

# Olaf Krykowski

---

## "Fantazy"—dramat ariostyczny

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 34, 99-109

---

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.

*Olaf Krykowski*

## FANTAZY – DRAMAT ARIOSTYCZNY

W lipcu 1839 roku Słowacki, poświęcając świeżo publikowaną *Balladynę* „pocie ruin” – Krasińskiemu, pisał:

uśmiechnij się teraz, Irydionie, bo oto naśladować francuskich poetów: powiem ci, że *Balladyna* jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju Ariosta, który ma się uwiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych (VII, 8)<sup>1</sup>.

W dedykacji tej można wyodrębnić dwie istotne informacje. Pierwsza to zapowiedź stworzenia cyklu tragedii, odwołujących się do tematyki najdawniejszych dziejów narodu polskiego, tematyki baśniowej, „kronikarskiej” – prehistorycznej. Druga sygnalizuje myśl o kształcie artystycznym zamierzonego dzieła, które w całości ma być wielkim poematem „w rodzaju Ariosta”. W ten sposób dawne, legendarne zdarzenia – wątki tematyczne stanowiące może doskonały materiał do tragedii – mają zostać poddane działaniu ariostycznej taktyki twórczej, jakiejś epickiej ironii, która ma między innymi wywołać uśmiech na ustach adresata dedykacji – Krasińskiego. Co skłoniło Słowackiego do napisania tekstu, a ściślej szeregu tekstów „w rodzaju Ariosta”? Zapewne fascynacja utworami włoskiego poety, która rozpoczęła się jeszcze w rodzinnym domu. Wielbicielem Ariosta był Euzebiusz Słowacki, ojciec Juliusza. Podziwiał on włoskiego artystę za – jak pisał – „nieograniczony lot [...] imaginacji”<sup>2</sup>. Autor *Fantazego* z pewnością przejął po nim sympatię dla twórczości renesansowego epika, a odświeżył ją na emigracji, w Genewie, lekturą dzieł „Kochanowskich”. W liście do matki z 30 listopada 1833 roku poeta donosił:

Książki Kochanowskich odebrałem z taką radością, jak gdybym witał przyjaciół. Będę je zawsze chował, bo notatki Ojca i Twoje kilka wyrazów, Mamo, uświęciły je dla mnie. Czytam ciągle teraz oba dzieła na przemiany – i znajduję, że *Treny* są niezrównanej piękności. (XIII, 166)

Informacja o czytaniu „na przemiany” dzieł Kochanowskich pozwala przypuszczać, że wraz z *Trenami* Jana dotarły do Słowackiego znakomite przekłady Pio-

tra: *Gofreda abo Jeruzalem wyzwolonej Tassa* oraz *Orlanda szalonego Ariosta*. *Orlanda*, podkreślmy, poeta mógł czytać w jedynym wówczas wydaniu Jacka Przybylskiego z 1799 roku. Była to edycja niepełna, obejmująca 25 pierwszych pieśni poematu. Reszta tekstu znajdowała się w surowym, nie wykończonym przez Kochanowskiego rękopisie<sup>3</sup>. Fakt zetknięcia się Słowackiego w Genewie z *Orlandem* potwierdza szybkie rozpoczęcie w listopadzie 1834 roku pracy nad *Balladyną* – pierwszym utworem z zamierzonego ariostycznego cyklu. Mimo iż projekt nie został w pełni zrealizowany i uległ zawieszeniu wraz z edycją drugiego dramatu – *Lilli Wenedy* (1840) – inspiracja artysty twórczością Ariosta nie wygasła. Wręcz przeciwnie, ujawniła się z ogromną mocą w poematach dygresyjnych: *Podróży do Ziemi Świętej* i *Beniowskim*. Jej przejawy można też dostrzec w późniejszym dramacie, datowanym na pierwszą połowę lat czterdziestych *Fantazym*<sup>4</sup>, tekście nie dającym się umieścić w ramach jednoznacznej, klarownej interpretacji, dziele, w którym z jednej strony dostrzegano rys ironiczny, komediowy (miłosne przygody i zachowania Fantazego), z drugiej – poważne w tonie, genezyjskie idee ofiary i odrodzenia (wątek Majora, którego śmierć zyskuje charakter odkupicielski nie tylko wobec niego samego, lecz także wobec większości bohaterów). Refleksja na temat tego utworu, nie wydanego za życia poety, doprowadziła do określania go jednocześnie mianem „komedii romantycznej i dramatu mistycznego”<sup>5</sup>. Badacze tekstu rzadko natomiast zwracali uwagę na nazwisko Ariosta i imię tytułowego bohatera jego poematu – Orlanda – a więc na wskazówki z pewnością istotne dla lektury *Fantazego*, pojawiające się wielokrotnie, niby przypadkiem, w wypowiedziach poszczególnych postaci. Przyjrzyjmy się temu utworowi bliżej, próbując po pierwsze ustalić istotę i funkcje wprowadzonego doń ariostycznego żywiołu, po drugie – określić znaczenie tego żywiołu dla całościowej interpretacji dramatu.

Interesujący może się wydać fakt, iż o poezji Ariosta rzadko mówi się jako o twórczości konkretnego pisarza. Częściej traktuje się ją jako specyficzny typ pisarstwa, który od czasu do czasu decyduje się uprawiać jakiś artysta, odpowiadając w ten sposób na estetyczne wyzwania epoki lub dając upust kaprysom własnej imaginacji – najczęściej wrażliwej, zdystansowanej wobec świata. Jak wskazuje dedykacja *Balladyny*, również dramaturgiczne plany i aspiracje Słowackiego nie odnoszą się do fabularnej warstwy tekstów Ariosta, dotyczą zaś „rodzaju” poezji. Literacka koncepcja ogranicza się więc do pisania „w rodzaju Ariosta”. Deklaracja takiego pisania nie jest zapewne niczym innym niż zapowiedzią posługiwania się zespołem środków artystycznych charakterystycznych dla twórczości włoskiego epika - ironisty. Jednak jakie są to środki i w jakiej mierze kształtują kompozycję i styl *Fantazego*? Czy decydują o sensie utworu?

Zacznijmy od tytułu, a zatem imienia głównego bohatera. „Fantazy” – Słowacki prawdopodobnie zaczerpnął tę nazwę z komedii Alfreda de Musseta *Fantasio* (1834)<sup>6</sup>. Ważniejsze jest jednak to, że charakteryzuje ona usposobienie młodego amanta, obdarzonego niepospolitą osobowością uwodziciela, lekkoducha, którego życie układa się w groteskową, ironiczną farsę, który przychodzi po córkę Respektów – Dianę niczym kupiec „po... towar” (VIII, 284) i równocześnie adoruje pod jej bokiem dawną kochankę, istną romantyczną heroinę – Idalię. Można by rzec, że fantazja zajmuje w życiu Fantazego miejsce bardzo istotne. Jakaż to jednak fantazja? Jak ją zdefiniować? Czy znaczenia utrwalone we współczesnej Słowackiemu, dziewiętnastowiecznej tradycji leksykograficznej: 1) „władza umysłu”, „dzielność umysłu, przez którą człowiek stawia sobie w wyobrażeniu rzeczy pojęte”; 2) „koncept, urojenie, ubrdanie”; 3) „humor”<sup>7</sup>, mogą precyzyjnie określić jej naturę? Aby to ustalić, zwróćmy uwagę na uwarunkowane wyobraźnią zachowania bohatera, który chwilami zatracza poczucie granicy między marzeniem i jawą, między nachodzącymi go myślami i światem zjawisk, jaki rozpościera się dokoła. Podczas towarzyskiego spotkania w ogrodzie przebywa on, jak trafnie zauważa Hrabina, bardziej „z duchami” (VIII, 278) niż z żywymi, przez co rozlewa otrzymaną od Dianny herbatę. Zakłopotany powiada:

Na Chrystusowe się zaklinam męki,  
 Że nieumyślnie! – Jestem pani sługą  
 Najpokorniejszym... przepraszam ją za to;  
 Ale w tej chwili... gdybyś była pani  
 W oczy mi wlała gorącą herbatą,  
 Byłbym nie poczuł...

[na stronie]

Sami tu szatani  
 Grają komedią ze mną... najsmutniejszą. (VIII, 278)

Sytuacja, jaka w przytoczonym fragmencie wytworzyła się wokół osoby tytułowego bohatera, skłania do sformułowania dwóch wniosków. Po pierwsze jego fantazję najtrafniej można określić jako właściwość psychiczną, pozwalającą na dyskursywny, podwójny sposób bycia, na balansowanie między tym, co zmysłowe, realne (ogród, znajome postacie, herbata) i tym, co metafizyczne, idealne (świat duchów, sfera marzeń). Jeśli zaś fantazja sprawia, że umysł czy uczucia nieustannie przemierzają przestrzeń między dwoma przeciwnymi biegunami jaźni, mogą pojawić się następujące komplikacje: „ja” bohatera albo uobecnia się tylko w jednym ze światów (hrabia nie jest w stanie kierować swym ciałem podczas picia herbaty), albo w danej chwili jest uchwytne gdzieś na granicy obu rze-

czywistości (chwile, kiedy żadna perspektywa nie daje Fantazemu podstaw do oceny toczących się wypadków – np. niejasna i specjalnie omawiana z Rzecznikiem kwestia jeździeckich popisów Baszkira). Po drugie fantazja bohatera jest nieobliczalna, nieprzewidywalna, nie jest on w stanie nad nią zapanować. Czytamy przecież, że „sami tu szatani” sterują światem, układając krok po kroku całe fragmenty życia Fantazego niczym smutną komedię. I rzeczywiście, prawdziwie diabelska igraszka przypadków – porwanie przez Kałmuka Rzecznickiej, przebranej w suknię Idalii – rozbudza imaginację bohatera, która nagle staje się szalonym, niepohamowanym żywiołem. „Konia!” (VIII, 318) – krzyczy Fantazy do Rzecznickiego –

Horor!! Puść – konia mojego kulbaczę,  
Lecę... Jeżeli ten Major się zgłosi  
O swego człeka do sądu, daj parol  
Za mnie, że człowiek ten wymazan z pułku  
Znajdzie się w piekle!... (VIII, 319)

Wykrzykniki, pauzy, wielokropki – to niewątpliwie językowe znamiona działania wyobraźni, która podsuwając myśl o niebezpieczeństwie grożącym Idalii, nie dba o weryfikację faktu, o konfrontację szaleńczego wyobrażenia z realnie zaistniałym zdarzeniem. Zachowania Fantazego odbijają się znamienne w opiniach otoczenia. „Widzę, że wziął rzecz z poetycznej strony” (VIII, 320) – powiada Rzecznicki. „Wariuje?... [...] Wariacja więc wraca / Do tych różanych uczuć owiniętych / Girlandą kwiatów i gwiazd – i z bogacza / Krainę duchów...” (VIII, 345) – zauważa później Idalia.

Fantazja, której nie sposób ujarzmić, podporządkować żadnym rygorom, zasługuje na miano demonicznej, chorobliwej czy schizofrenicznej. Literacki prototyp tego rodzaju fantazji powołał do życia Ariosto, twórca zagmatwanej osobowości i szalonej wyobraźni Orlanda. Przypatrzmy się analogicznym przeżyciom szesnastowiecznego bohatera, którego „ja” ulega podobnemu komicznemu mechanizmowi rozdarcia między dwie zupełnie odmienne, a jednak uparcie w imaginacji bohatera zespalane rzeczywistości. Oto Orlando sen o ukochanej Angelice bierze za najprawdziwszą, fizyczną realność

I nie myśląc, że we śnie widzenia się rodzą  
Fałszywe, które z strachu, lub z żądzej pochodzą,  
Pewnie tuszy, że jego dziewczka ulubiona  
W wielkim niebezpieczeństwie jest gdzie położona.  
I nagle jako piorun, z łoża się porwawszy,  
W zbroję się tylko swoją zwyczajną ubrawszy,  
Bryliadora konia wziął z sobą swojego,  
Nie biorąc i lokaja i sługi żadnego.<sup>8</sup>

Złudne przeświadczenie o niebezpieczeństwie grożącym kochance, gwałtowna rozpacz, każąca natychmiast dosiąść rumaka i bronić czci niewieściej – to urojenia dotyczące imaginacji zarówno Fantazego, jak i Orlanda<sup>9</sup>. Czyżby więc dialektycznie ukształtowana, nieokiełznana fantazja bohatera była jedną z ariostycznych cech charakteryzujących dramaty Słowackiego? Zapewne tak – przecież już wczesnoromantyczni estetycy niemieccy za znamienity rys ariostyzmu uznawali skrajnie nieprzewidywalną fantazję poety – dysponenta reguł twórczych, kreującego za pośrednictwem narratora lub nawet bohatera fikcyjny świat gdzieś między realnością egzystencji i abstrakcyjną sferą idei. Friedrich Schlegel w *Liście o powieści* podziwiał Ariosta właśnie za genialną imaginację, urastającą w jego poezji do rangi samoistnej wartości. Wymieniał jego nazwisko obok Cervantesa, Szekspira, Sterne’a i Richtera. Tego ostatniego ocenił wyjątkowo pozytywnie, jako że jego fantazja przedstawiała się wobec Sterne’owskiej tak, jak wyobrażenia Ariosta wobec imaginacji szeregu współczesnych mu twórców: była „o wiele bardziej chorobliwa, a zatem daleko bardziej osobliwa i fantastyczna”<sup>10</sup>. Zasadę działania wyobraźni w ariostycznym tego słowa znaczeniu omawiał również Novalis, pisząc o konieczności zachowania harmonii, równowagi w obcowaniu z „naturą” i „światem duchów” – dwiema rzeczywistościami dostępnymi ludzkiej percepcji. Stan zachwiania tej harmonii, kiedy np. cielesność podporządkowuje się „duszy albo światu duchów”, określał jako „s z a l e ń s t w o – m a r z y c i e l s t w o”<sup>11</sup>. Imię „Fantazy” jest zatem czymś więcej niż nawiązaniem do tytułu komedii de Musseta. Odzwierciedla przede wszystkim ariostyczną strategię konstruowania osobowości postaci, strategię, której produktem wydaje się być podwójne, zdialektyzowane oblicze bohatera, odbijające doświadczenie jakiegoś ambiwalentnego, dyskursywnego charakteru świata dramatu.

Można by rzec, iż otaczająca Fantazego przestrzeń została rozbita na dwie odrębne sfery, naznaczona dwoistością, a co za tym idzie – poddana działaniu ulubionej przez Ariosta kategorii estetycznej – ironii. Jak rozumieć tego typu ironię? Badacze twierdzą, że

podwójne oznaczenie świata przez twórców ironicznym polega na przeniesieniu dyskursu myśli, pojawiającego się w procesie twórczym, na wszystkie plany tworzonego dzieła: pierwszym, związanym z epiką, jest plan narracji; drugim, odnoszącym się do epiki i dramatu, jest plan bohatera [...]. Ironia, która oznacza świat podwójnie, jest przecież jedynie świadomością faktu, że sam człowiek jest podwójnie przez los oznaczony<sup>12</sup>.

W świetle tych spostrzeżeń ironia jawi się jako swoiste naśladownictwo, *mimesis* bytu rozpadającego się na dwie części: realną i idealną. Konstrukcja psychologiczna bohatera dramatu Słowackiego, jego fantazja balansująca na granicy dwóch światów, okazuje się być jednym z przejawów tak pojmowanej ironii. Fan-

tazym miota przecież nieustannie jego własna wyobraźnia. To ona kompromituje go, unosi na wyżyny miłosnej namiętności do Idalii i zrzuca w przepaść cynicznego, „kupieckiego” flirtu z Dianną, rozpina go między niebem i ziemią, nie pozwalając na stałe zadomowienie się w którejś z tych dziedzin, stawiając u progu szaleństwa.

Ten ariostyczny, dyskursywny charakter ironii najwyraźniej ujawnia się w dialogach. Co ciekawe, bohaterowie *Fantazego* początkowo nigdy nie wiedzą, że ich postępowanie bliskie jest wyczynom Orlanda lub że ich imaginacja działa w takim samym niestabilnym, ambiwalentnym rytmie, jak fantazja narratora w poemacie Ariosta. Dowiadują się o tym dopiero w obcowaniu z przyjaciółmi lub przypadkowymi obserwatorami. Jan, „zesłany na Sybir w żołdacy” i gnany miłością do domu Respektów, jawi się Idalii gdy leży „u strumienia / Niby cudowny rycerz z Aryjosta”, który „głowę w swój kołczan srebrzysty wpromienia” i „powietrze chłosta / Energią głosu” (VIII, 295). Jego pieśń jest pieśnią szaloną, pieśnią kochanka, który został oszukany, bo dowiedział się o tym, że jego oblubienica ma poślubić innego:

Hej! matka gorzałka!  
Hej! kochanka mi pałka!  
Hej... ojczyzny ja syn!  
Kto idiot? – Swoj! – Ty moj? – Ja nie wasz! (VIII, 295)

Atmosfera sceny bliska jest wymową XXIII pieśni *Orlanda*, w której bohater, skompromitowany przed samym sobą, rozwścieczony małżeństwem Angeliki z Medorem, traci zmysły, sieka szablą wyryte w skale wiersze rywala, po czym pada na ziemię przy leśnym źródle i leży tam „nie jedząc i nie śpiąc, trzy dni i trzy nocy” (II, 228)<sup>13</sup>. Przenikliwa obserwacja Idalii określa więc ironiczną sytuację Jana, którego wzniosłe, idealne uczucie przegrywa w zderzeniu z niskim, realnym argumentem, jakim są pieniądze Fantazego. Przypomina się rzeczowa uwaga ariostycznego narratora, przestrzegającego, „że miłość bardziej pochodzi z rozsądku i z obierania, aniżeli z jakiego niebieskiego przeznaczenia” (II, 85). Nic też dziwnego, że od czasu dialogowego „rozpoznania” Jan będzie przez Idalię oglądany ironicznie, w perspektywie dwóch równoległych, choć nie przystających do siebie wątków: marzeń i myśli oraz rzeczywistości, która staje im na przeszkodzie. Dostrzegamy ten typ spojrzenia w prześmiewczym pytaniu Idalii, która bada, czy sybirski zesłaniec nie byłby skłonny się w niej zakochać tak, jak w Diannie:

Co? – to ty, rycerz, nie spadniesz z księżycy  
Na Ariostowym koniu... i kochanki  
Jak sokół sobie nie wezmiesz z dziedzica?  
To za mnie bić się ty nie pójdziesz w szranki? (VIII, 298)

Co ciekawe, dialog Jana z tą czarującą kobietą zmienia jego status, wciąga go w ambiwalentną ariostyczną przestrzeń ironii, z której trudno się później wyzwolić. Widzenie bohatera najpierw śpiewającego szaloną pieśń nad strumieniem, potem spadającego na Ariostowym Hipogryfie z księżycą, nakłada nań schemat fantastycznej przygody, sytuuje go, podobnie jak postać tytułową, w podwójnie oznaczonym świecie, każe podróżować konno między marzeniem i jawą, omamem i realnością. Rozmowa z Idalią zmusza też w końcu Jana do uwierzenia we własną ariostyczność, w beznadziejność położenia, w jakim się znalazł. On – patriota i żołnierz, szlachetny, stały w uczuciach człowiek, ma teraz ponieść klęskę, tracąc ukochaną w starciu z pieniędzmi Fantazego, które zaspokoją potrzeby podupadającej finansowo rodziny Respektów. Błazeńska sytuacja skłania go w końcu do stwierdzenia:

[...] jestem sobie jak drugi Ariosto  
Na mojej nędzy... (VIII, 302)

W podobny dialogowy sposób żywił ariostycznej ironii dotyka Rzecznickiego. Hrabia Respekt, komentując szaleńczą pogon przyjaciela za małżonką, ową niewłaściwą Dejanirą porwaną przez Kałmuka, nazywa go dwukrotnie imieniem „Orlando” (VIII, 341).

Ta specyficzna, udratyzowana strategia operowania ironią jest, jak się zdaje, odpowiednikiem epickiej narracji, która w *Orlandzie szalonym* płacze, wikła fabułę, drwi ze wszystkiego, wodząc za nosy bohaterów, naigrawając się ze zdeorientowanego odbiorcy. To jakby rozpisanie na głosy wyrafinowanej gry, jaką prowadzi z czytelnikiem „ja” mówiące w dziele Ariosta. Z tak zaprojektowanego ironicznego dyskursu wyłania się świat zwariowany, świat wartości względnych, ulotnych, niepewnych. Bohaterowie nie wiedzą, co jest prawdą, a co fałszem, brakuje im drogowskazu, busoli, według której mogliby postępować. Nie wiadomo, gdzie kończy się fantazja, a gdzie się zaczyna realność. W tym świecie szlachetny kochanek może zamienić się w błazeńskiego rogarza, stateczna matrona – utracić należną jej powagę i uprowadzona przez kałmuka cwałować na koniu po świecących pustką bezdrożach. Dodatkowo, jakby dla podkreślenia obłądnego, absurdałnego wymiaru rozgrywających się zdarzeń, wciąż przewija się w utworze jeden i ten sam ariostyczny motyw: porwania kobiety i szaleńczej pogoni kochanka w celu jej ratowania. Rolę Orlanda, Rugiera czy Rynalda, którzy nieustannie pędzą na ratunek damom, znakomicie spełniają u Słowackiego Fantazy, Jan, a co najbardziej komiczne – podstarzały Rzecznicki.

Można zatem powiedzieć, że ironia obejmuje swym zasięgiem większość elementów konstrukcyjnych dramatu. Ujawnia się w ukształtowaniu psychicznych



właściwości postaci (szaleństwo imaginacji). Otacza przestrzeń wokół majątku Respektów siecią motywów i wątków ariostycznych, które każą przypatrywać się poszczególnym scenom z dystansem i ostrożnością. Wreszcie – wyłania się z dialogów i zamykając świat w dyskursywnych ramach ambiwalencji, niepewności, czyni go miejscem tragicznej, bo bezsensownej egzystencji. Znamienna jest pod tym względem pierwsza scena aktu piątego, w której Fantazy szyderczo, historycznie śmieje się z Rzecznickiego, jego żony, Kałmuka, a nawet z samego siebie. Wyzwanie na pojedynek Majora, który dał rozkaz do porwania Idalii, okazuje się omyłką. Bohater uświadamia sobie, że ma się bić w obronie honoru niewłaściwej kobiety – Rzecznickiej, a nie kochanki. Tak w położeniu Fantazego dopełnia się miara absurdu. Jediną możliwością uwolnienia się od przypadkowości ariostycznego świata jest popełnienie wspólnie z Idalią samobójstwa. Jednak idealny wymiar i patos planowanego czynu wchodzą znów w dialektyczną relację z jego wręcz śmiesznym realnym motywem. Okazuje się, że bohater i tym razem wpada w sidła ironii. Powiada do kochanki:

[...] Patrz, jakich komików  
 Wydaje Polska... aż do grobu śmieszają!  
 O! o! koncercie śmiechu i słowików,  
 Graj!... Otoczona dziwołagów rzeszą,  
 Straszliwa, w czepcu nowa Dejanira  
 Poprzedza orszak – nasz... dwie nasze trumny,  
 I krzyczy: „Za mnie ginie syn Zefira  
 Z córką Aurory!...” (VIII,360)

Wykreowany w dramacie świat ogarnia zatem niebezpieczny dla bohaterów, prowadzący do nikąd wir szaleństwa. Ariostyczna przestrzeń, otaczająca dom Respektów, pełna jest „komików”, którzy „aż do grobu śmieszają”, „dziwołagów”, poruszających się po scenie mechanicznie, według ściśle wytyczonego schematu. Jakież jest jednak cel postępowania się tą aluzją literacką? Czemu ma służyć usilne eksponowanie groteskowego wymiaru przedstawionej rzeczywistości, ukazywanie jej w kategoriach nonsensu i katastrofy wartości? Odpowiedź kryje się chyba w końcowych scenach dramatu. Oto w ostatniej chwili na ratunek szalonemu światu przychodzi Major. Jego śmierć – prawdopodobnie samobójcza<sup>14</sup> – przybiera charakter krwawej ofiary, nie tylko oczyszczającej jego własne sumienie (Rosjanin – przyjaciel Polaków miał niegdyś możliwość zabicia cara, lecz stchórzył i – jak sam twierdzi – „paszoł w durnie” (VIII,371), ale też nadającej sens życiu wszystkich obecnych przy nim postaci. Na widok cierpień niedawnego przeciwnika Fantazy powiada do Idalii: „Nasze otrucie / Było błazeństwem!...” (VIII, 367). Zaś w następnej scenie zauważa:

[...]przez tę śmierć tak krwawą i ciemną  
Jestem człowiekiem ochrzczon!... [...] (VIII, 374)

Dobrowolna męczeńska śmierć wprowadza więc do dramatu nieobecny dotąd element niezależnej, odradzającej świat, wartości. Ofiara Hawryłowicza przynosi bohaterom duchowe oczyszczenie, odnowienie – jakość charakterystyczną przecież i ważną dla genezyjskiej myśli Słowackiego, kształtującej się właśnie w czasie powstawania *Fantazego*. Za sprawą krwawej śmierci groteskowy, ariostyczny chaos przemienia się w ład, porządek. Wszyscy na moment zamierają oniemiały ze zdumienia, bo oto pojawia się etyczny punkt zaczepienia, prawdziwa i święta wartość, która może posłużyć do wydzwignięcia rzeczywistości z jej aksjologicznie zrujnowanego, napiętnowanego ironią położenia. I faktycznie – w wyniku ofiary Majora nie tylko nie dochodzi do bezsensownego pojedynku z tytułowym bohaterem, lecz również Jan i Dianna otrzymują na nowo odebrany im status zakochanej pary, wreszcie mogą się pobrać. Jednym słowem szaleństwo, rządzące od pierwszego aktu rzeczywistością dramatu, ginie nagle w ostatniej scenie. W jego miejscu pojawia się porządek myśli i zachowań, wspierany autorytetem niekwestionowanej przez nikogo wartości moralnej: ofiary.

Powróćmy zatem do pytania o sens „ariostyczności” *Fantazego*. Otóż wszystko wskazuje na to, że wprowadzenie do utworu szeregu postaci o literackim rodowodzie „sposobu przeżywania”<sup>15</sup>, ironiczne rozbijanie świata na dwie nie przystające do siebie sfery: realności i ideału, czy wreszcie parodystyczne wikłanie bohaterów w wątki fabularne charakterystyczne dla romansu rycerskiego, to środki przygotowujące grunt do wyświetlenia prawdy o człowieku. Ostatecznym celem ludzkiego istnienia nie wydaje się być ironicznie zagmatwana, absurdalna egzystencja, ale byt pewny i uporządkowany, realizujący się w rzeczywistości duchowej, do którego drogę wskazuje świadomie i otwarcie złożona ofiara z ciała. Trudno byłoby zrozumieć czyn Majora, rozpatrując go w kategoriach psychologicznych, łatwo go jednak pojąć w kontekście genezyjskiej koncepcji ducha przedzierającego się wielokrotnie przez śmierć formy po to, by ostatecznie uwolnić się od niej i połączyć z Chrystusem – Omegą świata. Często przecież bohaterowie późnych dzieł Słowackiego – wielkie, twórcze duchy, podobnie jak Hawryłowicz, składają ofiary dla społecznych bądź kosmicznych celów. Niosą odkupienie sobie i światu, przyczyniają się do odrodzenia narodu, doskonalenia albo zbawienia ludzkości. Grób okazuje się zawsze kolebką nowego, bardziej uduchowionego życia.

Zatem ironiczna strategia Ariosta, przełożona na język środków artystycznych właściwych gatunkowi dramatycznemu, odgrywa w *Fantazym* istotną rolę. Po pierwsze wprowadzana jest po to, by wykreowany w jej orbicie świat – jako niepewny, względny i absurdalny – mógł zostać stanowczo zakwestionowany. Po drugie

jej obecność podnosi rangę ofiary jako jedynej autentycznej i pewnej wartości wkraczającej brutalnie w pustkę nielogicznego, zmierzającego do nikąd bytu. Po trzecie wreszcie – można rzec, iż decyduje ona do pewnego stopnia o osobliwości kompozycji utworu. Tekst przypomina za jej sprawą barokowe formy literackie, zakończone zaskakującą pointą. Taką puentę w *Fantazym* stanowi niewątpliwie druzgocący cios, jaki Major przez własną śmierć zadaje ironicznemu, błazeńskiemu obliczu wyłaniającej się przed nim rzeczywistości. O ile jednak zakończenia tekstów barokowych zadziwiają przede wszystkim formą, o tyle rozwiązanie *Fantazego* załamuje strukturę utworu zarówno w sferze estetyki, jak i koncepcji myślowej. Co ciekawe, w chwili, gdy bohater zaczyna umierać ariostyczny dialog postaci, balansowanie między komizmem szalonych sytuacji i tragicznością wywoływanych przez nie skutków, przestają w tekście istnieć. W ich miejscu zjawia się powaga osób postawionych w obliczu ludzkiego cierpienia i poświęcenia, doświadczających wewnętrznej przemiany, rodzących się do nowego życia. Okazuje się, że u Słowackiego nie tylko ironia może żonglować wartościami, drwić z nich, czynić je względnymi, ale też przeciwnie – pojawienie się wielkiej, niepodważalnej idei, jaką jest w tym wypadku ofiara, może zahamować działanie ironii. Tak czy inaczej ariostyczność *Fantazego*, wyrażająca się przede wszystkim w tej właśnie kategorii estetycznej, jest projekcją typowo romantycznego sposobu postrzegania świata i tworzenia dzieła literackiego. Nie wystarczy powiedzieć, że poeta podejmuje „twórczo tradycję Ariosta”<sup>16</sup>. Skonkretyzowany w dramacie ironiczny dyskurs myśli odzwierciedla także dyspozycję artystyczną, w której można dostrzec ariostyczną filozofię bycia, atrakcyjną dla dialektycznego nurtu sztuki romantycznej, stawiającą w centrum uwagi – jak pisze Graciotti – zagadnienie „kondycji człowieka zawieszzonego między snem a rzeczywistością, jeśli nie między heroizmem a przeciętnością”<sup>17</sup>.

## Przypisy

<sup>1</sup> Teksty Słowackiego cytuję według wydania: J. Słowacki, *Dzieła* pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1952, t. 1 – 14.

<sup>2</sup> E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. 2, b. m. 1826, s. 114.

<sup>3</sup> *Całość* (46 pieśni) została ogłoszona drukiem dopiero w 1905 roku przez Jana Czubka.

<sup>4</sup> Por. *Kalendarz życia i twórczości Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, St. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960, s. 459–460.

<sup>5</sup> A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1986, s. 168.

<sup>6</sup> J. Kleiner, W. Maciąg, *Zarys dziejów literatury polskiej*, Wrocław 1985, s. 309.

<sup>7</sup> S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Lwów 1854, s. 642.

<sup>8</sup> Fragmenty *Orlanda szalonego* cytuję za: L. Ariosto, *Orland szalony*, przeł. P. Kochanowski, oprac. J. Czubek, Kraków 1905, t. 1–3.

<sup>9</sup> *Nota bene* autocharakterystyka Idalii, wyrażająca się w słowach skierowanych do Jana: „Jestem tu przelotem / Przelatujący anioł...” (VIII, 301), stawia ją wyraźnie w rzędzie komicznie wyidealizowanych anielic, obok Angeliki Ariosta i Dulcynei Cervantesa.

<sup>10</sup> F. Schlegel, *List o powieści w: Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 188.

<sup>11</sup> Novalis, *Poetycyzmy w: Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 204.

<sup>12</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 163–164 i 165.

<sup>13</sup> Zofia Szymdtowa skłonna jest widzieć w tym fragmencie *Fantazego* odniesienie do innego bohatera poematu Ariosta. Twierdzi, iż postać „Jana budzi w niej [w Idalii – przyp. O. K.] myśl o Ferracie, który nad potokiem okrył głowę i szyję hełmem Orlanda” /Z. Szymdtowa, *Ariostyczna droga Słowackiego w: Poeci i poetyka*, Warszawa 1964, s. 202/. Kontekst sytuacji z *Fantazego* zbliża ją jednak bardziej do wzmiankowanej sceny z samym Orlandem. Jan, podobnie jak Orland, udaje się przecież nad wodę porażony wiadomością, że jego lubą otrzyma kto inny. Obaj z tego powodu szaleją, obaj tracą zmysły.

<sup>14</sup> Niejasną kwestię śmierci Hawryłowicza komentuje w pracy o dramatach Słowackiego Edward Csató: „Popełnił samobójstwo, czy też poległ w pojedynku z Rzecznikiem? Jedni z interpretatorów opowiadali się za tą tezą, drudzy za tamą. Jedni i drudzy znajdują w tekście argumenty na poparcie swego przekonania, jedni i drudzy nie potrafią znaleźć argumentów decydujących, i dyskusja może trwać latami.” (E. Csató, *Szkice o dramatach Słowackiego. „Maria Stuart” – „Balladyna” – „Beatryx Cenci” – „Fantazy”*, Warszawa 1960, s. 227)

<sup>15</sup> Zob. E. Łubieniewska, *„Fantazy” Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław 1985, s. 173–175.

<sup>16</sup> M. Piechota, *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katowice 1993, s. 88.

<sup>17</sup> S. Graciotti, *Od renesansu do oświecenia*, Warszawa 1991, t. 1, s. 186–187.