruktywną wykładnię nadaje też temu hasłu Kordian jako Podchorąży. Zebranie spiskowców jest wprawdzie zwołane przez Prezesa, ale patronuje mu czyn Winkelrieda. Można założyć, iż u podstaw tego czynu, tak jak go przekazuje dramatyczna (obecna w *Kordianie*) wersja legendy – leży wspomniany przez Przybylskiego szaleńczy heroizm Cyda, a jeszcze wcześniej – często przywoływana przez Ossowską legenda Rolanda. Tymczasem w wykonaniu idea ta została skażona, z jednej strony przez zapowiedź klęski i ofiary, z drugiej zaś, przez idee monarchistyczne, przeciwko którym walczył historyczny Winkelried. One też decydująco wpływają na klęskę poczynań bohatera w scenie zamkowej, gdzie ostateczny cios zadaje mu królewskie widmo, przy akompaniamencie „dzwonu na jutrznią”. Zaznaczyłem tam też, iż Słowacki ocenił ujemnie obie te postawy (mesjanistyczną i monarchistyczną) w słowach Doktora o pozornie tylko „tyrtejskiej” pieśni bitewnej: „To modlitwa turecka, jak księżyc dwurożna, / Jednym rogiem zabija wroga,

drugim siebie” (w. 717–718)<sup>28</sup>. Jak wówczas pisałem, Słowacki włączał się w ten sposób do krytyki tych poglądów i poczynań, które jego zdaniem doprowadziły do klęski powstania, solidaryzując się w tej mierze z poglądami Maurycego Mochnackiego. W tym przypadku swoisty mariaż mesjanistyczno-monarchistycznych mitów udaremnił realizację idei spiskowego heroizmu. Owe mity będą, zdaniem Słowackiego, określać świadomość przywódców powstania, udaremniając również realizację rycerskiego etosu św. Michała, Napoleona, Winkelrieda a następnie Tella.

Po tej, skrótovej prezentacji wątku Winkelrieda w dramacie i roli tego wątku w kreowaniu tragicznego konfliktu, warto przejść do sceny 7 aktu III, plenerowej sceny pt. *Plac Saski*.

## 4

W objaśnieniach do tej sceny czytamy, iż obok W. Ks. Konstantego, generalicji i wojska, jawi się „Z dała naokoło placu lud warszawski”. Obok tych trzech grup kreuje poeta czwartą, wyodrębnioną w trakcie trwania akcji. Mowa o Chórze.

Chór zarysowuje wyrazisty ideał walki z caratem oraz, równie wyraźną, krytykę poczynań Konstantego. W wierszach 837–841 zarysowuje postulat zamachu na życie monarchy, nawiązując tym razem do innego bohatera walk o niepodległość Szwajcarii, Wilhelma Tella. Jednocześnie krytykuje uległość defilujących i całej parady, ostrymi słowami o „muzykach janczarskich” (w. 842).

Konstanty organizuje defiladę na cześć cara, ale zarazem w intencji pokazania sprawności dowodzonej przez siebie armii. Jest to jednocześnie scena sądu nad Kordianem. To „sąd krzywoprzysiężny”, w którym „wyrok [...] wyda wróg potężny”<sup>29</sup>. Książę straszy bohatera różnymi karami, ale chce zarazem wykorzystać jego postać do poczynań widowiskowych. Zachęca go mianowicie do konnego skoku przez bagnety. Kordian początkowo odrzuca tę ofertę. Wtedy książę apeluje najpierw do męstwa i szaleńczej odwagi, jaka cechuje Polaków, a następnie chce nakłonić bohatera do skoku obietnicą darowania życia. Ta nie skutkuje i wtedy Konstanty powraca do idei honoru i męstwa, oskarżając Kordiana o tchórzostwo. Wtedy dopiero Kordian decyduje się na udany skok. Książę obiecuje mu darować życie, a scena kończy się, jak na ironię, *Mazurkiem Dąbrowskiego*, granym jako taniec na rozkaz Konstantego. Męstwo Kordiana, poddane rytmowi propagandowego widowiska, uzyskuje podobną, widowiskową oprawę. Patriotyczna, niepodległościowa pieśń zostaje sprowadzona do roli operetkowego tańca.

Interesuje nas tutaj opozycja dwóch rodzajów heroizmu: rycerskiego gestu Kordiana i wizji zawartej w postulacie Chóru.

Nietrudno zauważyć, iż Książę odwołuje się do pojęcia honoru, najpierw Polaków, a potem Kordiana. Jest to jednak honor ujmowany jako cecha osobista, nie powiązana z wyższym ideałem, w tym przypadku z imperatywem wolności. Jest to zatem, nawiązując do rozważań Hegla, honor świecący „pozornym blaskiem”, „odblask podmiotowości w sobie samej”. To honor pozbawiony „głębszej treści”, który (co warto raz jeszcze powtórzyć) „występuje szczególnie wtedy, gdy **mędrkująca** refleksja wciąga w sferę honoru coś, co pozostaje z podmiotem w styczności, ale samo w sobie jest przypadkowe i pozbawione znaczenia”<sup>30</sup>.

Na innej zasadzie jawi się problem Chóru.

Charakteryzując rolę chóru w tragedii greckiej, Hegel nadawał jego orzeczeniom sankcję nadrzędną, stwierdzając zarazem, iż wypowiedzi chóru wartościowały poczynania postaci. Powstał on w epoce heroicznej<sup>31</sup>, kiedy

ogólne moce etyczne – ponieważ nie zostały jeszcze utrwalone ani jako ustawy państwowe, ani jako nakazy i obowiązki moralne – wystąpić mogą w swojej pierwotnej świeżości jako bogowie, którzy albo przeciwstawiają się sobie w swojej własnej działalności, albo występują jako żywa treść wolnej ludzkiej indywidualności i [...] substancjalna idealność potęg etycznych<sup>32</sup>.

Hegel zwracał uwagę, iż istota chóru sprowadzała się do wartościującego akcję komentarza. Chór nie był zdolny do działania i był tylko tłem oraz widzem akcji. Z drugiej jednak strony, nie widział on miejsca dla chóru w tragedii nowożytnej, gdyż, jego zdaniem, obecnie zaistniały inne formy wyrażania świadomości moralnej – w postaci ustaw państwowych i dogmatów religijnych<sup>33</sup>.

Podobnie pojmował funkcję chóru Adam Mickiewicz. Jak wynikało z przedmowy do *Dziadów części II*, poeta podkreślał, iż opisuje obrzęd pierwotny, pogański, właściwy m.in. dla „dawnej Grecji za czasów homeryckich”. Jednocześnie funkcją chóru było, podobnie jak w owych pradawnych czasach, wyrażać „ pewne dążenie moralne i pewne nauki, gminnym sposobem zmysłowie przedstawiane”<sup>34</sup>.

Inaczej podchodził do roli chóru w tragedii Fryderyk Schiller. Zakładał, iż współczesny widz, podobnie jak starożytni Grecy, pragnął „ujrzenia na scenie jak moralność sprawuje rządy nad światem, czego brak odczuwa w prawdziwym życiu”<sup>35</sup>. Jak stwierdzał w innym miejscu, chór wyrażał ideał „poetyckiej wolności”<sup>36</sup>, czyli zdolność kreowania innej niż naturalistyczna wizji rzeczywistości. W tym sensie chór był wyrazem ogólnego ideału moralnego, refleksją ludzkiej wolności, ale zarazem nosicielem wyroków boskich. W planie akcji miał pełnić rolę monumentalnego i metafizycznego przerywnika, zmuszającego widza do refleksji, „zachowując dystans wobec doznanych wzruszeń”<sup>37</sup>.

Schiller zgadzał się z refleksją Hegla na temat ustawowego kształtu norm moralnych we współczesnym świecie, ale wyciągał z tej konstatacji odmienne wnioski na temat budowy przestrzeni w dramacie. Pisał m.in., iż trzeba zrekonstruować przestrzeń dramatu i przywrócić jej wymiar plenerowy, tak jak w czasach greckich.

Pałac królów jest dzisiaj zamknięty, sądy usunęły się spod bram miasta do wnętrza domów, pismo wyparło żywe słowo, sam lud, dostępna zmysłowemu postrzeganiu żywa masa, stał się, o ile nie działa jako ślepy żywioł, pojęciem oderwanym, występującym jako państwo, bogowie zamknęli się na powrót we wnętrzu ludzkiego serca. Poeta musi więc na nowo otworzyć pałace, wyprowadzić sądy pod gołe niebo, ustanowić ponownie bogów, zrekonstruować bezpośredniość obyczajów, usuniętą przez sztuczne urządzenie rzeczywistego życia [...] <sup>38</sup>.

Dla Hegla tragedia nowożytna miała być odbiciem rzeczywistości i dlatego uznał istnienie chóru za element zbędny. Schiller odwrotnie – uważał, iż przywrócenie chóru, połączone z intronizacją antycznego pleneru, upoetyczni dramat, pogłębi jego artystyczną wymowę. U źródeł tej romantycznej koncepcji tliła się gdzieś klasycystyczna, przez Vico hołubiona myśl, iż tragedia grecka wyrastała w poetyckiej z natury epoce bogów czy bohaterów. Powrót do antyku nie oznaczał tutaj jednak zdrady romantyzmu, lecz (podobnie jak później u Mickiewicza) intronizację pierwotnej (= prawdziwej) poetyckości, utraconej w wieku cywilizacji i nauki.

Podobne, choć nie identyczne intencje przyświecały (jak sądzę) Słowackiemu. Na pewno myślał o wzmocnieniu elementu poetyckiej głębi i iluzji. Równoległe zamierzał pogłębić refleksje nad wydarzeniami dramatu. Do tych celów nie wystarczał mu lud, dotąd funkcjonujący w scenach plenerowych jako „tłum”, czy „żywa masa”, i tylko czasami jako rozumne, osądzające akcję forum moralne <sup>39</sup>.

W scenie 7 lud zdaje się pełnić rolę bezmyślnego motłochu, oklaskującego widowisko (w. 895–896). Nosicielem normy moralnej jest chór. Jego obecność otrzymuje sankcję dodatkową. W Królestwie państwo nie reprezentuje już normy moralnej, sąd jawi się jako parodia sądu, religijne dogmaty zdają się służyć uzasadnieniu dla despotycznych poczynań monarchów. W konsekwencji Słowacki zdaje się negocjować obecność Opatrzności w dziejach. Stąd powołanie chóru jest w intencji poety próbą stworzenia nowej normy moralnej, opartej na laickim imperatywie wolności, nie tej ogólnoludzkiej, lecz tej o zabarwieniu patriotyczno-niepodległościowym. Prawdziwy heroizm – to postawa bezwzględnej walki z caratem, nie unikająca konspiracyjnej etyki spisku i terrorystycznego zamachu. To etyka Brutusa i rewolucjonistów francuskich, postaci obecnych w scenie spiskowej, (por. w. 272 i 210–214), ale zarazem etyka buntownika i antymonarchy – Tella Szwajcara.

W *Kordianie* podjął poeta próbę ukazania stanu świadomości narodowej w dobie przełomu światopoglądowego epoki i historycznej klęski powstania listopadowego. Istotnym elementem omawianej świadomości był dylemat czynu zbrojnego i różne modele heroizmu. Różnorodność poglądów na problem heroizmu współtworzyła tragiczny konflikt dramatu.

Niezwykłą popularnością cieszyły się w omawianym okresie *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza. Poeta wskrzeszał mit zwycięskich przodków i szerzył kult rycerskiego etosu. Z drugiej jednak strony, opowiadając się za wolnością opartą na sojuszu szlachty i tronu, niedwuznacznie podkreślał swoją lojalność wobec Aleksandra I, określając go mianem gwaranta danych narodowi swobód.

W kręgu przywoływanego przez *Śpiewy* rycerskiego etosu kształtowały się początkowo marzenia dwóch czołowych bohaterów romantycznych: Gustawa z IV cz. *Dziadów* i Kordiana. Mickiewicz, kreśląc sylwetkę swego bohatera, głównym problemem uczynił tematykę nieszczęśliwej miłości. Gustaw, ledwo wystający z kręgu dziecięcych i dziecinnych zabaw rycerskich, w tym wypadku naśladowca Gotfryda (z epepei Tassa) i Jana III Sobieskiego, jednego z ostatnich bohaterów *Śpiewów*, przeżywa tragedię miłosną, która staje się dla niego wstępem do dorosłego życia, a zarazem przygodą niszczącą sens tego życia. Dla Kordiana tylko początkowo wskrzeszony przez Grzegorza rycerski etos jest próbą ucieczki od dylematów filozoficznego nihilizmu i nieszczęśliwej miłości do dużo bardziej od niego dojrzałszej fizycznie Laury. Kolejny etap w dziejach owego etosu stanowią legendy: o św. Michale (i Napoleonie), Arnoldzie Winkelriedzie i Wilhelmie Tellu. Z tym, że w tej ostatniej wersji mit rycerski zdaje się przekształcać w ludowy. Zgodnie z rytmem ideowym dramatu, w którym głównym sojusznikiem spiskowców okaże się Starzec z ludu, a spadkobiercą Kordiana ma zostać wnuk Grzegorza, bohatera napoleońskiej epepei, wyznawcy św. Michała-Archanioła.

Etos rycerski będzie bowiem w dramacie kontestowany negatywnie przez rysującą się w nim symbiozę z monarchistycznym lojalizmem oraz mesjanizmem i konfrontowany przez pozytywnie ocenianą w dramacie alternatywę etosu podziemia, walki spiskowej i konspiracyjnej. Kreując tak wyglądającą polaryzację dwóch odmiennych postaw, zdaje się Słowacki nawiązywać do słynnego wiersza Adama Mickiewicza *Do matki Polki*. Z tym, iż (jak już przed chwilą wspomniano) Słowacki podkreśla nie tylko, jak Mickiewicz, nieprzydatność tradycji rycerskiej w nowych warunkach walki o niepodległość, lecz ujawnia jej mistyfikująco-kolaboracyjny charakter. Wskazuje nań zarówno postawa Prezesa, uznającego w Mikołaju I prawowitego króla Polski, słowa Doktora-Szatana o garnku kuchen-

nym – metaforze ustroju Królestwa, wreszcie pokazowy, instrumentalny „patriotyzm” W.Ks. Konstantego na Placu Saskim.

W niniejszej rozprawie sporo uwagi poświęcono problemowi Chóru. Analiza roli tego elementu kompozycyjnego dramatu, niezmiernie rzadko wskrzeszanego w epoce romantyzmu, pozwoliła na uwypuklenie roli etosu konspiracyjnego. Można bowiem założyć, iż wprowadzenie przez Słowackiego przy końcu utworu chóru w roli instancji wartościującej moralnie i politycznie zachowania bohaterów, intronizowało ów etos jako istotny drogowskaz w świecie różnorodnych i przeciwstawnych wartości tej złożonej i przełomowej epoki.

### Przypisy

<sup>1</sup> R. Przybylski, *Zmierzch rozunego heroizmu, czyli prolegomena do romantycznego bohaterstwa*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2, Wrocław 1974, s. 166.

<sup>2</sup> Tamże, s. 173–174.

<sup>3</sup> Por. H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 536.

<sup>4</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przekład J. Grabowski i A. Landman, t. 2, Warszawa 1966, s. 214. (podkreślenie moje, M.I.)

<sup>5</sup> Tamże, s. 211.

<sup>6</sup> To hasło związane z postawą tyrtejską, pada po raz pierwszy w okresie insurekcji kościuszkowskiej, a potem zostaje spopularyzowane w okresie powstania listopadowego przez *Warszawiankę* Karola Delavigne’a. (Por. M. Ingłot, „*Tyrteusz*” Teofila Lenartowicza i „*Tyrtej*” Cypriana Norwida na tle powstańczych motywów pieśni patriotycznej okresu zaborów, w druku, (w „*Studia Norwidiana*”).)

<sup>7</sup> Por. J. Słowacki, *Beniowski*, p.V, w. 559–560.

<sup>8</sup> R. Przybylski, *op.cit.*, s. 190.

<sup>9</sup> tamże, s. 174

<sup>10</sup> Por. M. Janion, *Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie*, w: *taż, Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 555.

<sup>11</sup> J. Słowacki, *Kordian, Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 2, Wrocław 1952. Z tej edycji pochodzić będą wszystkie cytaty interesującego nas dramatu.

<sup>12</sup> A. Mickiewicz, *Dziady. Część IV, Dzieła*, t. 3, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 77–78.

<sup>13</sup> J. Maternicki, *Rola historii w wychowaniu młodego pokolenia w Polsce w XIX w.*, w: *Polska, czeska i słowacka świadomość historyczna XIX wieku*, pod red. R. Hecka, Wrocław 1979, s. 107.

<sup>14</sup> J. U. Niemcewicz, *Przemowa do Śpiewów historycznych*, Warszawa 1816, s. 7. (podkreślenie moje, M.I.)

<sup>15</sup> *Uwagi historyczne nad upadkiem i charakterem Narodu Polskiego*, tamże, s. 441.

<sup>16</sup> *Przedmowa*, tamże, s. 7. (podkreślenie moje, M.I.)

<sup>17</sup> Tamże, s. 11 (podkreślenie moje, M.I.)

<sup>18</sup> Por. J. Maciejewski, „*Kordian*” – *dramatyczna trylogia*, Poznań 1961, s. 47 i nast.. Por. też M. Ingłot, *Prototypy Kordiana*, „Prace Literackie”. Wrocław 1967, t. IX.

<sup>19</sup> Słowacki wydobyl tu trafnie znamienne sprzeczność między obrazami bohaterów, kreowanych w *Śpiewach* na wzór Cyda, a tonującym komentarzem *Uwag*.

<sup>20</sup> „O chwale rycerza decydowało nie tyle zwycięstwo, ile to, jak walczył. Walka mogła dla niego bez jego ujmę kończyć się klęską i śmiercią, tak jak rzecz się miała z Rolandem. Musiała to być jednak walka w otwartym polu, z bronią w ręku, (był to miecz, w naszym dramacie występuje w tej roli pałasz, p.m. M.J.) twarzą w twarz z przeciwnikiem. Rycerz nie mógł się cofać, ani wzywać pomocy, by nie być posądzonym o tchórzostwo. A męstwo na polu bitwy i dążenie do sławy stanowiły imperatyw etosu bohatera-rycerza. Zabójstwo wroga nieuzbrojonego, uderzenie z tyłu, nie z przodu, okrywało rycerza hańbą. (M. Ossowska, *Etos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1973, s. 101 i nast, 116).

<sup>21</sup> Por. M. Ingot, *Mysł historyczna w „Kordianie”*, Wrocław 1973, s. 259.

<sup>22</sup> K.B. Hoffman, *Rzut oka na stan polityczny Królestwa Polskiego pod panowaniem rosyjskim*, Warszawa 1831, s. 289–290.

<sup>23</sup> Por. *Mysł historyczna w „Kordianie”*; moje opracowanie *Kordiana* w BAL (1993) oraz wstępy do edycji *Kordiana* w BN oraz serii „Nasza Biblioteka”.

<sup>24</sup> Por. K. Biliński, *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998. (Por. też moją recenzję tej pracy w „Pamiętniku Literackim” 1999, z. 4).

<sup>25</sup> J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przekł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 34–35, 37.

<sup>26</sup> Tamże, s. 49 i nast.

<sup>27</sup> Por. M. Ingot, *Mysł historyczna w „Kordianie”*, op. cit., s. 201–202.

<sup>28</sup> Tamże, s. 208–213, 237–241, 250–251. Na temat niepodległościowo-rewolucyjnych idei obu przywoływanych w dramacie Szwajcarów: Winkelrieda i Tella. por. Max Stebler, *Winkelried und Wilhelm Tell. Legenden und Fakten über die Schweizer Geschichte und ihre direkte Demokratie*, w: „Orbis Linguarum” Vol. 13, Legnica 1999.

<sup>29</sup> A. Mickiewicz, *Do matki Polki*, w: *Wybór poezji*, opracował Cz. Zgorzelski, t. 2, Wrocław, 1997, s. 203. BN, s. I, nr 66.

<sup>30</sup> G. W. F. Hegel, op. cit., s. 214. (podkreślenie moje, M.I.)

<sup>31</sup> To niewątpliwy wpływ poglądów G. Vico. Autor *Nauki nowej* (1744), podkreślając, iż historia jest tworem wielkich swoim rozumem ludzi, dzielił epoki rozwoju ludzkości na wieki: boski, bohaterski i ludzki. W tych dwóch pierwszych epokach powstawała poezja i sztuka w ogóle, w trzeciej zaś nauka. Z drugiej strony przypominał, iż w tworzeniu owej ludzkiej już epoki ważną rolę odgrywała pozostałość po poprzenich: „umysł heroiczny”. (Por. B. Suchodolski, *Rozum historyczny i historia rozumna (Rrefleksja o filozofii G.B. Vico)*, „Kultura i Społeczeństwo” 1967, nr 2, s. 119.)

Idee Vico były obecne nie tylko w przemyśleniach Hegla. W roku 1841 ukazało się dzieło szkockiego romantyka, Tomasza Carlyle pt. *On Heroes. Hero-Worship and the Heroic in History*, przetłumaczone na język polski jako *Bohaterowie* (Kraków 1892). We wstępie do swego dzieła Carlyle, wyraźnie nawiązując do przemyśleń Vico, podkreślał, iż historia jest dziełem wielkich ludzi.

<sup>32</sup> G. W. F. Hegel, op. cit., t. III, s. 643–644

<sup>33</sup> Tamże, s. 646

<sup>34</sup> A. Mickiewicz, *Dziadów cz. II, Dzieła*, t.3, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 13–14.

<sup>35</sup> Fr. Schiller, *O zastosowaniu chóru w tragedii*, cyt. za: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, oprac. O. Dobijanka, Wrocław 1959, s. 331. Jest to przedmowa poety do tragedii *Oblubienica z Me-syny* (1803).

<sup>36</sup> Tamże, s. 334

<sup>37</sup> Tamże, s. 337.

<sup>38</sup> Tamże, s. 335. (podkreślenie moje, M.I.)

<sup>39</sup> Por. na ten temat M. Ingot, *Mysł historyczna w „Kordianie”*, op. cit., s. 99–100.