

# Andrzej Fabianowski

---

## O "Beniowskim" Juliusza Słowackiego

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 34, 87-98

---

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.

*Andrzej Fabianowski*

## O *BENIOWSKIM* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

*Beniowski* Juliusza Słowackiego do wielu już lat nie cieszy się zainteresowaniem badaczy. W najnowszej książce o Słowackim Aliny Kowalczykowej poświęconych mu jest zaledwie kilka zdań, i to w ewidentnie nie najważniejszej dla tego utworu perspektywie – mianowicie opisu stosunku Słowackiego do tradycji sarmackiej<sup>1</sup>. Właściwie ostatnie poważne prace pochodzą sprzed ponad trzydziestu lat. Są to prace Stanisława Makowskiego i Stefana Treugutta<sup>2</sup>. Co zatem wpłynęło na brak zainteresowania tym poematem dygresyjnym? Na pewno w jakiejś mierze spowodowane to zostało wzrostem zainteresowania genezyjską twórczością poety, jak również rosnącym wciąż – jeśli tak można stwierdzić – prestiżem poetyckim Mickiewicza. Te dwa czynniki zepchnęły w cień *Beniowskiego*.

Ponadto każdy, kto chce interpretować *Beniowskiego*, musi indywidualnie i samodzielnie zakreślić granice owego poematu. Dodatkową trudnością jest zatem to, jak traktować opublikowanych za życia poety pięć pierwszych pieśni. Czy jako utwór integralny, czy otwarty? Jak w strukturze dzieła umieszczać tak zwane kontynuacje i uzupełnienia, które znajdują się w tomie XI wydania Kleinerowskiego? Czy opublikowany w 1841 tekst poematu uważać można już za dzieło skończone, wyraz intencji samego Słowackiego? Tak sformułowanej tezie przeczy umieszczenie przez poetę informacji w podtytule: „pięć pierwszych pieśni”. Przecież informacja ta skłania raczej ku przypuszczeniu, że intencją Słowackiego było zapewne kontynuowanie dzieła, publikowanie go w odcinkach, podobnie, jak robił to Byron z *Don Juanem*, nie zaś zakończenie tekstu. Jeżeli jednak zdecydujemy się na otwartość poematu, to mieć musimy świadomość, że „im głębiej w las” tym więcej hipotetyczności, decyzji edytorskich oraz interpretatorskich w ustalaniu kształtu tekstu, a coraz mniej Słowackiego.

W obliczu tych trudności najbliższym badawczemu *optimum* staje się twierdzenie Stefana Treugutta, że przedmiotem badań powinien być tekst opublikowany przez Autora, a to ze względu na wyrazistość kończącej Pieśń V pointy<sup>3</sup>.

*Beniowski* domaga się nowego odczytania. Przede wszystkim dlatego, że jest dziełem poświęcony medialnemu charakterowi literatury, poematem, będącym „encyklopedią swego czasu”<sup>4</sup>, ale także poematem poświęconym intertekstualnym uwikłaniom poezji i jednocześnie utworem mówiącym o podmiotowej wolności twórcy. W strukturę *Beniowskiego* wpisane zostały problemy, które współcześnie, w naszym czasie, są konstytutywne dla opisu coraz przecież ważniejszej rzeczywistości medialnej.

Stefan Treugutt trafnie pisał, że *Beniowski* jest to „manifest poezji nowej otwierającej drogę w przyszłość, ogłoszony na emigracji do całego narodu”<sup>5</sup>. Jak jednak odebrali go współcześni? 28 maja 1841 r. Jan Koźmian pisał do Piotra Semenienki:

Słowacki wydał dziwny poemat pt. *Beniowski* w rodzaju *Don Juana* Byrona; wypowiedział wojnę w nim katolicyzmowi; o jezuitach, Mickiewiczu, Bohdanie, Witwickim i „Młodej Polsce” z wielką mówi goryczą. W całym dziele dużo talentu i dużo złości<sup>6</sup>.

Natomiast 7 czerwca 1841 r. Józef Bohdan Zaleski pisał do Lucjana Siemieńskiego, że w *Beniowskim* jest

ogromna fantazja, a serca ani zdźbła. [Słowacki] w nic nie wierzy, nikogo nie miłuje, niczego się nie spodziewa. Siebie uważa za **centrum** i świata, i Polski, wszystkich rzeczy, które jeno są: ma się słowem za Boga. [...] Wpadł jednak na swój rodzaj i dlatego został od razu **znamienitym pisarzem**, wątpię czy poetą? Wierszowanie niesłychanie świetne i żwawe. Oktawy jego lepsze niż samego Ariosta. Język giętki, czysty, ale brakuje mu jakiejś woni poetyckiej, którą daje serce, tego samego co Ariostowi<sup>7</sup>.

Pod chorągwią Ariosta Słowacki wystąpił już kilka lat wcześniej – w *Balladynie*. Jednak czytając *Beniowskiego* dopiero zauważył Zaleski, że lektura Słowackiego wymaga innej wrażliwości oraz innego nastawienia, niż czytanie Mickiewicza.

Dlatego zapewne, że jedynym akceptowanym w emigracyjnym środowisku wzorem poezji był wzorzec Mickiewiczowski, 10 czerwca 1841 r., Lucjan Siemieński pisał do Seweryna Goszczyńskiego o *Beniowskim*: „Płód ten trąci wielką negacją poezji”<sup>8</sup>.

Pojawienie się *Beniowskiego* w paryskich księgarniach wywołało w kręgu Mickiewiczowskim coś w rodzaju gorączki epistolarniej. Zaleski, Siemieński, Witwicki, Koźmian i inni – wszyscy oni zrozumieli, że nie można już dłużej trzymać pod korcem indywidualności Słowackiego. Należy się z tą indywidualnością zmierzyć i – żeby na firmamencie nie świeciły dwa słońca – zniszczyć ją. Trafnie zauważył to Leonard Niedźwiecki, który 14 czerwca 1841 r. pisał do Władysława Zamoyskiego:

Okazuje się, że Litwa nie zdołała strawić nowych poezji Słowackiego, że ją ubodły do żywego, i nie rozumiejącej dziczy obyczajem chcą we krwi obmyć obrazę. Tajemniczość otaczała ich kroki. – Były narady, zjazdy i na nich postanowiono, że Ropelewski wyzwie Słowackiego, stanie się ofiarnym kozłem za Litwę całą<sup>9</sup>.

Zapytajmy, cóż tak obraziło „Litwę”? Na pewno fakt, że *Beniowski* jest tygłem reinterpretacyjnym. Tu mała dygresja – mówimy wszak o poemacie dygresyjnym – *Beniowski* może być bardzo pożyteczny w praktyce dydaktycznej – zarówno dydaktyki szkoły licealnej, jak i wyższej. Mianowicie chodzi o zabawę, polegającą na identyfikacji wpisanych przez poetę w tekst aluzji. Wracajmy jednak do obrażonej „Litwy”. Po raz pierwszy w takim stężeniu użyta przez Słowackiego poetyka intertekstualności prowadziła do reinterpretacji czczonych wówczas schematów poetyckich i źródeł poezji. Prowadziła do depoetyzacji tego, co zostało wcześniej uświęcone. Objawiała literackiemu światu, że „król jest nagi”.

Cały poemat pomyślany został jako tygiel reinterpretacyjny, tygiel intertekstualny. Zapytać jednak należy, kto tworzy ten tygiel, kto pisze oktawy *Beniowskiego*? I odpowiedzieć należy, że tworzy go Poeta. Właśnie nie Słowacki, lecz powołany przezeń do istnienia autor, który unosi się nad rzeczywistością literacką jak anioł, a może jak szatan, i miesza gęsim piórem w intertekstualnym tyglu reinterpretacji. Dlatego, analizując pewne aspekty *Beniowskiego*, mówić należy o Pocię, a nie o Słowackim, by, zrozumiawszy intencje Poety, we właściwych proporcjach odnieść sformułowane w ten sposób wnioski do osoby Słowackiego.

Nawet pobieżna lektura *Beniowskiego* pozwala na odnalezienie licznych odwołań literackich. Na przykład wspomnienie tajemnych schadzki tytułowego bohatera z panną Aniłą poeta formułuje w takich słowach:

Kronika milczy, czy to widywanie  
 Odbywało się pod jaworu drzewem,  
 W godzinę, kiedy słyhać psów szczekanie [I, 99–101], [V, 57]<sup>10</sup>

To oczywista aluzja do *Laury i Filona* Franciszka Karpińskiego. Z kolei opis fantasmagoryjnego ogrodu „króla Ladawy” z Pieśni I [ww. 120–168] przypomina wizerunki ogrodów modnych wyśmiewanych w satyrach Krasickiego (np. w *Żonie modnej*). Wir intertekstualny *Beniowskiego* w pewnym momencie [IV, 57–64], [V, 112] wsysa nawet sławną oktawę Ignacego Krasickiego *Święta miłości kochanej ojczyzny...* W lekturze poety „ów wierszyk złoty [...] jest dziś najlepszą z Krasickiego bajek...”

Z kolei opis opuszczenia rodzinnego domu przez tytułowego bohatera poematu aktywizuje cały ciąg skojarzeń z innymi bohaterami, którzy, chcąc wyjść na spotkanie swej misji dziejowej, musieli najpierw opuścić przyjazne wnętrza rodzinnego domu.

Nasz bohater  
 Dom swój opuszczał ze swym starym sługą,  
 Jak opuszczała swój dom panna Plater.....  
 A kiedyś, dawniej, Czarniecki z koczuga..... [I, 337–340], [V, 63]

Ileż tu intertekstów! I *Śmierć Pułkownika*, i – co mniej oczywiste – Koźmianowski poemat o Stefanie Czarnieckim. Najważniejszy jest jednak intertekst głębszy, jakby sekundarny, ten, który uwagę czytelnika naprowadza na uniwersalny topos szczęśliwej krainy młodości.

Każdy z nas miał kraj młodości szczęśliwy,  
 Kraj, co się nigdy w myślach nie odmienia. [I, 179–180], [V, 59]

Przecież w sformułowaniach tych pobrzmiewa echo *Epilogu* do *Pana Tadeusza*, a więc tekstu, którego Słowacki znać nie mógł, a przecież jego treści odczuł precyzyjnie na podstawie dokładnej lektury poematu Mickiewicza.

Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości,  
 W całej przeszłości i w całej przyszłości  
 Jedna już tylko jest kraina taka,  
 W której jest trochę szczęścia dla Polaka:  
 Kraj lat dziecinnych! On zawsze zostanie  
 Święty i czysty, jak pierwsze kochanie.<sup>11</sup>

Zmitologizowany „kraj lat dziecinnych” kojarzy się także z kwintesencją polskości wyrażoną w literaturze najeżonej stereotypami i już wtedy odczuwanej jako literatura pełna stereotypów. Polski czytelnik, jak żartobliwie konstatuje poeta

[...] woli prosty romans, polskie domy,  
 Pijące gardła, wąsy, psy, kontusze;  
 A nade wszystko szczere, polskie dusze. [I, 270–272], [V, 61]

Błędem jednak byłoby odnoszenie tego fragmentu wyłącznie do *Pana Tadeusza*. Sąd Słowackiego o poemacie Mickiewicza nie da się bowiem tak jednoznacznie sprowadzić do krótkiej, dosadnej formuły. Ironia Słowackiego bije tu raczej w cały ciąg literacki gawędy szlacheckiej i gatunków okołogawędowych (diariusze, wspomnienia, różnego typu „obrazki”), które petryfikowały tradycyjny wzorzec patriarchalnej, ściśle zhierarchizowanej literatury, literatury bardzo polskiej, ale zarazem wykluczającej (do pewnego stopnia) dialog jako zasadę istnienia utworu literackiego.

Poeta misternie tka intertekstualną pajęczynę, by w jej sieci obnażyć siłę stereotypu. Chce uzewnętrznić ten stereotyp, objawić jego istnienie, poznać jego cię-

żar gatunkowy i moc tego ciężaru pozbyć się raz na zawsze. Wyrzucić to, co siłą kulturowej inercji, jak liczman w ręku bezdusznego krytyka, *a priori* klasyfikuje każdy rodzaj poetyckiej ekspresji. Poeta zmierza wyraźnie do nagości poezji odartej z kulturowych kontekstów, do nagości, z której wydostać można ziarno prawdziwej poetyckości.

Intertekstualne więzi poeta rozciąga także na własne utwory. Stary sługa Beniowskiego to Grześ (jak w *Kordianie* – [I, 392], [V, 64]) i – tak samo jak w *Kordianie* – chwilowe zasłabnięcie panicza sługa ów bierze za objaw konania – [I, 393], [V, 64]. Do Beniowskiego, który nie potrafił modnie zachować się przy swojej ukochanej, nie przyznają się – w udratyzowanej koncepcji poety – nie tylko bohaterowie Byrona albo George Sand, ale także własni – jeśli tak można stwierdzić – bohaterowie Słowackiego.

I cała moich poematów zgraja  
 Lęka się dalszych twoich swarów, pijaństw,  
 Anhelli cię ma biały za lokaja,  
 I Balladyna skora do zabijaństw  
 Wołałaby się w trupów ukryć gęstwie,  
 Niż przyznać, że jest z tobą w pokrewieństwie. [I, 555–560], [V, 68]

Stereotypy zlokalizowane zostają nie tylko w sferze wypowiedzi i zachowań ludzkich. Destereotypizacji podlegają także zwierzęta, a nawet przedmioty. Wódka gdańska w butelce wiezionej przez służę – Grzesia wydawała zachęcające bulgoty.

I bełkotała ta nimfa szatańska,  
 Właśnie jak gołąb, co z miłości grucha,  
 Lub poetyczna na Litwie ropucha. [I, 414–416], [V, 65]

W żarcie tym, którego wymiar intertekstualny (na przykład polegający na przywołaniu dwóch stawów soplicowskich i sławnym cytacie: „Żadne żaby nie grają tak pięknie jak polskie” – *Pan Tadeusz*, ks. VIII, w. 581) wzbogacony został podkreśleniem litewskiej genezy owej ropuchy. Żart ów pozwala zatem poecie nie tylko na zakpienie z litewskiej szkoły poetyckiej kojarzonej oczywiście z nazwiskiem Mickiewicza, lecz na coś ogólniejszego: depoetyzację skostniałych już chwytów poetyckich, depoetyzację rekwizytów natchnień romantycznych związanych mniej czy bardziej bezpośrednio z tą właśnie, Mickiewiczowską, szkołą poetycką.

Szkoła Mickiewiczowska przywoływana zostaje przez poetę w *Beniowskim* w rozmaitych, nieoczekiwanych kontekstach i skojarzeniach. W intertekstualnym wirze nie mogło zabraknąć odwołań mitologicznych. Mitologia zjawia się w postaci historii Ledy i Zeusa pod postacią łabędzia, a konkretnie Ledy znoszącej jajo,

z którego wykluwa się syn boga. Arcykatolicka „panna Praksesta” nie może zaakceptować cudu polegającego na tym, że kobieta znosi jajo, a zatem poeta opowiadający tę historię, dostaje „w sam łeb – Witwickim” [I, 640], [V, 70]<sup>12</sup>. Skrajnie stereotypowy w swym katolicyzmie Witwicki zadał więc ból poecie, ale był to ból do zniesienia, gdyż

(Czmże jest ból? Jedną chwilką!  
Jak mówią w Dziadach Mickiewicza chóry) [I, 653–654], [V, 70]

W intertekstualnym kręgu w dziwną jedność ściśnięte zostaje to, co jest stereotypem i co jako stereotyp zostaje wyśmiane. Gwałtownie historyczna reakcja wyimaginowanej katoliczki bijącej po głowie tomem bogobojnych (i marnych) poezji oraz pociecha płynąca z Mickiewiczowskiego arcydramatu, że „ból jest jedną chwilką”.

Zakończenie Pieśni I przynosi mnóstwo intertekstualnych odwołań do własnej twórczości (ww. 745–784) w tzw. dygresji o krytykach, zaczynającej się od słów:

Nie podobało się już w Balladynie [I, 745], [V, 72]

Natomiast Pieśń II od samego początku częściej czytelnika odwołaniami literackimi:

Różnemi drogi mój poemat wiode;  
Jak Chochlik często częstuję tabaką,  
A gdy kichają, ja zaczynam odę,  
Na przykład drugą piękną odę taką  
Jak do młodości.” [II, 10–14], [V, 74]

Zderzenie wysokiego tonu przywołanej *Ody* Mickiewicza z niską, niepoetyczną sytuacją częstowania tabaką służy tu także nadrzędnemu celowi, jakim w utworze jest depoetyzacja stereotypów, rozbicie Mickiewiczowskiego modelu tworzenia poezji, ukazanie tego, co było w nim tylko manierą, chwytem, by wytopić zeń czysty kruszec wysokiej wartości poetyckich. Dlatego coraz częściej poeta sięga już bezpośrednio do poezji Mickiewicza, coraz wyraźniej wytyczając trakt, u końca którego widnieje cel – wielka rozprawa z Mickiewiczem. Poetą i symbolem poezji.

W czwartej oktawie II Pieśni czytamy, jak na pływające po dworskim stawie łabędzie nocą

[...] księżyc jasnymi oczami  
Patrzy, na niebie jeden, przez topole,  
A drugi taki złoty księżyc – w dole. [II, 30–32], [V, 74]

Poeta wyraźnie przywołuje tu uniezwykłą przez Mickiewicza sytuację optyczną z ballady *Świtez*:

Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,  
I dwa obaczysz księżycy.<sup>13</sup>

Poeta wciąż kpi ze swego bohatera, wyśmiewa jego nieśmiałość, brak umiejętności zachowania się w sytuacjach romantycznych, czy raczej – romansowych, ogólnie – brak wyrobienia. Zwracając się do czytelnika, który – o czym poeta jest przekonany – w każdej z tych sytuacji umiałby znaleźć się daleko lepiej, przywołuje *Ode do młodości* – ten mit klasycystycznej poezji, która stał się fundamentem polskiego romantyzmu, zakreślił granice jego temperatury emocjonalnej, w niezliczonych wcieleniach stawał się wierszem tyrtejskim, miłosnym uniesieniem, bezkompromisowym programem poznawczym etc. Tylko nie był tym, czym był w istocie – afirmacją zbiorowości połączonej węzłami przyjaźni. Czytelnik poematu zatem, jak mniema poeta, na miejscu Beniowskiego, zachowywałby się zupełnie inaczej.

– Czytelniku!  
Na jego miejscu, o! ileż byś razy  
Uczuł, że dusza twa na wykrzykniku  
Hipogryfując, leci przez wyrazy;  
Klinie, że wokoło zimnych serc bez liku!  
Same szkielety pod nią, same płazy! – [II, 145–150], [V, 77]

I niedługo potem następuje dygresja o zdradzie i wallenrodyzmie. Poeta wskazuje nie na wewnętrzne cechy utworu literackiego, lecz na jego kosekwencje w sferze społecznej, na zamieszanie, jakie wprowadził on był w hierarchii zdań wartościujących, w skali ocen.

Walenrodoczność czyli Walenrodyzm  
Ten wiele zrobił dobrego – najwięcej!  
Wprowadził pewny do zdrady metodyzm,  
Z jednego, zrobił zdrajców sto tysięcy. [II, 225–228], [V, 79]

Poeta idzie tu tropem przetartym już przez klasycystyczną krytykę warszawską w roku 1828. Tenorem ówczesnej krytyki było przekonanie, że losy Wallenroda wprowadzą chaos moralny, zmierzający do nazwania zdrady cnotą.<sup>14</sup>

Poeta w pewnym momencie także zostaje wessany w stworzony przez siebie wir intertekstualny, porównuje samego siebie do Mickiewiczowskiego Tukaja [III, 112], [V, 94].



W Pieśni III, opisując moskiewski atak na Bar, zaktywizowana zostaje cała paleta toposów opisów batalistycznych, znanych od czasów homeryckich. Pojedynki artyleryjskie najsilniej przywodzą jednak na myśl *Redutę Ordona* [III, 153–200], [V, 95–96]. Natomiast rozważając strzeleckie umiejętności Pana Sawy, który mierzył do Beniowskiego z pistoletu, poeta stwierdza, iż Pan Sawa był zawołanym strzelcem.

A zaś powszechnie o nim niosła sława,  
 Że nawet pannom, gdy sobie podchmielił,  
 Wyrzelał korki. [IV, 195–197], [V, 115]

To samo kryterium mistrzostwa w strzelectwie zastosował Gerwazy, kiedy w IV księdze *Pana Tadeusza*, przedstawiając kunszt Jacka Soplicy jako strzelca, mówił:

Ów głośny niegdyś u nas z tylu pojedynków,  
 Ów, co korki kobietom wyrzelał z patyków.<sup>15</sup>

Także temat miłosny poeta rozwija, korzystając z Mickiewiczowskich, aż nadto dobrze sprawdzonych, klisz. Tak zwana dygresja o młodzieńczej miłości do Ludwiki Śniadeckiej [IV, 473–544] jest intertekstualnym wariantem wierszy Mickiewicza poświęconych Maryli. Na przykład fragment

Twój czar nade mną trwa. – O! ileż razy  
 Na skałach i nad morzami bez końca,  
 W oczach twój obraz, w uszach twe wyrazy,  
 A miłość twoję miałem na kształt słońca  
 W pamięci mojej. [IV, 497–501], [V, 123]

to wyraźne rozwinięcie wiersza Mickiewicza *Do \*\*\*. Na Alpach w Splügen 1829*.

Nigdy, więc nigdy z tobą rozstać się nie mogę!  
 Morzem płyniesz i lądem idziesz ze mną w drogę,  
 Na lodowiskach widzę błyszczące twe ślady  
 I głos twój słyszę w szumie alpejskiej kaskady.<sup>16</sup>

Poeta zaczyna więc „mówić” Mickiewiczem. Jaki jednak przyświeca mu cel? Dlaczego w pewnym fragmencie Pieśni III poeta określa swą pracę twórczą takimi słowami?

Roję,  
 Śnię, tworzę; harfy używam lub bicia,

I to jest moja poetyczna droga –  
Lecz z mego życia poemat – dla Boga. [III, 341–344], [V, 100]

Łączyć się tu zaczynają ścieżki poety i Słowackiego. Poeta, korzystając ze sformułowań Mickiewicza, umożliwia ponowne przeżycie zniewagi, jaka stała się udziałem Słowackiego na uczcie u Januskiewicza. Mickiewicz zapewne powiedział:

Wiedźcie, że dla poety jedna tylko droga:  
W sercu szukać natchnienia i dążyć do Boga!<sup>17</sup>

A więc jeszcze przed sławną dygresją finalną z zakończenia Pieśni V, zapowiada już poeta istnienie tej zniewagi, bo tak niewątpliwie odebrał skierowane pod swoim adresem pouczenie zawarte w improwizacji Mickiewicza.

Swoje błądzenie po kapryśnych ścieżkach dygresji poeta porównuje do błądzenia Telimeny w *Panu Tadeuszu*, która wyszła na grzyby, a zbierała mrówki.

Znowu błądę  
Jak Telimena, gdy wyszła na grzyby,  
A zbiera mrówki [II, 124–126], [V, 77]

Poeta od dygresji buduje nowe dygresje, rozgałęzia je, płacze, tworzy las – dantejski synonim ciemności, zagubienia. Dostrzega to rzesza czytelników, która

[...] – Skarzy się na moją ciemność.  
Poeto, *fiat lux!* – zacięcie krzyczą.  
I we mnie dziwną znaleźli wzajemność;  
Życzę, aby to było, czego życzą; [III, 593–596], [V, 106]

Deklaracja jasności ma charakter antyromantyczny. Tylko że owa „rzesza” chce zapewne jasności zdrowego rozsądku, gdy poecie chodzi o inną jasność, o jasność powstałą w wyniku rozbicia skamieniałych klisz, zastygłych schematów, wyświechtanych stereotypów wyobraźni, figur retorycznych, dobrze rozpoznanych i oswojonych, wyeksploatowanych źródeł poezji. Dlatego w pewnym momencie poeta ironizuje, że styl poezji romantycznej został do tego stopnia „sturczony”, iż z powrotem, jak dawniej, od Francuzów uczyć się trzeba rozumu i elegancji.

Mówiąc Delilla stylem – styl tak sturczą  
Poeci, że dziś gwałtem trzeba z Francji  
Rozumu – jeszcze więcej elegancji – [IV, 126–128], [V, 114]

Dochodzimy w tym momencie do najdziwniejszej sfery poematu. Poeta, przeciwstawiając się tak zdecydowanie szkole Mickiewiczowskiej, nawiązuje literacki

kontakt z klasykami, z twórczością, która, chociaż skrępowana rygorami poetyki normatywnej, pozwalała na ekspresję indywidualnych przekonań dotyczących poezji właśnie. Słowacki, należący do drugiej generacji romantyków polskich, nie musiał już absolutyzować tak ważnego dla Mickiewicza podziału „my i oni”. Podziału na klasyków i romantyków. Słowackiemu dziedzictwo kultury dane było jako pewna całość, zaś wewnętrzny, intertekstualny dialog literatury przenosił w inne rejony – w rozbijanie, poddanie próbie destrukcji ustanowionych w Mickiewiczowskim wzorcu poezji stereotypów. Próba ta miała dowieść – żeby posłużyć się metaforą – które z nich są odlane z prawdziwego kruszcu, które zaś należą do grupy imitacji, a tym samym czym prędzej znaleźć się powinny tam, gdzie ich miejsce – na śmietniku pozornych wzruszeń. Poeta wobec zastanej romantycznej rekwizytorni zachowuje się jak Doktor – Szatan ze szpitala wariatów w *Kordianie*. Gdy Kordian nazywa Doktora Szatanem, który „ostatni skarb wydziera, własne przekonanie”, Doktor odpowiada:

Glinę boską kruszę... [II, 192]

Zawsze intrygowało mnie znaczenie tych słów Szatana. Niewątpliwie lekcja, jakiej udzielał Kordianowi u Bonifratrów, miała na celu zrelatywizowanie wartości, którym postanowił oddać się tytułowy bohater dramatu, ukazać działanie na rzecz polskiej niepodległości jako szaleństwo. Człowiek – ta „głina boska” – poddany zostaje przez Szatana daleko i głęboko idącej próbie. Przekonania ludzkie, paradygmat poznawczy, zostają tu zakwestionowane i odrzucone, wszakże nie dlatego, by pozbawić człowieka jakiegokolwiek tożsamości, lecz w tym celu, żeby ze skruszonej gliny ulepić nowe ludzkie twory. Pewne swych racji, nie poddające się tak łatwo wahaniom, twardo realizujące wytyczone sobie cele. Doktor Szatan – jeżeli takie rozumowanie jest słuszne – postępuje zatem odwrotnie, niż groteskowe szatany z *Przygotowania do Kordiana*. Tam, w chacie Twardowskiego, preparowano ludzi, którzy skłonni byli żyć pozorami, którzy cienie brać będą za rzeczywistość. Kordian ma być jednak kimś innym. Przeszedłszy swą próbę cierpienia fizycznego i moralnego, ma się zahartować i śmiało przeciwstawić rzeczywistości.

Jeżeli w Poecie, który mówi w *Beniowskim*, dostrzeżemy te atrybuty Doktora – Szatana z *Kordiana*, a w poezji romantycznej bohatera, który wymaga uzdrowienia, to sens wielopłaszczyznowej gry, jaką podejmuje Słowacki swym poematem, uzewnętrzni się już nie jako walka o należną Słowackiemu pozycję poetycką, lecz jako walka o kształt romantycznej poezji polskiej i – szerzej – jako walka o kształt literatury narodowej, a tym samym, zgodnie z romantyczną koncepcją literatury, jako walka o kształt duchowy narodu polskiego<sup>18</sup>.

Romantyzm potężnie zaktywizował wiry intertekstualne, ponieważ w epoce tej dokonana się pewna rewolucja medialna. Pamiętajmy, że niekwestionowany przywódca klasyków warszawskich, Kajetan Koźmian, uważał, iż Mickiewicz jest wieszczem, którego „niesforny zapach rozdmuchały brudne, litewskie pomywaczki”<sup>19</sup>. Koźmian trafnie oceniał literacką publiczność romantycznych ballad, ale mylił się, ignorując, lekceważąc zachodzące na jego oczach zjawisko. Oto bowiem dokonywała się właśnie rewolucja medialna, która w swych skutkach była stokrotnie ważniejsza od przełomu estetycznego, jaki wpisany został w samą walkę romantyków z klasykami. Rewolucja ta miała zaspokoić gwałtownie wywołany popyt na wartości i wspólne wyobrażenia, popyt na symbole i zbiorowe wzruszenia, stanowiące widome spoivo wyemancypowanego rewolucją polityczną ludu. Juliusz Słowacki, będący bardzo przenikliwym i wrażliwym barometrem swej epoki, pisał w *Pieśni V Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*:

Szczęśliwy Józef Poniatowski – (czyli  
Szczęśliwy, gdyby nie umarł...), że widzi  
Siebie samego w najciekawszej chwili  
Na każdej ścianie. [IX, 52]

Dziewiętnastowieczna „industria” powieliała w setkach tysięcy oleodruków te najbardziej czytelne sceny–znaki: Kościuszko w chłopskiej sukmanie, księżę Józef skaczący w nurty Elstery, Napoleon i szwoleżerowie przełamujący artyleryjski rygiel Somosierry. Po klęsce powstania listopadowego doszły do tego narodowe relikwie: gałązki z Olszyny Grochowskiej, żelazne pierścionki z motywami kajdan, krzyży, malarstwo miniaturowe na wieczkach tabakier, panięskie sztambuchy z wpisanymi patriotycznymi wierszami, czarne sukienki narodowej żałoby przywdziewane przez przedstawicielki wszystkich stanów, wszystko to stawało się coraz widoczniejszym znakiem narodowej jedności.

Kultura, stając się pożywieniem powszechnym, istniejącym w różnych rodzajach ekspresji, musiała ujawniać swoje wewnętrzne powiązania, musiała stawać się źródłem samej siebie. Poeta w *Beniowskim* dostrzegł te mechanizmy i zaproponował, by twórczość istniała w sposób oryginalny, a więc jako ekspresja nieskrępowanej osobowości artysty. Poeta wchodzi w sam środek intertekstualnego wiru po to, by Słowacki mógł się temu przyglądać z dystansu.

Zaś Słowacki, przezwyciężając romantyczne stereotypy, proponuje poezji nową, zbudowaną ponad tę romantyczno-klasycystyczną przepaścią, drogę. Na tę drogę inni poeci nie weszli. Ale i sam Słowacki poniekąd utożsamiał się z własnym tworem – poetą, przyjmując wyzwanie, odważnie stając do pojedynku z Ropelewskim. Zachował się jak poeta romantyczny, nie jak klasyk, który w takiej sytuacji szukałby raczej środków załagodzenia konfliktu. Słowacki – romantyk, pisząc no-

watorski, ale klasycystyczny z ducha poemat, poszerzył znacznie rejestr poetyckiego głosu, w jakim uzewnętrznił się kapryśny duch polskiego romantyzmu.

### Przypisy

<sup>1</sup> A. Kowalczykowa, *Słowacki*. Warszawa 1994.

<sup>2</sup> St. Makowski, *Tęcze i świerzopy*. Wrocław 1984 (umieszczone tu artykuły poświęcone *Beniowskiemu* pierwotnie opublikowane były w latach sześćdziesiątych). S. Treugutt, „*Beniowski*”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1964.

<sup>3</sup> S. Treugutt, *op. cit.*, s. 207.

<sup>4</sup> *op. cit.*, s. 16–18.

<sup>5</sup> *op. cit.*, s. 205–206.

<sup>6</sup> Cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*. Zebrał i opr. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 141.

<sup>7</sup> *op. cit.*, s. 142–143.

<sup>8</sup> *op. cit.*, s. 143.

<sup>9</sup> *op. cit.*, s. 144.

<sup>10</sup> Wszystkie cytaty z *Beniowskiego* podaję wg następującego schematu: w pierwszym nawiasie kwadratowym liczba rzymska oznacza nr pieśni, a liczba arabska – nr wersu w pieśni. Tekst poematu podaję za wydaniem: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod redakcją J. Kleina, Wrocław 1952–1975. Liczba rzymska w drugim nawiasie kwadratowym oznacza nr tomu, liczba arabska – nr strony.

<sup>11</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła* pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1955, t. 4, s. 381.

<sup>12</sup> Pocięto go tu chodzić o *Ołtarzyk polski, tj. zbiór nabożeństwa katolickiego, mieszczący w sobie nabożeństwa zupełne i na wszelki czas, do Trójcy Przenajświętszej, do N. Panny i do Świętych... modlitwy stosowne w różnych potrzebach*. Przed ukazaniem się *Beniowskiego* ta pożyteczna książeczka ukazała się dwukrotnie – w roku 1836 i 1840. Bo chyba tak bolesnego ciosu panna Prakseda nie zadałaby dziełem Stefana Witwickiego, które nazywało się *Ołtarzyk polski mniejszy*, było skrótem wcześniej przedstawionej pozycji, ale miało w latach 1836–1880 aż siedem wydań.

<sup>13</sup> A. Mickiewicz, *op. cit.*, t. 1, s. 108.

<sup>14</sup> Por. S. Kawyn, *Walka romantyków z klasykami*. Wrocław 1960, s. 121–131.

<sup>15</sup> A. Mickiewicz, *op. cit.*, t. 4, s. 126.

<sup>16</sup> *op. cit.*, t. 1, 329.

<sup>17</sup> A. Mickiewicz, *op. cit.*, t. 1, s. 492.

<sup>18</sup> Na konferencji poświęconej Słowackiemu, która odbyła się w Lublinie, w listopadzie 1999 r., prof. T. Skubalanka mówiła, że *Beniowski* nie jest poematem napisanym przeciwko krytykom, ani nawet poematem napisanym przeciwko Mickiewiczowi, lecz utworem o tym, czym jest, a czym powinna być sztuka poetycka.

<sup>19</sup> Cyt. za: S. Kawyn, *op. cit.*, s. 113.