



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Fenomenologia granicy w dramatach mistycznych Słowackiego

**Author:** Leszek Zwierzyński

**Citation style:** Zwierzyński Leszek. (2004). Fenomenologia granicy w dramatach mistycznych Słowackiego. W: S. Zabierowski, L. Zwierzyński (red.), "Granica w literaturze : tekst - świat - egzystencja" (S. 69-95). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Leszek Zwierzyński

Katowice

## Fenomenologia granicy w dramatach mistycznych Słowackiego

### I

Jaka jest najważniejsza granica w mistycznych utworach Słowackiego? Wstępny jej ogląd pozwala sądzić, iż w gąszczu kształtów i problemów świata genezyjskiego podstawowa jest granica śmierci i – oparta na niej – granica osoby. Oczywiście, samo pojęcie osoby w poezji mistycznej Słowackiego jest – jak to już zauważano – bardzo wieloznaczne. Prowizorycznie osobą będę nazywał związek ducha i człowieka, dokładniej: człowieka jako prymarny kształt ducha<sup>1</sup>. Samo określenie śmierci jako granicy konstytuującej osobę jest niemal banalne, ale, przy próbie ontologicznego oglądu świata mistycznego, wydaje się niezbędnym punktem wyjścia bardziej precyzyjnych rozważań. Nie podaję na wstępie definicji granicy (choć wyraźna jest podstawowa dwoistość jej postaci: tego, co **rozdziela** różne sfery rzeczywistości i ostatecznego **kresu** świata), gdyż kształt jej bytu, jego dookreślenie chciałbym wydobyć, wyłonić z tekstów Słowackiego, tak aby przedstawić tu jego fenomenologię granicy.

Swoistość bytu granicy w poezji Słowackiego wyrasta (co oczywiste) z ogólnoromantycznej jej postaci. A pierwszym czynem wczesnego romantyzmu była likwidacja granic oświeceniowych. Tego aktu unicestwienia romantyzm dokonywał modelowo w przestrzeni nocy (*Świtez!*), w której nikały dzienne (oświeceniowe) granice bytów. Dokonuje się też fundamen-

---

<sup>1</sup> Sam Słowacki, w przypisach do *Genezis z Ducha*, osobą nazywa ducha wcielonego już w jakiś kształt.

talna przemiana granicy: to, co było krańcem, ostatecznym kresem i zamknięciem świata, staje się w romantyzmie otwartością, miejscem przejścia, łączącym różne światy. Taka transgresyjna jest bytowość romantycznej granicy. Dlatego w literaturze tego okresu ważna staje się eksploracja przestrzeni granicznych (snu, szaleństwa, śmierci...). To, co graniczne, ujawnia najlepiej prawdziwe rysy rzeczywistości i człowieka. Wykształcają się też specyficznie romantyczne funkcje granicy – krawędzi pomiędzy wnętrzem i zewnątrzem, głębią i powierzchnią<sup>2</sup>.

Niezwykle istotna (może najważniejsza?) jest **odnowa granicy etycznej**, jaka się w romantyzmie dokonuje. Przestaje być elementem abstrakcyjnego systemu etycznego, odzyskując bezpośrednio zakorzenienie w bycie, dzięki czemu staje się znów granicą żywą i istotną. Ta żywotność i waga granicy etycznej zauważalna jest od samego początku romantyzmu (symbolika zła w balladach Mickiewicza), ale jej ostateczne, pełne wcielenie dokonuje się w III części *Dziadów*. Tu granice bytu, granice *sacrum* i granice etyczne okazują się nierozłączne i niezbywalne. Konrad mimo swej magicznej, wieszczej mocy nie potrafi ani się w sensie istotowym przemienić, ani przekroczyć granicy oddzielającej stworzenie od Boga. (To skądinąd najmocniejsza – choć nie zawsze ujawniana wprost – granica romantycznego świata, o wiele trudniejsza do przekroczenia niż granica śmierci czy świata widzialnego.) Dopiero oczyszczenie i ofiara umożliwiają prawdziwą przemianę Konrada i przekroczenie granic *sacrum*. Złączenie granic etyki, bytu i *sacrum* w dziele Mickiewicza miało, być może, decydujące znaczenie dla siły oddziaływania jego poezji.

W takiej przestrzeni romantycznej wznosi swą „budowlę świata” Słowacki. Ta metafora nie jest tu przypadkowa. Zgodnie z lekturą Marii Janion<sup>3</sup>, model dominujący w przedmystycznej twórczości poety to egzystencja zamknięta. Nie spierając się o szczegóły (interpretacja modelu, skala jego dominacji), niewątpliwie stwierdzić można, iż w wielu utworach Słowackiego z lat dwudziestych i trzydziestych istnieją zarówno obrazy uwięzienia bohatera w „bańce” własnego *ego*, jak i konkretne wyobrażenia granic zamykających owo „ja”. W późnych, przedmystycznych dramatach (*Mazepa*) ten napór granic rośnie, substancjalizując się w postaci wznoszonych i zacieśniających się wokół bohaterów murów. Ucieczki poza owe mury

<sup>2</sup> Wiele istotnych aspektów romantycznej granicy można dostrzec w analizach romantycznych wcieleni kształtu okręgu, jakich dokonuje Georges Poullet (*Metamorfozy czasu*. Wybór J. Błoński, M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 430–468).

<sup>3</sup> M. Janion: *Mistyczna hipoteza rzeczywistości*. W: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje, sympozjum, Warszawa 10–11 grudnia 1979*. Red. M. Janion i M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 324–332. O dialektyce zamknięcia i przekraczania owego zamknięcia (granicy) w romantyzmie zob. M. Piwińska: *Romantyczna nowa tragedia*. W: *Studia romantyczne*. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1973.

nie ma; jedynym wyjściem jest śmierć (spotykająca wszystkich głównych bohaterów), a jej obrazem, znakiem są zatrzaśnięte trumny. Podobny stos trumien piętrzył się już w scenie zamkowej w *Kordianie*, ale tam był majakiem, imaginacją; tu zaś staje się realnością, świadczącą o nieodwracalności, twardości granicy śmierci<sup>4</sup>.

Przełom mistyczny powoduje rozbitcie dotychczasowych granic i przemianę obrazu świata. Świat genezyjski jako model to rzeczywistość bez granic: dynamiczna wizja przemieniającego się ducha wyklucza jakiegolwiek statyczne zamknięcie. Człowieka od bytów, od żywiołów nie oddziela w takiej wizji już żadna stabilna przegroda. Wyraziste jest to w liryku „Patrz nad grota [...]”, którego wzorcową interpretację przedstawił przed laty Ireneusz Opacki<sup>5</sup>, ukazując istotne rysy świata mistycznego: między ciałem dziewczynki i żywiołami przejście jest płynne, a ich zarzewie obecne jest już w jej ludzkiej formie. Można w tym liryku wskazać jednak zupełnie nową, późnoromantyczną postać granicy – to człowiek jest granicą, bytem granicznym. Rozpiętym między materialnością a czystą duchowością, między zwierzęcością i anielskością. Dynamicznym obrazem takiej bytowości jest rozpryskująca się gwiazda. To oczywiście model, w rzeczywistości utworów dramatycznych i epickich granice funkcjonują w bardziej skomplikowany (i często niezwykły) sposób.

## II

Przestrzeń zdarzeń w *Księżu Marku* jest (podobnie jak w *Mazepie*) obwiedziona, wyznaczona granicą murów obronnych. Bar jest oblężony, co uwydatnia, podkreśla krawędź oddzielającą miasto od reszty świata. To ostatni skrawek wolnej ojczyzny, miejsce obrony i walki, ale także „ziemia święta”, czekająca na zesłanie Ducha Świętego. Granice realne okazują się tu granicami metafizycznymi: tam, gdzie są krawędzie świętej przestrzeni (rogatki miasta), kończy się świat żywych, za którymi jest śmierć. Doświadczają tego Rosjanie usiłujący wywieźć ks. Marka (wbrew jego woli) z miasta.

---

<sup>4</sup> Jedyny ślad, możliwość przekroczenia, stanowi – jak wskazała to Maria Kalinowska – transcendencja w twarzy bliźniego, chrystusowość jego cierpienia (zob. Eadem: *Miłość i sacrum w „Mazepie” Juliusza Słowackiego*. W: „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. Filologia Polska 1966, z. 47, s. 17–31). Ów ślad funkcjonuje jednak na innym poziomie niż niewątpliwe i materialne granice.

<sup>5</sup> I. Opacki: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 289–293.

Granice są tu jednak obecne także wewnątrz miasta, w dwóch „miejscach przejścia”, otwierających rzeczywistość w kierunku wertykalnym. Najpierw żydowska stodoła staje się na moment miejscem świętym: Regimontarz odczytuje ją (i cały Bar) jako Golgotę, a ks. Marek jako ogród rajski i Betlejem. To symboliczne miejsce przemiany – śmierci starej formy Polski i narodzin jej formy nowej. Granica otwiera się tu w górę. Druga graniczna mikroprzeźren – żydowska karczma<sup>6</sup> – poprzez kolejne zdarzenia otwiera przestrzeń w dół: najpierw stając się przestrzenią zła (czyn Kosakowskiego)<sup>7</sup>, potem, po zamordowaniu Rabina, domem śmierci, gdzie nad trupem ojca Judyty odprawia „bosiny”. Wreszcie karczma realnie i metafizycznie okazuje się otwarciem granicy Baru w dół, gdy przez podziemia wkraczają do miasta Rosjanie. Zrastanie się realności z metafizyką wyraźne jest w scenie, w której splamieni krwią Rabina Kosakowski i Bojwiłł nie tylko nie potrafią otworzyć, lecz nawet dojrzeć drzwi karczmy<sup>8</sup>.

Opisane dwie mikroprzeźrenie rozszerzają się w trakcie rozwoju akcji na całe miasto. Bar staje się przestrzenią graniczną, w której dokonuje się przemiana, „przejście”. Początkowo jako miejsce walki, a zarazem miejsce zdarzeń świętych, jest rzeczywistością rozpiętą między niebem a ziemią. Po wtargnięciu Rosjan zmienia się i staje się obszarem śmierci, chtonicznym dołem, otchłanią. Tę piekielność uobecniają szczególnie sugestywne obrazy Czarnej Śmierci na początku III aktu:

Gdzie zaraza swe szatany,  
Psy swoje czarne puściła...  
[...]  
A w polu, przy trupich jamach,  
Jakieś płomienie, jak duchy,  
Stoją, czasem szyję zegną  
I za człowiekiem tak biegną  
*Ksiądz Marek, akt III, w. 48–60<sup>9</sup>*

Dopełniają je wizyjne przedstawienia Judyty i tłumów (szalonych, zezwierzęconych) dane w relacji adiutanta (w. 451–543). To wyraźnie władztwo śmierci i chaosu.

<sup>6</sup> Żydowska stajenka nie po raz pierwszy stała się święta. Nieprzypadkowo w dramacie tym obie święte mikroprzeźrenie wywodzą się ze *Starego Testamentu*. Podkreślają funkcję Baru jako miejsca eschatologicznej przemiany.

<sup>7</sup> Kosakowski, zagarniając powstańcze pieniądze, przekracza granice etosu szlacheckiego.

<sup>8</sup> Pisał o tym Jarosław Marek Rymkiewicz (*Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Red. M. Żmigrodzka, Z. Lewińska. Wrocław 1981).

<sup>9</sup> Wszystkie cytaty z utworów Słowackiego według: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1–17. Wrocław 1952–1957, będąc zaznaczone bezpośrednio pod tekstem.

Owa otchłań w scenie końcowej zostaje jednak przemieniona, staje się górą, kurhanem, otwierającym, przybliżającym przestrzeń nieba<sup>10</sup>: „W środku motłochu na rusztowaniu z łóżek szpitalnych stoi ksiądz Marek z krzyżem, w podartym i pokrwawionym habicie.” (akt III, didaskalia po w. 550). To rusztowanie zostaje za chwilę przemienione w żywy, uczyniony przez wspinających się ludzi, kurhan (w. 697–710). Tak powstaje pionowy model kosmosu.

Ale w dramacie tym oprócz granicy w pionie i poziomie pojawia jeszcze granica trzecia, najważniejsza:

Bo ja tu ciało położę  
 Pierwsze dla kraju i wiary.  
 I mój kopiec jak sztandary  
 Będzie trwał – aż wiek przeminie;  
 Aż ludzie z jasnymi skrońmi  
 Pokażą się w tej krainie  
 Wchodząc ducha mego bramą.

akt II, w. 904–910

Tak powstaje niezwykle istotna dla całej mistycznej dramaturgii poety fenomenologia ciała jako granicy. Nie tylko zagrozenia, materialnego przejawu granicy śmierci, lecz także bramy – otwarcia.

### III

W *Śnie srebrnym Salomei* nie ma jednej, konkretnej przestrzeni, która byłaby granicą. Cała Ukraina jest miejscem przemiany – uczestniczy w niej wielość jej przestrzeni. Tu zмага się zbuntowany duch ukraiński z martwą, skostniałą formą polską<sup>11</sup>. Mimo zwycięstwa ducha Polski, poruszonego krwawością, szatańskością koliszczyzny, efekt końcowy najlepiej określają dosadne słowa Wernyhory: „trup z trupami”. To stan znieruchomienia, śmierci, z której (według proroctwa Wernyhory) może wyłonić się nowa forma Polski i Ukrainy. I właśnie ten stan śmierci znajduje się w centrum dramatycznego „dziania się”. Nadobecność krwi i makabry w *Śnie srebrnym...* spowodowana jest tym, że Słowacki w szczególności i wy-

<sup>10</sup> Przestrzeń zdarzeń jest stale poszerzana przez wizje ks. Marka i Judyty.

<sup>11</sup> O różnych aspektach tych zmagania i samych kształtów Ukrainy pisze interesująco George G. Grabowicz w: *Mit Ukrainy w „Śnie srebrnym Salomei”*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2.

jątkowy sposób kreśli tu swą fenomenologię śmierci jako granicy. Odślania, jak dokonuje się przekraczanie owej granicy i bada rodzaj jej bytowości. W żadnym innym utworze Słowackiego ta fenomenologia nie rozrasta się do takich rozmiarów.

„Przejsię” w tym niezwykłym romansie dramatycznym dokonuje się zarówno na poziomie zbiorowym (niszczenie i powstawanie form), jak i indywidualnym (przemiana inicjacyjna<sup>12</sup>). Rdzeń, centrum fenomenologii granicy stanowi przejście przez śmierć Gruszczyńskiego i jego rodziny. Przejście to przedstawione zostało w ramach trzech epickich opowieści, choć jego znaki (stanowiące zapowiedź i ostateczne dookreślenie) rozciągają je na cały dramat. Sceny transgresji dokonują się kolejno: we dworze Gruszczyńskich, w jarze i w obozie kozackim. A więc i tu (podobnie jak w *Księdzu Marku*) granica substancjalizuje się w postaci przestrzeni zamkniętej.

W dworku Gruszczyńskich (pierwsza mikroprzeźren graniczna) śmierć uobecniają dwa ciągi wyobrażeń: znieruchomienie, zastygnięcie pomordowanych ludzi (również czasu upostaciowanego w zatrzymanym zegarze), lecz zarazem destrukcja, rozbicie i rozerwanie materialnych kształtów ludzi i przedmiotów. Z tych dwóch biegunowych upostaciowień śmierci wywodzi się trzecie, rysujące już wyraźnie jej bytowość jako granicy, a także wskazujące możliwość sięgania dalej, poza... Zwyczajnie granica śmierci rysuje się jako krawędź, linia ostro oddzielająca zmarłego od życia; tu ma ona swą rozciągłość, szerokość – wyobraża ją przestrzeń teatru: ruchu, igrania (tańca) ciałek pomordowanych dzieci. Powtarzalność motywu teatru w przedstawianiu śmierci w *Śnie srebrnym...* wskazuje, iż znany topos teatru świata (Calderón<sup>13</sup>) przyjmuje tu postać „śmierć jako teatr”. Ruch i życie, ale już nie będące egzystencją człowieka, a więc inny świat, inne życie.

Taki kierunek czytania sensów pierwszej opowieści wsparcie znajduje w znakach zapowiadających rzeź Gruszczyńnic, ukazujących się Sawie przed wejściem do dworu (a wcześniej Gruszczyńskiemu i Salomei):

Zdało mi się, że ów dworek  
Powietrze błękitne broczy;  
Że wróble jakiś paciorek  
Nad tą kalwaryjską stacją,

*Sen srebrny Salomei,*  
akt II, w. 175–178

<sup>12</sup> O inicjacji zob. M. Eliad: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Przeł. K. Kocjan. Kraków 1997.

<sup>13</sup> O roli Calderónowskiej wizji teatru w dramatach Słowackiego piszą m.in. Marek Rymskiewicz (*Ludzie dwoiści...*) i Michał Mastowski: *Rola Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*. Izabelin 2001.

To wyobrażenie dworu jako cząstki drogi krzyżowej, bytu uchrystusowanego („broczącego niebem”) przemienia bezsens mordu niewinnych, przenosząc ich w sferę ofiary, sakralności.

Przestrzeń śmierci w następnej opowieści (bitwa w jarze) kreują: mrok, ogarniający postacie rycerzy, obrazy natury przemieniającej się w narzędzia śmierci (w. 194–210), wreszcie wody jeziora, dookreślone jako scena teatru śmierci. Sama granica śmierci uobecnia się tu w obrazach główek dziecięcych<sup>14</sup>, przeżycie śmierci swych dzieci staje się dla Gruszczyńskiego sytuacją graniczną<sup>15</sup>. One – jako realność i znak śmierci – wciągają go w jej obszar, inicjując jego śmiertelną metamorfozę, początek wędrówki poza kres. Granica w jego wypadku ma jeszcze wyraźniej swoją rozciągłość. „Przejście” Gruszczyńskiego przez obszary śmierci, przez kolejne jej fazy, będzie się dokonywało niemal do końca dramatu. Ciałka pomordowanych dzieci nie tylko włączają ojca w rzeczywistość śmierci, lecz także wyznaczają jej kształt, postać. W kolejnych obrazach główek widoczna jest nie tyle makabra, ile uświęcająca przemiana (wywyższenie na pikach jako forma ukrzyżowania):

A tak utkwione na tyce,  
 Że z tych dwojga dzieciątcezek  
 Były dwie płonące świece  
 I dwa umarłe księżycy  
 Śród straszliwego ogroja; –  
 akt III, w. 334–338

Gruszczyński, po przejściu przez „kenotyczny” bezkształt, zostaje wywyższony w analogiczny jak dzieci sposób (dwie mordercze piki „pod boki”), co rozpoczyna jego przemianę, oddaną w szeregu obrazów chrystomorficznych.

<sup>14</sup> Główki dziecięce pojawiają się tu nie po raz pierwszy w poezji Słowackiego (*Poema Piasta Dantyszka!*). Potem w *Zawiszy Czarnym* głowy tatarskie okażą się ambiwalentnym „rekwizytem”. Ta powtarzalność makabrycznego motywu wskazuje na jego wagę. Być może sensy zawarte w tym wyobrażeniu związane są ze swoistą antropologią ciała: głowa odcięta jest ciałem naruszonym, „fragmentem”, reprezentującym już inny, pośmiertny jego stan, ale zarazem tą częścią ciała, której nie sposób odpersonalizować – głowa zawsze zachowuje w swym obrazie obecność konkretnej osoby. Inaczej nieco odczytuje motyw głowy w swych znakomitych analizach Marta Piwińska (*Słowacki ekspresjonistyczny. W: Słowacki współczesny*. Red. M. Troszyński. Warszawa 1999). Zob. też A. Kotliński: *Mistrz czerwonego rymu. Słowacki*. Warszawa 2000; dawne, lecz bardzo ciekawe ujęcie: S. Skwarczyński: *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925, s. 24–38.

<sup>15</sup> Tu dość wyraźnie śmierć dzieci umieszcza Gruszczyńskiego w „sytuacji granicznej”. Kategoria egzystencjalnej filozofii Karla Jaspersa dość dobrze określa szereg zjawisk związanych z granicą w dramatach mistycznych Słowackiego (K. Jaspers: *Sytuacje graniczne*. Przeł. M. Skwieciski. W: R. Rudziński: *Jaspers*. Warszawa 1978).



Następna faza wędrówki Gruszczyńskiego przez graniczny obszar śmierci zawarta jest w opowieści Sawy. Ten, który wydawał się martwy, na widok pogrzebu swej córki Salomei wstaje spośród trupów<sup>16</sup>. Wyrażna jest tu ciągłość przestrzeni śmierci, wewnątrz której znajduje się Gruszczyński („zjawisko / Krwawego spod grobu trupa”). Graniczność jego bytu daje mu istotowy, transcendentny zakres poznania. Postrzega Leona w postaci „czerwonego („gwiazdzistego”, „mrocznego”) szatana” zagradzającego mu drogę, lecz widzi także (jako jedyny) wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa-pelikana, karmiącego swe dzieci krwią<sup>17</sup>. Ten symbol wskazuje starymu rycerzowi kształt jego dalszej drogi. Przewodniczką dla niego i dla innych zmarłych okazuje się Salomea – Pani Aniołów, przeprowadzająca poległych przez granicę śmierci<sup>18</sup>. Właśnie kształt pogrzebu Salomei (złoty wąż) materializuje kolejną, symboliczną, postać przejścia. Wąż<sup>19</sup> unaocznia pokonywanie granicy świata nadziemnego (ludzkiego) i chtonicznego. Powierzchnia ziemi (a także wody – jezioro w jarze) kilkakrotnie w całym dramacie ukonkretnia, substancjalizuje granicę oddzielającą świat żywych od świata umarłych.

Jako dodatkowy rezultat „przejścia” Salomei powstaje jeden z najniezwyklejszych obrazów świata transcendentnego (granicznego?). Ta, która jako jedyna powróciła zza świata, przekroczyła z powrotem granicę śmierci, odsłania swe doświadczenie w scenie „przebudzenia”:

I śniłam coś biało – biało...

[...]

W krainie jakiejś bez brzegu,

Gdzie jedna tylko na śniegu,

Plama – okropna – czerwona...

Ach strach mówić, com ja śniła...

*Sen srebrny Salomei,*

akt V, w. 716–721

<sup>16</sup> Słowa księżniczki wskazują na związek między losami Salomei (przejście przez śmierć) i śmiercią jej ojca (akt III, w. 516–536).

<sup>17</sup> Tu i w obrazie „broczącego dworku” widać, jak odróżniać należy w dramacie tym to, co jest przedstawiane, od ostatecznego artystycznego przekazu, w którym podstawową rolę odgrywa to, jak zostało to przedstawione, ujęte. Jednym z zarzutów odnośnie do *Snu srebrnego Salomei* było oskarżenie o epatowanie krwią; tymczasem we wskazanych tu obrazach krwi wyraźna jest tendencja do sakralizacji – przemienia się ona w rzeczywistość transcendentną, tracąc przy tym swój „straszny” kolor.

<sup>18</sup> Tę rolę „psychopomposa” pełni w tradycji antycznej wiele mitycznych postaci: Hermes, Charon, Prozerpina, Iryda... W świetle *Ewangelii* rolę tę pełni Chrystus.

<sup>19</sup> Symboliczno-wyobraźniową rolę węża analizuje Gaston Bachelard: *Wyobraźnia poetycka*. Przeł. H. Chudak, A. Tarkiewicz. Warszawa 1975, s. 331–356.

Słowacki, aby przedstawić owo „poza” śmierci, nie wykorzystuje tradycyjnych, religijnych i kulturowych symboli, lecz tworzy obraz na nowo, jakby przy pomocy technik malarstwa abstrakcyjnego. Sensy takich obrazów są szczególnie hipotetyczne, lecz można stwierdzić, iż to, co istnieje „tam”, jest przestrzenią nieskończoną, bez kresu, bez granic („bez brzegu”). Jedną nieskończoną płaszczyzną bieli. W symbolice polskiego romantyzmu (stworzonej w III części *Dziadów*) biel świata (śnieg) ma zdecydowanie negatywne konotacje (Sybir – kraina śmierci). Romantyczna ikonografia takie sensy wiąże jednak głównie ze sferą historii; w wymiarze zaś indywidualnym (jak wskazuje Mickiewiczowski *Sen drezdeński*), nie jest ona tak oczywista. W poezji Słowackiego ogólne rysy tych sensów zostają zachowane (*Kordian*, *Anhelli*), choć dostrzec można pewne modyfikacje. Szczególnie w *Anhellim* Sybir jest nie tylko krainą śmierci, snu, lecz także miejscem potencjalnej przemiany, zmartwychwstania. Również sam śnieg (biel!) zyskuje tu bardziej pozytywny sens – jego obraz pojawia się w IX rozdziale w chwili opuszczenia kopalni. Biel świata, mimo wszystko ludzkiego, przeciwstawiona mrokowi otchłani śmierci<sup>20</sup>. Na ile te sensy zawarte są w wizji Salomei? Biel jest tu dookreślona jako śnieg, ale w samym obrzędzie przejścia (pogrzebu) Salomea ubrana jest także na biało (kwiaty, suknia) – to wyraźnie kolor niewinności, aniołów<sup>21</sup>. Przywołać jeszcze można opowieść Salomei o białym, śnieżnym Bożym Narodzeniu. To wszystko konotacje pozytywne. Jednak we śnie-wizji Salomei jest jeszcze owa niepokojąca czerwona plama, niewątpliwie związana z krwią; przypuszczalnie z ofiarą. Byłby to może niezwykle, abstrakcyjnego malarstwa środkiem namalowany, obraz Ukrzyżowania. Obraz jest wieloznaczny, niedopowiedziany, ale jego tonacja uczuciowa i wyraźne chrystologiczne konteksty zgadzałyby się z takim odczytaniem. To jedno z najniezwykleszych w dramatach mistycznych wychyleń poza granicę poznawalnego.

Następne fazy „przejścia” Gruszczyńskiego ukazują go już w postaci ducha: bezpośrednio w akcji dramatu, gdy wzywa do walki, pośrednio – w słowach księżniczki i Pafnucego, przez których wzywa do wybaczenia. Obrazów „przejścia” Gruszczyńskiego dopełnia scena sądu i przebaczenia w ostatnim akcie, na którą zostaje przyniesiony jego trup – materialny, naoczny ślad odejścia<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Za zwrócenie mi uwagi na istotny dla analizy obrazu z trzeciego snu Salomei kontekst *Anhellego* dziękuję Pani Profesor Marii Kalinowskiej.

<sup>21</sup> Symbolikę barw we *Śnie srebrnym Salomei* analizuje dokładnie G.G. Grabowicz (*Mit Ukrainy...*).

<sup>22</sup> Ten łańcuch obrazów śmierci jako przejścia dopełnia ogniowa śmierć Semenki, związanego wieloma więzami z rodziną Gruszczyńskich.

## IV

Śmierć jako granica jest fundamentalnym problemem także następnych dramatów mistycznych Słowackiego – *Agezyłausza* i *Zawiszy Czarnego*<sup>23</sup>. Ale nie obejmuje, nie wypełnia całości tych utworów: z centrum przesuwają się na koniec – śmierć stanowi tu wyraźnie kres, domknięcie. Zanim bohater dotrze do tego kresu, napotyka inną krawędź, która wydobywa go ze zwykłej, dotychczasowej egzystencji. W *Agezyłauszu* śmierć jest domknięciem losu Agisa, losu, który ustanawia w dramacie tym podstawową, choć niewidzialną granicę. Przemiana losu – w której uwidacznia się granica dwóch jego kształtów (losu antycznego i chrześcijańskiego) – zawarta jest w dziwnych słowach chóru:

Smętek! Smętek... widziałem nad Koryntu czołem  
 Ranną tęczę – słyszałem brzęk błękitnej fali.  
 Tam gdzie Agis miłości pierwszej apostołem  
 Stał... widziałem chmurny mroczny Parnas w dali.  
 [...]  
 Nie wiem... ale w tych miejscach był wdzięk niewidzialny,  
 Który na ustach moich ciąglą pieśń zaczynał,  
 Jak gdybym ja był jeden głos dawniej choralny,  
 Który o wielu dźwiękach już pozapominał  
 I z wiela się głosami bratnimi rozłączył,  
 A teraz jak samotny przyszedł – aby skończył... –  
*Agezyłausz, akt II, sc. I, w. 157–174*

Śmierć stwarza tu (podobnie jak w poprzednich dramatach) przestrzeń graniczną zamkniętą – w *Agezyłauszu* jest nią „świątynia strachu”. Śladem przekraczania, przejścia są przemiany ciała, wpisujące się w wyraźnie zaznaczony chrystusowy wzorzec, dominujący w drugiej części *Agezyłausza*<sup>24</sup>. W wariantach tekstu pojawia się natomiast bardziej zindywidualizowany, sugestywny (i niepokojący) obraz – ukrzyżowanie człowieka zaszytego w skórę:

<sup>23</sup> Są to już dramaty niewątpliwie genezyjskie. Dla ich interpretacji ważne także, że, w przeciwieństwie do wcześniejszych, nie zostały wydane za życia poety; nie mają więc skończonej, autorskiej postaci.

<sup>24</sup> Aspekt „przejścia” w dramacie tym omawia wszechstronnie Maria Kalinowska w: *Los. Miłość. Sacrum*. Toruń 2003, s. 171–174, 188–191. W tejże książce autorka dostrzega i opisuje interesujący przejaw funkcjonowania granic w *Agezyłauszu*: bezkarna możliwość przekraczania granic jest jednym z przejawów destrukcji świata spartańskiego, jego metamorfozy (zob. ibidem, s. 163–165).

Człowieka widzę... który uwięziony jest gadem,  
 Koło którego Bogi brzęczą jak szerszenie,  
 A on ukrzyżowany... za rozpięte ręce,  
 W skóry obszyty...

*Agezylausz, wariant XVI/ III, w. 10–13*

Człowiek (w chwili śmierci) jako poczwarka szykująca się do przemiany. W wyobrażeniu tym granica, jeszcze mocniej niż w uprzednich dramatach, zaciska się wokół umierającego. Do tego zwierzęce rysy przydane zarówno ukrzyżowanemu, jak i otaczającym go Bóstwom, mającym udział w jego śmierci. Odczłowieczenie śmierci; szereg: człowiek – zwierzę – Bóg jako model przejścia, metamorfozy.

Te problemy, w innej postaci, powrócą w mrocznych obrazach krzyża (*sacrum*) w *Zawiszy Czarnym*. Obraz śmierci Zawiszy (jeden z najniezwyklejszych) kończy cały dramat:

Lecz wiem, że błysk jego stali  
 Był szerszy... i nad otchłanią  
 Panował jak piorun anioła...  
 Dwa razy uchylił czoła

Czarny... i grobu próbował,  
 Dwa razy się wyprostował,  
 Jakby go grób był niegodny,  
*Zawisza Czarny, red. D, akt III,*  
 fragm. III, w. 6–13

Ta śmierć – zstępowanie do otchłani, przekraczanie wyraźnie zaznaczonej krawędzi<sup>25</sup>, związaną z umierającym całego kosmosu (jego oddech porusza tchnienia innych, stanowi „tchnienie świata”) jest, podobnie jak w *Agezylauszu*, kresem szerszej, mającej bardziej skomplikowaną bytowość granicy. Dla Zawiszy bowiem prymarną granicą okazuje się *sacrum*, w symboliczno-egzystencjalnej postaci krzyża:

I raz tylko przed krzyża czerwonego znakiem  
 Stanąwszy, straci serce, i zadrzy z rumakiem,

I serce w nim sarmackie wtenczas krzyknie „Hura”,  
 I pod szalonym panem skoczy koń szalony,  
 I krzyżonością trupem położy komtura,  
 I czterema kopytami zdepcze krzyż czerwony,

*Zawisza Czarny, red. C, scena 1, w. 11–16*

<sup>25</sup> Śmierć jako krawędź, granica jest w *Zawiszy* obrazowo przedstawiana także w innych miejscach (np. red. A, wariant II, w. 9 i 10).

Z tą granicą rycerz się zderza, ona wywołuje kryzys, którego domknięciem jest śmierć. W zderzeniu los Zawiszy zostaje z krzyżem złączony substancjalnie (odciski kopyt – gwiazd na chorągwi). Ale zderzenie wyzwoli też (ukazaną w kolejnych wariantach) odwrotną stronę *sacrum*, mroczne obrazy krzyża i – przekraczania granicy śmierci:

Dlaczego mi ten duch krzyczy: „Hore!”  
 I na podartym krzyżu – nogi swe ubezpiecza,  
 I na zdartej chorągwi – jak na czerwonej łodzi  
 Żegluj – flis straszliwy... żelazo mu nie szkodzi...

*Zawisza Czarny*, red. C1, scena 3, w. 197–200

W samym Zawiszy zderzenie z krzyżem wywołuje wstrząs, szaleństwo (śmiech „serdeczny”, „piekielny”). Wewnątrz granicy wyznaczonej przez krawędzie *sacrum* i śmierci świat przestaje być jednoznaczny – ukazuje się jako zagrożenie, zagmatwany obszar, w którym rycerz na nowo musi znaleźć drogę, „rozplątać” ją. Zawisza podejmuje taką próbę szukania innej drogi i wyłania się wtedy inny sens, inny los, inne oblicze rzeczywistości: „matczyna strona” życia, raj – sad, zamek – gniazdo. Tym najistotniejszym „innym obliczem” jest miłość (ziemska / niebiańska), rajskie kuszenie losu. Grozi ono jednak zamknięciem (mury zamku). Zawisza wybiera więc otwartość, nieskończoność stepu<sup>26</sup>. Tam w przestrzeni otwartej dosięga go śmierć. Po raz pierwszy przejście dokonuje się w otwartości, a nie w zamknięciu. Otwartość jako postać granicy.

Przy baczniejszym oglądzie okazuje się jednak, że ujęcie przestrzeni w *Zawiszy Czarnym* jest bardziej skomplikowane. Przestrzeń egzystencji Zawiszy jest nieustannie ruchoma, a rzeczywistą granicę rycerza stanowi zbroja. Dokładnie zgodna z jego cielesnością, będąca jej domknięciem i przedłużeniem (obrazem). Gniewosz przyrównuje sylwetkę Zawiszy w zbroi do wieży. Analogicznie zamek stanowi przedłużenie cielesności Laury. Dlatego w owym zamku nieprzystojnie przebywać rycerzowi...

Zawisza więc zawsze – nawet w nieskończoności stepu – bytuje w przestrzeni zamkniętej. Tak wkracza w śmierć. Niepokojąca jest owa (podkreślana przez Zawiszę) potrzeba domknięcia, wzmocnienia granicy, odczucie zagrożenia zewnętrzem<sup>27</sup>. Jakby zagrożona była integralność, tożsamość osoby. Jakby zbroja, zamykanie się, wzmocnianie granicy chroniącej

<sup>26</sup> Ową biegunowość przestrzeni w *Zawiszy Czarnym* wydobywa i precyzyjnie opisuje Irena Sławińska w: *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*. W: Eadem: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960.

<sup>27</sup> Wiele interesujących obserwacji granicy znajdziemy w książce Andrzeja Kotlińskiego o: *Mistrz czerwonego rymu...*

wnętrze (ducha) zapowiadały już te problemy, które staną się kluczowe dla *Samuela Zborowskiego*.

W *Zawiszy Czarnym* najbardziej niezwykle jest to, że absolutne przekroczenie (rozerwanie) granicy świata dokonuje się nie w zderzeniu z *sacrum*, nie we wstępowaniu w śmierć, lecz wewnątrz tych krawędzi granicy – w egzystencjalnym przeżyciu bólu, trwogi, cierpienia – w miłosnej pieśni niezwyklego, Czarnego trubadura. Ludzka, miłosna<sup>28</sup> pieśń powoduje, że – jedyny raz w dramacie – pęka granica świata i ukazują się owo absolutne „poza”:

Tej pieśni złąkły się stepy,  
Gwiazdy się wszystkie przełąkły,  
Księżyc zbladł – niebiosą pękły  
I pokazały nam wieczny,  
Zablękitny, zasłoneczny,  
Rubinowy duchów rumieniec...

*Zawisza Czarny,*  
red. D, akt II, w. 235–240

Ta pieśń (i jej efekt) wymaga, być może, korekty obrazu związków ducha i człowieka w postaciach bohaterów. Mimo niewątpliwej „chrystusowości” *Zawiszy*.

## V

Najbardziej „granicznym” dramatem Słowackiego wydaje się *Samuel Zborowski*. Tu problematyka ta doprowadzona zostaje do swoistego ekstremum, do kresu. Jakby poeta sprawdzał, co się w takiej krańcowej sytuacji z człowiekiem i bytem dzieje. Sama granica od samego początku dramatu eksponowana jest jako podstawowa, istotowa forma istnienia rzeczywistości.

Otwiera dramat sen Eoliona<sup>29</sup>. Graniczność przestrzeni onirycznej zgodna jest z funkcjami, jakie pełnił sen w romantycznym uniwersum, w *Samuelu Zborowskim* jednak kształt i znaczenie snu rozrasta się i komplikuje

<sup>28</sup> W całym „koncercie” obecne są oczywiście rysy męczeństwa, śmierci, a nawet rysy Chrystusa (krwawy pot), ale nie one powodują rozerwanie nieba.

<sup>29</sup> Oczywiście w znanej nam, niepełnej postaci. Poprzedzały go zapewne słowa Eoliona. O roli snu w poezji romantycznej zob.: A. Witkowska: *Oniologia i oniromania*. „Teksty” 1973, nr 2; M. Piasecka: *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*. Wrocław 1999; *Mickiewicz. Sen i widzenie*. Red. Z. Majchrowski i W. Owczarski. Gdańsk 2000.

w kolejnych odsłonach<sup>30</sup>. Wieloznaczne słowa Śpiewu (akt II) malują wizję stwarzania ze snu innych światów (przeciwwświatów), które mogą walczyć ze światem realnym. Wewnątrz snu uwyrażniają się granice świata, pojawia się też szereg obrazów wyrażających kres życia – przepaść, mrocznienie świata i obraz słońca, „gdy leci do morza”, wreszcie jeden z podstawowych symboli – most z żywych ludzi. Dalej, już w świecie dziennym, graniczność współtworzy kształt dramatycznych zdarzeń: szczyty gór („świata brzeg”) jako miejsce akcji i kolejny żywy most (ciało Lucyfera), na którym stają nad otchłanią Eolion i Dziewczyna – Atessa. Ich upadek uruchamia dolne przestrzenie graniczne: chtoniczną, w lamencie księcia i wodną, świata Amfitryty. Opowiadane tu dzieje świata („Iliada płaźów”) polegają na przekraczaniu kolejnych barier przez przewcielającego się ducha Lucyfera. W akcie IV w centrum stają granice wewnętrzne – wyłania się problem granic osoby, relacji między człowiekiem i duchem. Ta problematyka narasta i olbrzymieje w akcie V, dziejącym się już na szczycie świata, w wymiarze kosmicznym, transcendentnym, sprzęgnięta z poszukiwaniem sensu, celu i kresu świata, z dążeniem do ostatecznej granicy<sup>31</sup>.

W całym skomplikowanym labiryncie problemów dramatu najważniejsze wydaje się pytanie o „ja”, o jego status, kształt i granice, o tożsamość osoby. Wiąże się to z wyraźnie narastającym kryzysem osoby i koniecznością nowego zdefiniowania jej fundamentów. Zachwianie podstaw osoby było przypuszczalnie efektem antynomii istniejących w samym systemie genezyjskim Słowackiego, rozpięcia substancji osoby między człowiekiem a duchem. To „ontologiczne rozdarcie” narasta w *Samuelu Zborowskim*. Genezyjskość wnika coraz głębiej w tworzywo artystyczne, w konstrukcję postaci. Nadrzędność ontologiczna ducha nad człowiekiem, stanowiącym jego konkretne wcielenie, grozi nieustannie rozmyciem bytu postaci – jego granic, ciągłości i jedności<sup>32</sup>. Przejawia się to chociaż-

<sup>30</sup> Na początku dramatu ową graniczność substancjalizuje dodatkowo zasłona, oddzielająca świat duchowy od świata fizycznego.

<sup>31</sup> Tu pojawia się cały szereg zjawisk granicznych: prawo ustanawiające granice i granica jako fundament ładu, śmierć (jej przekraczanie, różne jej oblicza), sztuka „graniczna” (związana z granicą śmierci, transcendencji) jako sztuka istotna.

<sup>32</sup> Pisano o tym już wielokrotnie. Przed laty bardzo precyzyjnie i ciekawie przedstawiła tę problematykę Kwiryna Ziembka (głos w dyskusji) w: *Słowacki mistyczny...*, s. 347–356. Podejmuje tę problematykę w jednej z najciekawszych prac o *Samuelu Zborowskim* Maria Żmigrodzka („*Samuel Zborowski*” jako dramat religijny. W: *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Red. I. Sławińska, W. Kaczmarek. Lublin 1991). Ostatnio powraca do problemów osoby Maria Cieśla-Korytowska (*O Mickiewiczu i Słowackim*. Kraków 1998. Tu wiele interesujących studiów o *Samuelu Zborowskim*, których zawartość ściśle wiąże się z problematyką niniejszego artykułu). Zob. również M. Masłowski: *Rola Kordiana...*

by w zjawisku „pomieszania duchów”, trudnością wyznaczenia granic postaci.

Fenomenologia granicy przestaje tu być fenomenologią śmierci, a śmierć nie jest już dopełnieniem, ostatecznym dookreśleniem osoby. Stanowi w istnieniu raczej granicę wewnętrzną, której przekraczanie jest ważnym momentem dziejów bohatera, ale która absolutnie nie kończy jej bytu<sup>33</sup>. Raczej rozpoczyna. Transgresyjność stanowi ogólną, romantyczną cechę postaci, ale w *Samuelu Zborowskim* pojawiają się rysy bytowości osoby nie-dostrzegalne wcześniej. Jedną z najważniejszych rewelacji przynoszą słowa Amfitryty, rozpoczynające III akt:

W świecie duchów, nie więcej dziś nieszczęsna ważę  
 Jak martwe prawo... Duchy mają swoje twarze,  
 Swoje serca... Ja jestem bez serca, bez lica,  
 Bez miłości... Okropna żywotna martwica,  
 Przed wiekami już w ręce Jehowy umarła.  
 Bom chciała żyć i śmierci się wielkiej wyparła,  
 Przelękniona imieniem jej... [...]

*Samuel Zborowski, akt III, w. 1–7*

Śmierć nie tyle dopełnia tu metamorfozy bytu ludzkiego w postać duchową, ile nadaje bytom (duchom) oblicze, serce – rysy jednostkowe, osobowe. Żeby być „ja”, żeby się nim stać, trzeba się przemienić (umrzeć). Duch nie tylko przechodzi kolejne metamorfozy (wcielenia), ale samo jego oblicze jest przemianą, ruchem. Rzeczywistością zupełnie dla nas niewyobrażalną. (Bo co to znaczy, że czymś rysem, twarzą, postacią jest ruch, metamorfoza? Jak to wygląda?) To świat widziany rzeczywiście od strony ducha.

Ale mimo prymarności takiej perspektywy w utworze genezyjskim, w *Samuelu Zborowskim* równie ważny i równie mocno zaznaczony jest rys egzystencjalny, ludzki postaci. Ciało i w ogóle to, co ludzkie, nie jest tu czymś nieistotnym, przeszkadzającym duchowi, lecz przeciwnie niezbędnym składnikiem osoby, umożliwiającym jej działanie i wzrost. Główne, „osiowe” dzieło się dramatu (proces) odbywa się z powodu śmierci, destrukcji integralności ciała – ścięcia głowy Samuela Zborowskiego. Przedwczesne rozcięcie, zniszczenie ciała (nazwanego za *Ewangelią* „świętynią ducha”) zwichnęło, zatrzymało rozwój ducha. Przebywający (300 lat!) w zaświatach Jan i Samuel zachowali swe rozpoznawalne formy cielesne,

<sup>33</sup> Oczywistość bytowania pośmiertnego, transcendentnego wpisana jest we wszystkie dramaty mistyczne, ale wcześniej śmierć kończyła, dopełniała byt sceniczny, a więc esencję dziejów bohatera.



a po to, aby kosmiczne dziady mogły się dokonać, Lucyfer musiał zwabić ducha Zamoyskiego w jakieś żyjące ciało<sup>34</sup>.

Wskazane dwa rysy osoby w *Samuelu Zborowskim* (absolutna metamorficzność stanowiąca oblicze, istotę ducha, połączona z egzystencjalną konkretnością, jednostkowością kształtu ludzkiego) stanowią jej ramę, wewnątrz której kształtuje się (wrze! wybucha!) właściwa problematyka osoby: jej sposobu istnienia, jej tożsamości. Tu dopiero stykamy się z prawdziwymi, trudno wytłumaczalnymi sprzecznościami<sup>35</sup>.

Próbując opisać kształt osoby w *Samuelu Zborowskim*, uwzględnić trzeba oczywiście troistą strukturę człowieka (duch – dusza – ciało)<sup>36</sup>. Duch jako element twórczy, boski ma tu swoistą pozycję (podobnie jak w całej tradycji mistycznej): stanowi centrum osoby, wykraczając zarazem poza nią, transcendując ją<sup>37</sup>. Uwzględnienie tej struktury porządkuje nieco problematykę osoby w poezji genezyjskiej, ale w *Samuelu Zborowskim* mimo to niemal od początku pojawiają się zasadnicze komplikacje interpretacyjne.

We śnie Eoliona objawia się genezyjska pamięć jego ducha: zbuntowanego, lucyferycznego, ognistego i twórczego (związane są z nim wyobrażenia wybuchu, ognia, lotu, otwarcia; w opozycji do kręgu, pełni, zamknięcia – wyobrażeń „wybrańców Bożych”). To przeszłość („przedwstępne żywoty”, jak dookreśla tzw. Parabaza) ducha Eoliona, usytuowana jednak ponad konkretnym czasem i przestrzenią, nie związana z konkretnym wcieleniem (choć w słowach ojca – księcia otrzymujemy informację o przedludzkich wcieleniach, o których duch Eoliona opowiadał nie-ludzkim językiem).

Ta dwoistość świadomości (człowieka i ducha), choć niezwykła, mieści się jeszcze w ramach naszych zdolności rozumienia – **to tylko** różne poziomy świadomości (zjawisko nieco oswojone przez symboliczną myśl religijną). Ale w następnej fazie snu budzi się w Eolionie świadomość (ludzka) wcześniejszego wcielenia jego ducha – *psyche* faraona. Musi więc paść

<sup>34</sup> Dodajmy, że Lucyfer w IV akcie, komentując „pomieszanie duchów”, mówi o zbawieniu człowieka (które jest trudne, gdy nie ma nad ciałem łaski Bożej), co sugeruje, iż ciało właśnie jest podstawą jednostkowości osoby.

<sup>35</sup> Owe sprzeczności nie są ani skazą w tekście, ani przypadkiem, lecz tworzą „poetykę sprzeczności” – sposób konstruowania tekstu, zapobiegający tworzeniu globalnego sensu na poziomie ziemskiej logiki.

<sup>36</sup> Tę strukturę człowieczą opisał dokładnie (w odniesieniu do *Biblii* i tradycji wczesnochrześcijańskiej) Ryszard Przybylski. Zob. I d e m: *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1999, s. 173–174). Używanie przez niektórych badaczy w stosunku do poezji genezyjskiej struktury dwójkowej (duch – ciało) jest zdecydowanie niepoprawne.

<sup>37</sup> Obecność „iskry Bożej” w duszy sprawiała mistykom szczególną trudność (język dyskursu!), uznanie jej za część duszy groziło zawsze posądzeniem o panteizm (Eckhard), ale rozluźnianie jej związków z duszą pozbawiało mistyczny obraz człowieka najgłębszej prawdy.

pytanie o modus ontologiczny tej świadomości, jej przeżyć. (Przy okazji także pytanie o model czasu w świecie genezyjskim<sup>38</sup>.) Działają, są w jednym człowieku, dwie ludzkie, diachronicznie odległe, świadomości. Albo inaczej: **on jest dwoma**, egzystuje **teraz**, ale to „teraz” stanowi dwa różne czasy i dwie różne przestrzenie. Konkretnie! W takiej rzeczywistości trudności interpretacyjne sprawiać mogą nawet drobiazgi, rekwiizyty. Didaskalia w akcie I (po w. 127) informują: „*Dobywa miecza*”. Kto? Eolion? W stroju sypialnym raczej miecza nie miał... A więc faraon? Co w takim razie widzi, o czym mówi „duch didaskaliów” (nadrzędny podmiot dramatu). Jaka przestrzeń jest realna, w jakiej dzieje się naprawdę dramat?

A to dopiero początek. W III akcie w podwodnym świecie zjawia się Heliana, w swej transcendentnej, złocistej postaci (po upadku, w którym straciła swe ziemskie, „zgrzebne” wcielenie). Ale dwieście wersów dalej (w. 190), w tymże akcie, w tymże świecie pojawia się po raz drugi, w zupełnie innej postaci – Dyjanny. I nikogo to nie dziwi. Kształt ontologiczny Lucyfera dziwnieje jeszcze bardziej: gdy pojawia się po raz pierwszy w dramacie (IV akt), rozmawia z księciem i jednocześnie **jest** kładką, na której stoją Eolion i Dziewczyna. Bardzo cieleśnie jest ową kładką, skoro (jak sam potem stwierdza) musiał sobie zebra wyłamać, by spowodować ich upadek. Ten obraz, w którym Lucyfer sam staje się granicą, jest wielokrotnie później przypominany – stanowi niejako punkt krytyczny dramatu.

Wielokształtność konkretnych bohaterów dramatu można odczytywać jako przedłużenie, radykalizację Calderónowskiej antropologii teatru – człowieka jako roli (a raczej zespołu ról). Takie ujęcie postaci, szczególnie ważne w *Księżu Marku* i w *Śnie srebrnym Salomei*, opisał precyzyjnie Jarosław Marek Rymkiewicz, a ostatnio wykorzystał w interpretacji szeregu dramatów mistycznych Słowackiego Michał Masłowski<sup>39</sup>. Kategoria ta chyba jednak nie wystarcza do ujęcia skomplikowanej postaci bytów działających w *Samuelu Zborowskim*. Tu mamy do czynienia z czymś bardziej radykalnym niż „wielobliczowość” (skupienie kilku ról w jednej postaci). Trzeba by użyć formuły bardziej zasadniczej, o charakterze ontologicznym: „**Ja-wielu**”. Osoba pojawia się tu bowiem, istnieje i działa w wielu wcieleniach, odrębnych postaciach jednocześnie. Jest wieloma naraz.

W związku z tą niezwykłą, skomplikowaną bytowością postaci rysuje się cały krąg konkretnych i szczegółowych już problemów. Ich rozwiązanie tkwi w zespole centralnych symboli dramatu, które domagają się inter-

<sup>38</sup> Inność funkcjonowania czasu mistycznego jest oczywista, ale jak dookreślić jej strukturę w dziele genezyjskim Słowackiego? Już w *Agezyłaszu* pasja Agisa **powtarzała** wzorzec Pasji Jezusa, będąc w czasie historycznym kilkaset lat późniejsza. O czasie w *Samuelu Zborowskim* pisała ostatnio M. Cieśła-Korytowska: *O Mickiewiczu...*, zob. także W. Próchnicki: *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*. Kraków 1992.

<sup>39</sup> J.M. Rymkiewicz: *Ludzie dwoiści...*; M. Masłowski: *Rola Kordiana...*

pretacji. Pierwsze zagęszczenie trudności dotyczy ciągłości osoby, jej substancji, ujmowanej w synchronii. Pytania o nią generuje jedno z „obsesyjnych” (a więc ważnych!) wyobrażeń Słowackiego: odcięta głowa<sup>40</sup>. Tu skonkretyzowane w obrazie Zborowskiego, przybywającego na Sąd ze swą głową w rękach, głową, która „okiem zaczęła błyskać / I lać krwią”. Rozcięcie, granica wewnątrz osoby ludzkiej. Zagrożenie ciągłości, zagrożenie rozpadem (osobno duch, osobno człowiek), a więc niepełnością osoby w morituralnej transformacji w wyższą postać ducha<sup>41</sup>. To tylko próba odpowiedzi, okrucy rzeczywistości znaczeń.

A z gąszczy problemów wysnuwają się następne: ciągłość osoby w diachronii. Zagadnienie to rysuje się w *Samuelu Zborowskim* na kilku poziomach, także jako wewnętrzny problem postaci. Wyrażony wprost w słowach Eoliona faraona, który chce uzyskać ciągłość swego bytu (przedłużyć go poza jednostkowe życie ludzkie) poprzez wahadłowe przekraczanie granicy śmierci – umieranie i zmartwychwstawanie, co oznacza w istocie funkcjonowanie w czasie cyklicznym (choć kolejne cykle przesunięte są na osi czasu linearnego). Żłudność tej „wieczności” odśpiewa chór duchów („O! smętny – o! kochany! / Srodze ty oszukany”).

Nie do końca jednak jasny jest (mimo oczywistości podstawowego schematu metempsychozy) prawdziwy obraz wiecznego trwania osoby (szczególnie w kontekście antynomiczności relacji duch – człowiek). Jak wskazuje „reminiscencyjna” rozmowa Eoliona i Dziewczyny (akt II), istnieje jakaś ciągłość osobowa świadomości w trwaniu ducha między konkretnymi wcieleniami. Ale istnieje wtedy tylko czas „prawdziwy”, sakralny: przez Eoliona i Atesę zapamiętane zostały ze snu-śmierci węzłowe momenty historii zbawienia – Narodziny i Zmartwychwstanie Chrystusa. Oboje, sięgając coraz głębiej w pamięć (świadomość) genezyjską, zbliżają się do momentu wielkiej, ostatecznej przemiany. Wskazują na to obecne tu wyobrażenia-symbole. Słowa Eoliona ewokują stan bytu na granicy transformacji:

Jak sen prowadzę... gdzie... sam nie wiem wcale...  
 Jeśli duch powie... wstąpimy na fale,  
 Jeśli pochwyti... polecim w niebiosy,  
 Jeśli roztopi... spadniemy jak rosa...  
 Jeśli zaśpiewa chór, co teraz niemy,  
 W echo się jego głosów rozlejemy.

akt II, w. 197–202

<sup>40</sup> Wspomniałem o tym wyobrażeniu wyżej przy okazji analizowania granicy we *Śnie srebrnym Salomei*.

<sup>41</sup> Aż prosi się, by czytać to egzystencjalnie, (Camus!) jako pęknięcie wewnątrz człowieka, ale sensory Słowackiego są tu chyba szersze i idą dalej, obejmując sfery człowieczeństwa nieobecne w ujęciu egzystencjalnym.

Nieprzypadkowo jest to niemal wariant centralnej części liryku *Patrz nad grota*. Po uzyskaniu świadomości ducha Eolion i Dziewczyzna – Atessa, udają się w miejsce graniczne – wstępują na most nad otchłanią, gdzie ogarnia ich zorza (przenosząc poza granicę ziemi). Most, który – podobnie jak ten wcześniejszy Eoliona faraona (z wnętrza snu) – jest mostem z żywego ludzkiego ciała i stanowi kolejny z ciągu centralnych symboli dramatu.

Symbol ten – w pierwszej wersji (akt I) – można odczytywać jako wyobrażenie ciągłości istnienia ponad śmiercią; przejście nad otchłanią niebytu dzięki ludzkiemu ciału. Duch wykorzystuje człowieka w sięgnięciu po kolejne, wyższe wcielenie. Aby jednak w odczytaniu symbol ten nie ugrzązł w alegorycznym schemacie, trzeba uwzględnić, iż w drugiej wersji symbolu Atessa i Eolion kroczą po moście, który jest materią (ciałem?) ducha (Lucyfera). Ludzie przechodzą po moście ducha. Wprawdzie owo „przejście” nie zostaje dokończony, lecz ma wyraźnie charakter inicjacyjny, transformacyjny. Przerzywa tę ostateczną ich przemianę Lucyfer, łamiąc swe ciało-most i powodując celowo katastrofę.

Dlaczego? Ujawnia się tu istotne oblicze świata duchów i Lucyfera (widoczne także w sporze Lucyfera z Amfitrytą). Świat w *Samuelu Zborowskim* jest **agonem** – grą, turniejem, rywalizacją duchów. Lucyfer okazuje się **tricksterem** – typem bohatera, który dokonuje ważnych czynów, wpływa na losy świata przy pomocy sztuczek, sprytu. „Owa dwoista postać: bohater kulturowy (demiurg) – *trickster*, łączy w jednej osobie zarazem ideę uporządkowania społeczności i kosmosu oraz ich dezorganizację, stan nieporządku”<sup>42</sup>. Charakterystyka trickstera dotyczy wprawdzie mitów, ale znakomicie tłumaczy pewne rysy Lucyfera. Wskazuje to, iż u podstaw świata *Samuela Zborowskiego* tkwi wzorzec świata mitycznego, niegotowego i nieodróżnionego, świata ambiwalentnego, bez stabilnych granic, statycznych wyznaczników wartości (etyka!). Co istotne, w tym rodzaju kosmicznego „dziania się” uczestniczy również Bóg. Jego działanie przybiera tu wyraźnie znaną z *Biblii* (*Księga Mądrości*) postać boskiej gry, świętego igrania. Wskazują na to słowa Lucyfera (o zabawie Boga z duchami), a także Głos przerywający jego wypowiedź, zabraniający ujawnienia tajemnicy („Stój... ta rzecz przybliży / Królestwo Boże... mówić jej nie wolno.” akt V, w. 382–383).

Niegotowość, płynność bytu trickstera współgra znakomicie ze strukturalnymi cechami Lucyfera, który ze względu na centralną, osiową rolę w akcji dramatu zajmuje także miejsce w procesie przemian kształtu osoby. Zmienność, metamorficzność to nie tylko jego cechy ogólne, gatunkowe

<sup>42</sup> Opisuje tę kategorię bohatera mitycznego Eleazar Mielecki (*Poetyka mitu*. Przeł. J. Dancygier. Warszawa 1981, s. 226–238).

(ducha ujętego w diachronii przemian), lecz także jego rys szczególnie, własny, wyrażający się m.in. w szczególnym natężeniu owej metamorficzności. Lucyfer jest (podobnie jak Polska<sup>43</sup>) formą form, a więc w istocie jakby już poza, ponad formą (poza statycznym, stabilnym kształtem). Stąd trudności w jakimkolwiek całościowym, pełnym określeniu kształtu jego osoby, jej granic. To on szczególnie i w istocie jest owym „Ja-wielu”. Nie tylko przemienia się w kolejne formy, ale jest jednocześnie wieloma osobami. Nie tylko zawiera w sobie (jak każdy duch) swój ciąg ewolucyjny, lecz, co istotne, składają się nań kształty ważne, rdzeniowe (choć specyficznie „kainiczne”) dziejów człowieka: Lucyfer, wąż rajski, Judasz Iskariota, ale też jakiś człowiek (Polak?), którego ciało spoczywa na stepie. A na Sądzie zjawia się – w świecie transcendentnym! – jako pełna osoba: człowiek-duch (Bukary<sup>44</sup>).

Lecz dalej<sup>45</sup> jego bytowość komplikuje się jeszcze bardziej, następuje to, co określano jako „przechwycenie ducha Eoliona”. Relacje między tymi bohaterami nie są łatwe do opisanego; odrzucić trzeba proste utożsamienie czy zwykłą (dwie fazy jednej osoby) ciągłość. Obaj, będąc duchami niezależnymi, zbuntowanymi mają inne „biografie” i inne archetypiczno-mityczne struktury u fundamentów. To jakby bliźniaki, duchy bliźniacze, lecz odrębne i odmienne. Eolion, nawet jako duch zbuntowany, ma charakter solarny (akt I, w. 41–42), a Lucyfer-smok walczy właśnie ze słońcem (akt III, w. 222–257)<sup>46</sup>. Eolion ma zresztą przypisane dwa początki: jeden ognisto-solarny, drugi z kryształu (słowa Dyjanny – akt III, w. 325–326). Jego (i Dyjanny) zniknięcie z dziejów świata nie jest ostateczne. Wprawdzie w scenie Sądu Lucyfer przejmuje jakby ich rolę, ale słowa dramatu wyraźnie zapowiadają dalszy, finalny (królewski) rozwój i kształt pary bohaterów: Dyjanny „z trzema gwiazdami” (zapowiedziany przez słowa Lucyfera) i mesjański Eoliona<sup>47</sup>, jako rycerza archanioła, zapowiedziany w tzw. Parabazie (akt I). Tylko na pewien czas (po akcie II) przyjmują pierwotną swą postać (kamienny sen Dyjanny<sup>48</sup> i skamienienie ducha Eoliona po upadku).

<sup>43</sup> O tej formie Polski, która stoi ponad formą, pisała Maria Ż m i g r o d z k a, wskazując, iż dlatego właśnie (Polska będąca jednocześnie bytem „Chrystusowym”) jest ona dla zbuntowanego ducha Lucyfera szansą. Zob. E a d e m: „*Samuel Zborowski*”..., s. 169–173.

<sup>44</sup> To imię jest wyraźnie pastiszem (parodią) imienia Bożego (Bóg – Buk). Ta parodystyczność uwidacznia się szczególnie w rozmowie z Biskupem (akt IV).

<sup>45</sup> Owo „dalej” dotyczy nie tylko faz utworu, lecz także faz interpretacji.

<sup>46</sup> Dopiero po metamorfozie jako Adwokat stwierdza „me słoneczne czoło”.

<sup>47</sup> Mesjański charakter ma wyraźnie przemiana zapowiedziana pod koniec Parabazy (szczególnie obraz cofnięcia się rzek w korytach, nawiązujący do mesjańskiego psalmu 114). Zapowiedziany kształt Dyjanny ma wyraźnie rysy maryjne.

<sup>48</sup> Pozytywnie waloryzowany w słowach Lucyfera („idzie nabywać żywota i siły”).

Jaka jest więc postać Lucyfera i jak opisać to, co się z kształtem osoby w dramacie dzieje? Poza zadziwiająco, pozytywną „wieloosobowością” (o której za chwilę) ujawnia się również zespół innych jego specyficznych, niezwykłych rysów. Przez wyższe, harmonijne formy, stwarzane przez Dyjannę i Eoliona Lucyfer przeciska się węzłem, a więc znów jakby poza formą. Ta pozaforemność ma swą niepokojącą, niebezpieczną możliwość. Ujawnia to kolejna postać ducha – **mgła**. Ten rodzaj bytowości pojawia się w związku z Lucyferem wielokrotnie, najwyraźniej pod koniec III aktu:

A ja... jak ogień i wulkan bezsenny  
 Zawsze bez ciała... zawsze bez mogiły,  
 Mgłą muszę wstawać i do ludzi chodzić  
 Ani mi umrzeć... ani się narodzić...  
 Dopóki ja we mgłach, gdzie mi władze gorą,  
 akt III, w. 371–375

Obrazy mgły w związku z Lucyferem interpretował Michał Masłowski. Trudno jednak zgodzić się z proponowanym przez niego utożsamieniem mgły z biblijnymi symbolami Boga – chmurą i obłokiem<sup>49</sup>. Wyraźne są zasadnicze różnice – chmura, obłok to byty niebiańskie, mgła zaś, mimo swych związków z atmosferą, zdecydowanie bardziej związana jest z ziemią. Słuszne jest oczywiście dostrzeżenie podobieństwa konsystencji bytowej chmury i mgły – obie substancjalizują (wyobrazają) znakomicie stan istnienia duchowego, ale również tu podstawowe są różnice: chmura, obłok mają zawsze granicę, są więc, mimo swej niezwykłej bytowości, indywidualne i osobowe. Mgła istotowo nie ma granic (zamazuje je, zaciera). Związane z taką bytowością zagrożenie bezkształtem, bezosobowością wynika z roli, jaką odgrywa (chce odgrywać?) w świecie Lucyfer: sprężyny wszelkiego bytu, wszelkiego dziania się, obecności we wszystkim, co istnieje. To forma swoistego panteizmu. Ale za nią płaci się właśnie bolesnym roztopianiem własnej osoby, zagrożeniem jej utraty<sup>50</sup>.

Inny dziwny rys tego „ducha obłąkanej natury” to, dostrzeżona przez Amfitrytę, poprzeczność, ukośność jego spojrzenia (akt III, w. 102–108). Perspektywa, usytuowanie inne niż wszystkich pozostałych istot – jakby z boku,

<sup>49</sup> M. Masłowski: *Rola Kordiana...*, s. 200–202. Masłowski usprawiedliwia to francuskimi tłumaczeniami *Biblii*, ale słowniki biblijne wyraźnie rozróżniają owe dwa byty. W samym *Samuelu Zborowskim* epifanią sakralności niebieskiej, boskiej są chmura (akt V, w. 253) i obłok (w. 296–297). Mgła pojawia się tylko jako jeden z „groteskowych” kształtów-wcieleń duchów na początku V aktu.

<sup>50</sup> Owo roztopianie stanowi negatywną alternatywę pozytywnej przemiany, którą opisuję dalej.

spoza. Uwzględnić też trzeba słowa samego Lucyfera o skutkach uzyskania przez ducha Heliany trzeciej gwiazdy:

Gdyby zaś doszedł... to ja Iskariota,  
 Mógłbym... lecz to być nie może w tym wieku,  
 Lecz gdyby doszedł... to ja bym na ćwieku  
 Drugi raz... albo gdzieś na starej gruszy  
 Musiał się wyrzec... tej czerwonej duszy  
 I kędzierzawych włosów... niezbyt czarnych.  
 akt III, w. 66–71

Jakby z istoty był bytem „poprzecznym”, drugą, ciemną stroną bytu, nierozzerwalnie związaną z jasną, Chrystusową. Te więzy są zresztą dość dziwnie splątane – grusza to los Judasza, ćwiek – Jezusa.

W próbie nakreślenia ontologii Lucyferowej osoby uwzględnić trzeba wielką jego przemianę, której (jak słusznie stwierdziła Maria Żmigrodzka) w dramacie nie ukazano, wyłowić można tylko jej okruchy rozsiane w III, IV i V akcie. Najważniejszy jest może ślad dostrzegalny w chwili ujawnienia krwawej chusty (akt V, w. 259–291). Wtedy Lucyfer – Bukary wydobywa się z kręgu własnego *ego* – staje się dla Samuela bliźnim. Wielka metamorfoza wiąże się z serią wielu „małych” przemian – tzw. pomieszanie duchów<sup>51</sup> między bohaterami dramatu; natura i efekt owych przemian ducha są dla czytelnika hipotetyczne. Opisywano je już kilkakrotnie<sup>52</sup>, być może da się to zrobić precyzyjniej, ale nie na tej drodze tkwi chyba rozwiązanie. Brak nam języka opisu, próbujemy językiem płaszczyzny (dwa wymiary) opisywać rzeczywistość przestrzeni trój-, (wielo-)wymiarowej.

Od II aktu dramatu zaobserwować można proces rozpadu dotychczasowej, indywidualistycznej struktury osobowej (związany ze wskazywanym wyżej kryzysem osoby). Dotychczasowe granice, kształty pękają i tworzy się coś o zupełnie nowych „koordynatach istnienia”. Rozpoznawano tę nowość: to ponadosobowy Duch, znany z systemu genezyjskiego. Dla akcji, świata i sensów *Samuela Zborowskiego* fundamentalne jest jednak to, iż nowa bytowość nie tylko jest wskazana w dramacie, lecz także na naszych oczach się wydarza, rozwija, działa. Z tego trudno wyobrażalnego pro-

<sup>51</sup> Przemiana Lucyfera, o której piszą najpierw Juliusz Kleiner (*Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. Wstęp i oprac. J. Starna wski. T. 4. Kraków 1999*), a potem Maria Żmigrodzka (*„Samuel Zborowski”...*), ma zasadniczo sens etyczny („uchrystusowienie”), ale w dramacie odbywa się w związku ze szkicowaną w niniejszym tekście przemianą ontologiczną.

<sup>52</sup> M. Piwińska, A. Kowalczykowa, M. Żmigrodzka, M. Cieśla-Korytowska... Jedno można stwierdzić, owo pomieszanie duchów wykracza poza tradycyjny schemat metempsychozy.

cesu stawania się wynika chyba ogromna część problemów dramatu: dla Słowackiego – ujęcia tej przemiany, dla nas – zrozumienia. Dlatego podstawowym zadaniem jest próba opisanego morfologii tego bytu, choćby (na razie!) była to próba tak szkicowa i nieprecyzyjna, jak ta poniżej.

Jak przedstawić wielowymiarowość? Punktem wyjścia jest opisana powyżej przemiana granic określających kształt osoby: wewnętrznych – owo ja-wielu (bycie wieloma bytami naraz), zewnętrznych – zanikanie pręgrodów odgraniczających poszczególne osoby. Tę rozsypaną wieloistość Słowacki skleja na nowo w przemożnym, niepowstrzymanym ruchu, pędzie Lucyfera<sup>53</sup>, stwarzając nowy symbol: wyobrażenie Ducha o wielu twarzach, będącego jednością i zarazem konkretnością wielu osób, z których każda zachowuje swą odrębność, osobowość. Znika tylko przepaść, wyrwa między osobami. Scalanie, sklejanie osób w jednego wieloosobowego Ducha dokonuje się nie w płaszczyźnie horyzontalnej, lecz w wymiarze wertykalnym, ku Bogu; ostatecznie w zetknięciu twarzą w twarz z Chrystusem<sup>54</sup>. Na końcu zaś, w dziwnych słowach Adwokata, ujawnia się chyba obecność samego Boga („A jednak... tam mój ojciec we łzach cały. / Dosyć mi na tym”; akt V, w. 1187–1188).

Dokładne, „wielowymiarowe” relacje wewnątrz tego Ducha są trudne do opisanego, jedynym dostępnym dla nas modelem tego symbolu jest teologia i symbolika Trójcy Świętej. Związywanie jedności z wielością – tu w *Samuelu Zborowskim* pomnożone w nieskończoną ilość twarzy-hipostaz. W teologii zawartej w głębi chrześcijańskich symboli jest chyba miejsce na takie wyobrażenie. Tkwi ono potencjalnie w niektórych obrazach *Biblii* (np. *2 List do Koryntian* 3, 18). Słowacki je wydobywa i dookreśla, tworząc jeden z najbardziej niezwykłych symboli życia transcendentnego.

W trakcie powstawania owego bytu-symbolu dzieją się rzeczy równie niecodzienne. Dostrzegano je i nazywano nawet, ale chyba zbyt łatwo przechodzono nad nimi do porządku dziennego. A Słowacki w tej tajemniczej metamorfozie dwukrotnie przekracza ostateczne granice. Pierwszy raz, gdy w momencie przełomowym procesu (ujawnienie przez Bukarego-Lucyfera krwawej chusty) do akcji włącza się „JA”. „Ja” autorskie, „ja” – nadrzędny podmiot utworu, „ja” Słowackiego... Owo „Ja” w różnych utworach mistycznych Słowackiego (jak ukazał to Rymkiewicz<sup>55</sup>) nie jest łatwe do określenia, ale tu, w dramat, w jego akcję, w świat, włącza się nadrzędne, graniczne (przekraczające granice tekstu) „Ja”. Konsekwencje tego

<sup>53</sup> W mowie sądowej, wygłoszonej przez „Ja”, pojawia się obraz nowej formy wytryskującej w takim locie do góry (akt V).

<sup>54</sup> Pisała o tym M. Żmiągrodzka „*Samuel Zborowski*...”, s. 176.

<sup>55</sup> J.M. Rymkiewicz: *Poetyckie „ja” tekstów mistycznych*. W: *Słowacki mistyczny*..., s. 241–250.



trudno przecenić. W mistyczo-realnym świecie *Samuela Zborowskiego* nie wolno tego pomniejszać, granica tekstu została rozerwana, zburzona. Autor (podmiot autorski) stał się obiektywnie częścią kosmosu swego dzieła, twarzą (jedną z twarzy) powstającego wieloosobowego ducha.

A przecież to nie koniec – dalej przekroczona zostaje także granica Bytu. Wiąże się to z szerszym kręgiem problematyki kresu, ostatecznego celu. Bo przecież Słowacki, tworząc wizję świata transcendentnego, pośmiertnego w postaci nieskończonego, niepowstrzymanego ruchu<sup>56</sup> (a więc także nieustannego przekraczania granic), musiał zarysować, wskazać choć potencjalnie *telos* owego pędu, lotu, tak aby był to ruch ukierunkowany (celowy!), a nie pusty, bezsensowny. W *Samuelu Zborowskim* Słowacki wskazuje ów *telos* poprzez trzy symbole. To istotne, bo pozwala wskazać kres, nie zamykając siebie i rzeczywistości w klatce, w obrazie zatrzaśnięcia, zakończenia ruchu, znieruchomienia Bytu.

Pierwszy symbol, najbardziej uniwersalny, to biblijna Niebieska Jeruzalem, przez Adwokata wskazana jako ostateczny cel nie tylko narodów, lecz także duchów<sup>57</sup>. Drugi symbol to ziemia wzięta w ramiona ducha i przemieniona w słońce. Ta przemiana miała być dziełem Polski, która „była ostatecznym końcem / Żywota ducha ludzkiego”. Obraz wyraźnie dynamiczny, ruchomy. Najbardziej niezwykłym symbolem jest jednak zakończenie dramatu<sup>58</sup>. Tak wieloznaczne, nabrzmiałe, pełne sensów, że „bojaźń i drzenie” niemal powstrzymują od mówienia. Obserwujemy tu jakby ontologiczne „osłabnięcie”, wyciszenie bytu. Adwokat po „wylaniu ducha” znika (wcześniej podobnie znikło „ja”). Chrystus rozpoczyna ogłaszać wyrok (o Adwokacie), nie dopowiada i po przejściu przez Zamojskiego – znika<sup>59</sup>. Ten ostatni również nicestwieje (choć po chwili się odzywa). Zostaje sam (tytułowy!) Samuel Zborowski. Przez niego już wcześniej, w momencie śmierci, przeszedł Chrystus<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> Pisała o wadze takiej wizji świata Kwiryna Ziembka. Zob. Eadem (głos w dyskusji)...

<sup>57</sup> O tymże symbolu u Słowackiego zob. M. Cieśła: *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego* (Wrocław 1979); M. Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów* (Warszawa 1992); Lucyna Nawarecka (w dyskusji) wskazała zasadniczą różnicę w stosunku do obrazu biblijnego – zamknięte bramy Jeruzalem Słowackiego, a więc podkreślenie granicy oddzielającej nas od tego ostatecznego kresu. Stąd obrazy przekraczania tejże granicy.

<sup>58</sup> Zwracano już uwagę na istotne znaczenie tego zakończenia. Szczególnie mocno podkreślała to Maria Cieśła-Korytowska: *O Słowackim...*

<sup>59</sup> Obecność Chrystusa jako osoby dramatu jest właściwie kolejnym przekroczeniem. Wprawdzie Maślowski wskazuje podstawę tego zaistnienia (tradycje Calderónowskiego *auto sacramentale*), ale w polskim dramacie romantycznym, także dramacie mistycznym Słowackiego i tak jest to ewenement.

<sup>60</sup> Można wykorzystać do rozjaśnienia tekstu wariant „odrzucony”, jednak jego zawartość znaczeniowa jest zdecydowanie uboższa.

Znika tu więc (przestaje istnieć) wszelki Byt, w znanej nam postaci. A akt V to przecież przestrzeń duchowa, transcendentna, obejmująca cały kosmos. Jako wytłumaczenie (rozjaśnienie) tego, co się dzieje, można przywołać biblijne rozpoznanie, iż „przemija postać świata”, zapowiedź, że na końcu czasów Bóg stworzy „nowe niebo i nową ziemię”. Dla Słowackiego w zakończeniu dramatu szczególnie ważne chyba było owo „nowe niebo”. Nowy kształt także bytu transcendentnego. Jeżeli to w ogóle będzie jeszcze byt, coś, o czym można jeszcze powiedzieć, w naszym rozumieniu tego słowa, że istnieje. Słowacki doprowadza nas w zakończeniu do miejsca, w którym zaczyna się to dziać. Dalej już nie da się nic powiedzieć, pokazać. Ostatnim, ostatecznym symbolem, jaki nam poeta daje, jest granica. Ona tylko wyraża to, co POZA. Granica jako ostateczne otwarcie.

## VI

Gdy próbować spojrzeć całościowo na znaczenie granicy w mistycznych dramatach Słowackiego, najważniejsze wydaje się poszerzenie rzeczywistości doświadczenia, jakie się dzięki jej metamorfozom dokonuje. Ten nieustanny ruch „w głąb i w dal” staje się szczególnie wyraźny, gdy skoncentrować się na istotnych, centralnych jej postaciach. Granica od początku stwarza **miejsce przejścia**. W *Księdzu Marku* – kreśląc linie symbolicznego kosmosu, w którym możliwa staje się przemiana rzeczywistości i przejście przez śmierć. Analiza śmierci jako granicy jest najważniejszym dokonaniem *Snu srebrnego*... Transcendentna perspektywa ujęcia przemian człowieka przechodzącego przez śmierć, odsłonięcie wymiaru metafizycznego w samej biologicznej materii śmierci, wydaje się czymś niezwykle ważnym. Poeta stwarza tu także „prześwity” – okna bezpośredniego wglądu w rzeczywistość transcendentną. W kolejnych dramatach (*Agezy-lausz*, *Zawisza Czarny*) rzeczywistość ziemską (świat i egzystencję) przenika coraz intensywniej przestrzeń sakralna. Właśnie *sacrum* (i los) ustanawiają tu pierwszą, „otwierającą” granicę. Zderzenie z tą granicą rozpoczyna przemianę bohatera, której domknięciem jest ostatnia granica – śmierć. Wędrówka, zmaganie się bohatera z nową rzeczywistością, jaka powstaje między dwiema granicami, pozwala na penetrację obszaru *sacrum*, ogląd jego jasnych i ciemnym przestrzeni; także – absolutne wychylenie za granicę rzeczywistości. Wokół bohaterów tych dramatów uwyrażnia się (i zacieśnia) ich własna granica – granica osoby, zapowiadając eksplozję problematyki osoby w *Samuelu Zborowskim*.

W pewnym sensie rdzeń akcji tego dramatu stanowi metamorfoza kształtu osoby: słabnięcie, roztapianie się zwykłego, indywidualistycznego modelu (związane z zanikiem dotychczasowych, zewnętrznych i wewnętrznych granic) i proces powstawania nowej, wieloosobowej postaci Ducha. Przestrzeń transcendentna przenika tu od początku całą rzeczywistość, a oś zdarzeń przesuwana się stopniowo w zaświaty. Gdy jednak w V akcie akcja przenosi się zupełnie w przestrzeń transcendentną, otwierają się nowe horyzonty: granica rzeczywistości transcendentnej wskazuje – odsłania to zakończenie dramatu – że jest jeszcze jakieś inne, dalsze „poza”. Tak dopełnia się ów podstawowy ruch dramatów Słowackiego: wnikanie w głąb transcendencji, przesuwanie jej granic, tak, iż zza ostatecznego kresu wyłania się nowe, nieprzewidywalne i niewyobrażalne **dalej**.

Ważne są też przemiany bytu samej granicy. Początkowo najwyrazista jest dążność do ukonkretniania granic metafizycznych (*Ksiądz Marek*). W *Śnie srebrnym...* widać, że granica nie tylko jest materialna, konkretna, lecz postrzegana także jako bytowość o wyraźnej rozciągłości. Tendencja do substancjalizacji granicy jest czymś trwałym w dramatach mistycznych, zmiany można dostrzec właściwie dopiero w *Samuelu Zborowskim*. Granice pojedynczych osób słabną, tracąc dotychczasową konstytutywną moc. W ogóle nikną granice statyczne. Najdalsza zaś granica, symbolizująca owo **dalej**, nie jest już właściwie czymś realnym, przestrzennym. Ziemską formę granicy stanowi tylko sposób wyrażenia owej ostatecznej granicy – opisanego powyżej wyciszenia Bytu, zapowiadającego TO, co już zupełnie byt przekracza.

Leszek Zwierzyński

## Phenomenology of border in mystical dramas of Słowacki

### S u m m a r y

The draft presents not only the role of a border in the original work, but also its ontology. A being, in order to become a significant border, has to come into existence here in a dynamic shape – as a violated, traversed reality. It has to appear as a problem. The following came into being as borders: death in *Sen Srebrny Salomei* [*Salomea's Silver Dream*], and *sacrum* in his later dramas. The borders of an individual turn out to be the fundamental problem in *Samuel Zborowski* – their “instability” leads to the absolute metamorphosis of the individual; a creation of a multi-existing being of a “super-individual”.

---

Leszek Zwierzyński

## Die Phänomenologie der Grenze in mystischen Dramen von Słowacki

### Zusammenfassung

In der vorliegenden Studie wurde die Rolle und die Ontologie der Grenze im genesischen Werk analysiert. Wenn das Sein eine wesentliche Grenze werden sollte, muss es hier in dynamischer Form als eine gestörte, überschrittene Wirklichkeit in die Erscheinung treten. Es muss als ein Problem zum Vorschein kommen. So sind als bestimmte Grenzen entstanden: der Tod in *Sen srebrny Salomei* [*Salomes silberner Traum*] und *sacrum* in späteren Dramen. Im Werk *Samuel Zborowski* sind die Grenzen einer Person das grundlegende Problem geworden – diese „zerschlagenen“ Grenzen führen hier zur völligen Metamorphose der Person; zur Entstehung des vielseitigen Seins von der „Über-Person“.