

## NOTATKI O BENIOWSKIM

## 1. DO UKŁADU TEKSTU

Nie tylko badacz — także czytelnik staje przed *Beniowskim* w trudnej sytuacji. Co więcej, trudność to elementarna: polega na nieustaleniu samego tekstu utworu. Daje temu wyraz ostatni jego wydawca we wstępie filologicznym<sup>1</sup>. Idąc za nim, warto zebrać najważniejsze choćby punkty dotąd nie wyświetlone.

Poza wątpliwościami stoi jedynie część utworu, ogłoszona za życia poety. Ciąg dalszy, trzykrotnie redagowany, stanowi ów zbiór nawarstwionych pomysłów, sprzecznych ze sobą wersji, urwanych tropów, który — zgubiwszy w ciągu lat część swego bagażu, co spowodowało nowe luki — sam przez się jest osobnym problemem.

Najmniej pytań wzbudzają redakcje B i C, ale też są one mniej ważne, czy — mówiąc ostrożniej — stanowią mniejszą część tekstu. Główne trudności wiążą się z pierwszą redakcją dalszych pieśni.

Naprzód wcale nie jest pewna kolejność pieśni XI—XV. Najobszerniejsza z nich pieśń XII tylko „wydaje się” należeć do tej redakcji; być może, jest to realizacja spraw, które potracił fragment szkicu zaniechanego: „A teraz w Imie Boga — porzuciwszy Rycerza mego — samotne przygody”, — i wraz z nim została porzucona. Pieśń XIV wydawca wyrwał spod autorskiego przekreślenia — i ogłosił w tekście głównym wobec braku opracowania definitywnego. Może takim samym wcześniejszym opra-

---

<sup>1</sup> J. Kleiner, *Wstęp* (do: J. Słowacki, *Beniowski. Poema. Dalsze pieśni, Dzieła wszystkie*, Wrocław 1957, t. XI). Dodatkowe uwagi por. Odmiany tekstu w tymże tomie, s. 250—293. Tekst przyjęto według tego wydania (pieśni I—V w tomie V). Dla przejrzystości nie podaje się znaków zapytania przy liczbowaniu pieśni XI—XIV oraz nawiasów przy literowaniu redakcji.

cowaniem z konieczności tylko wysuniętym do pierwszego rzędu, jest odcinek VII B 19–177. Skarga Gruszczyńskiego, ustalona jako człon pieśni XIII, mogłaby jednak, zdaniem wydawcy, stanowić człon pieśni VIII B, lub zgoła należeć do rzutów zaniechanych. Wreszcie, w obrębie redakcji C, strofy o Eolionie (VIII C 159–182) należą do *Beniowskiego* na zasadzie przypuszczenia, które „może nie będzie bezzasadnym”<sup>2</sup>.

To są najciemniejsze punkty układu obecnego z wysuniętych przez Kleinera. Należy dodać jeszcze dwa. Z tym zastrzeżeniem, że gruntują się one na analizie tekstu drukowanego oraz tego, co o autografie przynosi wstęp edytorski. Jednakże autograf może posiadać właściwości dla wydawcy obojętne i dlatego w opisie pominięte, a mimo to mogące dalsze uwagi potwierdzić — lub obalić.

Pierwsza uwaga jest prosta i dotyczy „autorstwa” wierszy VII B 178–195. Ograniczone dziurami w tekście, wracają one na pole bitwy, gdzie Potocki ulega hajdamakom. Wracają m. i. tak oto: „Wróćmy, gdzie stoją szyki Waszeczine” — i właśnie ten werset nasuwa pytanie czy przynajmniej części fragmentu nie mówi któraś z postaci, i to do Potockiego. Wprawdzie główny narrator jest za pan brat z postaciami — ale nie w redakcji B (wyjątek — „mój stary Grusza”) i nie w momentach groźnej powagi. Upada także możliwość przydomkowego użycia „waszeczia”. „Szyki Waszeczine” psują sprawę tym bardziej, że cały ustęp wyglądałby jednak sztucznie, gdyby go przypisać postaci jakiegokolwiek poza głównym narratorem. Zwłaszcza druga oktawa, mająca ton chłodnej relacji, byłaby dziwna w ustach kogoś, kto mówiąc tak — patrzącemu na to samo nic by nie powiedział. Więc — może wolno przyjąć, że gdzieś niedaleko po w. 182 — może np. po 184 — należy postawić zamykający cudzysłów? Rzecz o tyle nie jest błaha, że przyjęcie jej pociąga za sobą przypuszczenie określonej struktury opisu bitwy. Mianowicie takiej, w której wódz jednej strony ma swobodę poruszania się wzdłuż różnych ognisk boju (a nawet, od jednej bitwy do innej, „sąsiedniej”), a walka sama rysuje się poprzez rozmowę z towarzyszącą postacią, czy też jednostronne informacje tej ostatniej.

---

<sup>2</sup> J. Kleiner, op. cit., s. 25–40.

Druga sprawa ważniejsza, ale i bardziej skomplikowana. Otóż wątpliwości budzi zawartość pieśni XIII. Już na pierwsze wejście pieśń to podejrzana. Ze wszystkich pieśni redakcji pierwszej krótsza od niej jest tylko XIV, ale przynajmniej stanowi fragment ciągly. Ta zaś — z pięciu fragmentów złożona, i słabo do siebie przystałych. Jasne jest, i zwraca na to uwagę edytor, że pieśń Wernyhory nie może następować po skardze Gruszczyńskiego. Ta ostatnia bowiem należy do fragmentu o takim zakończeniu:

Co było dalej — tego już placząca  
Ta pieśń nie będzie dalej opiewała.  
Więc że mi radzi Muza latająca  
Znów Beniowskiego wzięć...

(w. 72—75)

Wydaje się jednak, że układ ustalony jest także nie do przyjęcia. I pieśń Wernyhory, i skarga Gruszczyńskiego przedstawiają m. i. ten sam fakt w wersjach nie do pogodzenia: nagle postawienie Gruszczyńskiego w obliczu nieszczęścia. Pieśń Wernyhory stwierdza to *expressis verbis*; skarga starca bardziej pośrednio, ale również nie pozostawiając wątpliwości, że to pierwsze chwile rozpaczy. Nie ma tu miejsca na dłuższe obcowanie ze świadomością katastrofy, w czasie którego Gruszczyński mógłby zostać raniony, uprowadzony, uwolniony<sup>3</sup>.

To jest główny argument pozwalający stwierdzić: w tekście głównym pierwszej redakcji nie ma miejsca na obydwa fragmenty równocześnie; któryś z nich należy przesunąć do fragmentów zarzuconych, lub do innej redakcji. Który? Wygląd autografu i możliwości tekstowe pozwoliły Kleinerowi uznać, że skarga Gruszczyńskiego mogłaby być rzutem zaniechanym, albo częścią pieśni VIII B. Wydawca, oczywiście, nie stwierdza konieczności przegrupowań; stwierdza jedynie możliwość, z której nie ma potrzeby korzystać. W świetle ukazanej sprzeczności konieczność zaistniała. Tylko czy nie lepiej usunąć pieśń Wernyhory? Skarga

<sup>3</sup> J. Kleiner zdaje się sądzić podobnie: „musi teraz dojść do momentu, przed którym cofnęła się pieśń VII, do momentu, gdy starzec dowiędzie się o strasznej prawdzie. I w tej sytuacji ukazuje go fragment: «Wydziłem ja był na boje rycerzy»” (op. cit., s. 31).

Gruszczyńskiego — owszem, ma dokąd odejść”, ale przeciwko jej miejscu obecnemu sprzeciwów właściwie nie ma, jeśli na chwilę uchylić sprzeczność z drugim z omawianych fragmentów. Ale niezależnie od owej sprzeczności sprzeciwy powstają, gdy idzie o pieśń Wernyhory.

Rzuty pierwotne i ustępy zaniechane, biorąc globalnie, stanowią drobną, mniej więcej jedną szóstą całości tekstu *Beniowskiego*. Otóż zwraca uwagę fakt, że w tej znakomitej mniejszości grupują się niemal wszystkie — a jest ich sporo — fragmenty pisane nie w trybach oktawy. Należą tu szczątki pieśni IV A, szkice jednej z dalszych pieśni („A teraz w Imię Boga — porzuciwszy”), pierwsza, trzecia i czwarta z „prób uzupełnienia”, ustęp przekreślony pieśni VII B („Kto potępiony, niechaj się nie chwytą”), urywki późniejsze o Sawie i o Swentynie, przekreślony początek pieśni VII C („Kiedy panna Aniela wbiegła do Anielinek”), czwarty ustęp z prób zespolenia”. Widać, że poeta często pisał jakby przy zanikającej samokontroli — lecz powtórna rewizja zawsze oktawowego paszportu wymagała. Dlatego trudno wierzyć, by pieśń Wernyhory miała być wyjątkiem<sup>4</sup> — nawet przy uwzględnieniu pieśniowego uzasadnienia odstępstwa i tego, że pieśń owa była zapewne wmontowana w tok oktawowy, o czym zdają się świadczyć ostatnie wersety fragmentu.

Dalej, fragment ów wyrasta sytuacyjnie z zakończenia pieśni poprzedniej. A o niej edytor już stwierdził, że choć „fragment ów wydaje się częścią tej samej redakcji, do której należy reduta

<sup>4</sup> Można dyskutować o dwóch jeszcze. VII B 13—14 powiada: „Opiszę ten bój.. ale niepokoju Nie będzie w rymach.. choć strofę odmienię;”. Niestety następuje luka i nie wiadomo, czy rzeczywiście „strofę odmienił”. Także nie wiadomo, co sądzić o VII C 1—20. Edytor zapewnia, że pieśń „zachowana jest w całości” (op. cit., s. 37). Jednakże w druku oddzielono kropkami początek od ciągu dalszego pieśni — pewnie aby zaznaczyć wyraźną tu lukę, choć zapewne niewielką. Bliższe szczegóły o wyglądzie autografu w tym miejscu, podane w „Odmianach tekstu”, s. 283—284, nasuwają przypuszczenie, że autor i ten początek — po odrzuceniu „Kiedy panna Aniela wbiegła do Anielinek” — zamierzał zmienić. Nawet przy maksymalnym założeniu, że w tekście głównym trzykrotnie mogło dojść do zarzucenia oktawy, proporcje układają się nieprzekonywająco: 75% odstępstw ubyłoby w 17% tekstu (trzy w tekście głównym. dziewięć w pozostałym).

tatarska (...) mogłyby to być rycerza samotne przygody, o których mówił szkic zaniechany”<sup>5</sup>. Gdyby zatem pieśń XII, pieśń Wernyhory z pieśni XIII oraz — konsekwentnie — trzeci fragment tejże pieśni usunąć z tekstu głównego redakcji pierwszej — pozytywy takiego kroku byłyby znaczne. Odpadłyby niejasności pieśni XII (wtórne wprowadzenie Suchodolskiego i Wernyhory), nie dziwiłaby wersyfikacyjna niespodzianka, przekreślenie pieśni XIV zyskałoby bardziej widoczny sens, jako położenie kresu pomysłem, zmierzającym — poprzez pieśń XII, trzeci fragment pieśni XIII, słowem, poprzez „rycerza samotne przygody” — do wprowadzenia Wernyhory do obozu Beniowskiego; wreszcie, skarga Gruszczyńskiego mogłaby zostać na obecnym miejscu.

Minusem takiego rozwiązania jest utrata kilkuset wierszy dla tekstu głównego — konieczność może tego wymagać. Jedno wydaje się pewne: obecny wygląd pieśni XIII jest nie do utrzymania.

Takie są wątpliwości dotyczące ustalenia tekstu Beniowskiego. Teraz — jak go traktować, choćby najdoskonalej krytycznie podany? Na ponad dziewięć i pół tysiąca wersetów — tylko jedna trzecia ma autorskie debit. Reszta, to jakby wielkie i małe „ustępy zaniechane”. W tym stanie myślenie tradycyjne dochodzi do wniosku pesymistycznego. Nie można uznać, jakby wypadało, ostatniej redakcji za najważniejszą, zbyt bowiem jest fragmentaryczna, nie mówiąc już o dystansie rangi poetyckiej, dzielącym ją od redakcji pierwszej. A ta znów, jako pierwsza... itd. Nawet tak nowoczesny badacz jak Makowiecki dochodzi tu do określenia: „(...) pięć pierwszych, za życia poety wydanych pieśni, za które jedynie Słowacki (tak artystycznie sumienny) może brać pełną odpowiedzialność (...)”. Dalej stwierdza uczony, że *Beniowski* ogłoszony w r. 1841 stał się „jednością i całością”<sup>6</sup>. Drugi sąd wymaga uzupełnienia, a pierwszy — jakże mylący! Ile wagi nadaje trafowi!

Z jednej strony, ileż to dzieł byłoby nieodpowiedzialnymi wytworami, gdyby szukać dla nich formalnej sankcji autora. Jedne nie miały jej nigdy, innym została cofnięta już po wydruko-

<sup>5</sup> Kleiner, op. cit., s. 30.

<sup>6</sup> T. Makowiecki, *Ze studiów nad Słowackim*, *Roczniki Humanistyczne*, 5 (1956), 212, 219.

waniu. Z drugiej strony, każdy utwór poniechany miał przecież swój czas, kiedy posiadał dla autora wagę dzieła zmierzającego do pełnej realizacji, kiedy autor brał za nie pełną odpowiedzialność (w tych oczywiście granicach, w jakich je już zrealizował). Ten czas odpowiedzialności i nadziei wynosi: dla pierwszej redakcji dalszych pieśni około pół roku (licząc zawsze od powstania danej redakcji do krystalizowania się następnej), dla drugiej — około półtora roku, dla trzeciej trudno ustalić, może około dwóch lat. A przecie wystarczy choćby taki okres owej „odpowiedzialności”, jakiego potrzeba na samo pisanie dzieła.

Rzec można, istnieje rzeczywistość bibliograficzna i rzeczywistość twórczej świadomości. Pierwsza każe uznać w pierwszych pięciu pieśniach twór jednolity i skończony. Zgadza się z tym sądem, należy uzupełnić: choć jest to całość (kompozycja „fragmentaryczna”) — stwarza ona, dzięki swym właściwościom kompozycyjnym, możliwość rozszerzenia. *Beniowski* jest nie jeden, lecz dwa: ten ogłoszony za życia poety i ten w całkowitym wydaniu pośmiertnym. Ostatni wymaga oparcia się na drugiej z wymienionych rzeczywistości. Mówi ona, że żadnej z redakcji dalszych pieśni nie dał Słowacki pierwszeństwa, którego jedyną miarą może być decyzja druku; pisząc dalsze redakcje, korzystał z wcześniejszych, a w końcu wszystkie stanęły na jednej płaszczyźnie<sup>7</sup>, że autor zamierzał wszystkie redakcje połączyć w jeden ciąg dalszy poematu. Cóż więc należy, licząc się z faktami, uczynić? Chyba uznać równoważność dalszych redakcji i widzieć w *Beniowskim*: dzieło poliptyczne w którym chronologia redakcji przechodzi w kierunkowy wskaźnik oglądu.

To tylko, co nie należy do tekstu głównego pieśni I–V i trzech redakcji ciągu dalszego, przedstawia się jako warsztatowe odpady głównego zrębu. Część z nich wprawdzie nie należy do materiału, przez twórcę uchylonego z chwilą wytworzenia owego zrębu, przeciwnie, miała za zadanie nowe przetworzenie tekstu. Jednak to się nie dokonało i wymieniona część materiału nie jest bliżej określoną częścią dzieła, o której można by coś stwierdzić jako o części całości. Np. „Strofa luźna którą wypowiedzieć miał

<sup>7</sup> Kleiner, op. cit., s. 40—42.

ks. Marek” jest właśnie w pełnym znaczeniu „strofą luźną” której może i nie należało drukować w ramach tekstu *Beniowskiego*.

W jednym tylko charakterze fragmenty nie należące do tekstu głównego mogą występować w rozważaniach — o ile dostarczają dodatkowych egzemplifikacji zjawisk, występujących na obszarze właściwym dzieła.

## II. DO STRUKTURY

Ktokolwiek zastanawiał się nad ogólną budową *Beniowskiego*, stwierdzał, że jest to poemat dygresyjny. Opinia sto lat stojąca w miejscu — nic dziwnego, że wydaje się przyciasna: nic bowiem nie mówi o niespotykanej różnorodności składników dzieła. Po *Beniowskim* wiele powstało w Polsce poematów dygresyjnych i mimo swej dygresyjności monotonna, ubogich w składniki.

„Jest to jakoby rozmowa z próżnymi, formalnymi i zewnętrznymi ludźmi, do których, po gawędce potocznej o pogodzie i o wielu innych rzeczach, mówimy nawiasem: a czy nie pogadaliśmy teraz o prawdzie i łzach, które poród prawdy wyciska?...”. Wypowiadając te słowa o *Beniowskim* w piątej „lekcji” odczytów poświęconych Słowackiemu, mógłby je Norwid<sup>8</sup> uzasadniać bez uciekania się do analiz, a tylko przytaczając — takie fragmenty, jak np. ten ironiczny ze znanej mu części utworu:

— Teraz wam powieścią służyć,  
I w żadne więcej ustępy nie wpadnę;  
Żadną gawędą pieśni nie przedłużę —  
Ale też z faktów wam nic nie ukradnę,  
Bo wszystko godne jest pamięci wiecznej,  
I wszystko może ujść, w kompanii grzecznej.

I w dalszych częściach to samo. Ustęp przekreślony pieśni VIII (po w. 88 następujący)<sup>9</sup> tak się zaczynał:

Próżno — w tym ciemnym i grobowym lesie  
Głos ludzki nie ma echa... Hej szlachcice,  
Poemat mój wam laur na tacy niesie,  
Jak lokaj —

<sup>8</sup> O *Juliuszu Słowackim*, *Wszystkie pisma*, t. VI: *Pisma o sztuce i literaturze*, Warszawa 1938, s. 177.

<sup>9</sup> Tekst według wyd.: *Juliusz Słowacki, Dzieła wszystkie pod redakcją Juliusza Kleina*, Wrocław 1952 nn., tt. V i XI.

Nie inaczej w pieśni X o człowieku, który „za obłąd graniczny” zegarów miejskich nie wychodzi:

Ale kto zawsze chodził tak... zda mi się  
 Na starca dobry... lecz na czytelnika  
 Zły bardzo... w oczach mu książeczka ćmi się...  
 Nie doczytawszy strof, często zamyka...  
 (17—20)

To motyw leżący na samym wierzchu poematu, mówiący o jego ciągłym dostosowywaniu do różnych stron natury człowieka, o odmienności „kierunków uderzenia” jego kolejnych faz. I to niewątpliwe zjawisko nie pokrywa się z dygresyjnością, która jedynie pewien dwutakt w rozwijaniu fabuły zakłada. Tu występuje konstrukcja nie dwu-, ale wieloelementowa, a opiera się na teorii, w *Beniowskim* wyrażonej (bynajmniej nie: sformułowanej) i wiernie w toku dzieła dotrzymanej.

Dla jej poznania należy przypomnieć sobie wersety od III 445, mówiące o „grocie błękitnej Kaprei”, a potem całą uwagę na tej strofie skupić:

Ktokolwiek w grocie tej, na kruchej łodzi  
 Zamknąwszy oczy, znowu je otwierał,  
 Myśląc, że księżyc nowy z fal wychodzi  
 W kształcie kochanki; ktokolwiek nie sterał  
 Imaginacji i ta jemu płodzi  
 Kształty; ktokolwiek je w księżyc ubierał:  
 Niech popracuje, albo puści żagle  
 Myślom — a ujrzy tu zniecka, nagle...

Pierwszy człon oktawy, zamknięty średniówką czwartego wersetu, mówi o zamykaniu i otwieraniu oczu w momencie nagłej zmiany treści spostrzeżenia, zwłaszcza co do światła i koloru. Zjawisko takie, mające swe źródło w fizjologicznym podłożu ludzkiego widzenia — znajome z doświadczenia potocznego, ale dopiero w późniejszych czasach zostało uzasadnione teoretycznie jako sposób eliminacji „powidoku”, będącego — upraszczając — jakby dalszym trwaniem minionych przed chwilą doznań wizualnych<sup>10</sup>.

W późniejszych latach Słowacki interesował się naukami przyrodniczymi, fizyką, biologią, czego dowody zawarte w *Ge-*

<sup>10</sup> Na temat powidoku por.: W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 51; także skorowidz.



*nezis z Ducha*, w notatkach raptularzowych i innych są potocznie znane. Te zainteresowania da się zapewne przesunąć na lata wcześniejsze — do okresu szwajcarskiego, kiedy to pisał poeta do matki, jak „uważał” „harmoniją, która wszystko łączy i nalewa jednym kolorem”<sup>11</sup>. Z tych względów prawdę w *Beniowskim* wyrażoną można by nazwać — ówczesnym językiem — „teorią naturalisty”.

Ona właśnie wydaje się być naczelną zasadą rozwijania fabuły w dziele: członowanie na części poetyckie o różne przeciwne sobie, ale i łączenie obecnością „powidoków”. Dygresyjność jest tu tylko częścią ogólnej metody, dość zewnętrzną i nie wyróżniającą tego utworu spośród innych.

Dalsza część cytowanej oktawy przenosi do innej sprawy, lecz związanej z poprzednią równie ściśle, jak obie te wypowiedzi wspólną strofą. Dla większej wyrazistości warto tę część złączyć z odległym fragmentem tekstu:

Dziwnie, że czasem cały duch obrazu  
Wymaluje się nam jako cherubin  
I stanie w myśli widzącej od razu,  
(VI C 246—248)

To jest druga teoria konstytutywna dla utworu — teoria poetyckiego obrazowania.

Tę przede wszystkim sprawę mógł mieć na myśli Przyboś, powiadając, że w przeciwieństwie do Mickiewicza Słowacki nie opisuje, lecz daje „o d b l y s k i pejzażów, syntetyczne widzenie kolorów, światła i kształtów świata zewnętrznego”<sup>12</sup>. Świadomość tej właściwości nieobca była kilku dawniejszym krytykom. Pierwszy jest tu Juliusz Starkel. Już w r. 1866, w znakomitej recenzji *Pism pośmiertnych*, stwierdza, że w *Beniowskim* poeta nie opisuje, „lecz jakby laseczką czarnoksięską stawia bezpośrednio przed oczami czytelnika całe obrazy, postacie i ich czyny”<sup>13</sup>. Jest to w ogóle drugi tego rodzaju sąd o sztuce obrazowania u Słowackiego; ubiegł go o cztery lata Reitzen-

<sup>11</sup> List z 20. 10. 1835.

<sup>12</sup> J. Przyboś. „Widzę i opisuję”, W: *Czytając Mickiewicza*, [Warszawa 1956], wyd. 2, s. 105.

<sup>13</sup> J. Starkel, *Pisma pośmiertne Juliusza Słowackiego*, „Dziennik Literacki”, Lwów 1866, nr 25, s. 397.

heim, który identyczne spostrzeżenie odniósł do *Zmii*<sup>14</sup>. Ale ze wszystkich tych sądów najbardziej generalny, chciałoby się powiedzieć: dający największe pole dla krytycznej refleksji, został zawarty w niepozornej uwadze Konopnickiej: że narrator w poemacie nie opisuje „natury”, lecz „pozwala jej używać”<sup>15</sup>.

Oczywiście pozostawanie przy powyższym tropie byłoby jednostronne. Wypada znowu posłużyć się Starklem. Dla niego *Beniowski* nie tylko „stawia obrazy”, ale — i „pełnię dykcji” objawia. Choć wyrażenie jako termin nieostre, bez wątpienia otwiera strefę retoryki. Upewnia w tym choćby Mochnacki, nieskory „w uwiecznieniu palmą poezji twórców, zalecających się wprawdzie niepospolitą wyrażen i myśli trafnością, ukształconym dowcipem i smakiem, staranną, a czasem wytworną dykcją, lecz pozbawionych cechy owej natchnionej Poezji, która z tajemnicą umysłowego bytu człowieka tak ściśle jest połączona”<sup>16</sup>. Wydaje się, jakby dopiero ogarnięcie takiej amplitudy mogło zbliżyć kiedyś do utworu.

Strona retoryczna jest w niej mniej ważna i dostatecznie już w badaniach skomentowana. Skupia się przede wszystkim w pięciu pierwszych pieśniach — oczywiście, gdyż one są najbardziej przesycone wypowiedziami bezpośrednimi. Ale w związku z tendencją retoryki do wyrazistego rysunku wypowiedzi stoi właściwość znacznie rozległej w poemacie panująca — ponieważ „styl tak sturczą Poeci, że dziś gwałtem trzeba z Francji Rozumu — jeszcze więcej elegancji —” (IV 126—128). „Elegancja”: tok konwersacyjny, takie wypowiedzanie fabuły, że w skład jej wchodzi widomie sama świadomość owego wypowiedzania. I znowu dygresje i wypowiedzi o tworzeniu poetyckim to tylko mocniejsze sygnały; słabsze bez liku wprowadzane są w porównaniach i epitetach, w tym wszystkim, co zyskało nazwę „przedstawięń wtórnych”, a przede wszystkim w dobrze znanym panowaniu

<sup>14</sup> *Juliusz Słowacki*, Paryż 1862, s. 10.

<sup>15</sup> O „*Beniowskim*”, w tomie pod tym samym tytułem, Warszawa 1911, s. 29. Autorka „własnymi słowami” — i z aprobatą — referuje czyjś sąd, nie wymieniając jego autora.

<sup>16</sup> *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego o pismach klasycznych i romantycznych*, Pisma, Lwów 1910, s. 57—58.

całkowitym nad syntaktyczno-metryczną „potoczystością” wiersza. Na tym tle dopiero może się ujawniać indywidualna, zmienna gra poetyckiego obrazu.

Cytowane wyżej teksty sygnalizowały sprawę obrazowania w dwóch odmianach. Tekst albo — w myśl drugiej części oktawy — daje pojedyncze i fragmentaryczne wskazówki z imperatywem stworzenia z nich całości; albo — w myśl dalszego fragmentu — daje obraz całkowity i nagły. Pierwszy sposób wyznaje zasadę:

Widzę, że dalej już pisać nie można,  
Bo opisowość poetę zabija;  
I Pegaz się mój Homeryczny zdębi.  
Stwórcie więc myślą, panią dwóch gołębi;

I niechaj się wam roją rzeczy cudne,  
O czarodziejskim Rusałek kościele;  
Gdy wkoło jary dzikie i odludne,  
I ogryzione przez wilków piszczele,  
I trupy, czarną krwią zastygłą brudne,  
I innych czarnych okropności wiele —

(III 485—494)

To „innych czarnych okropności wiele” stanowi *carte blanche* dla wyobraźni czytelnika, poruszonej ku szerszym, symbolizowanym tylko zakresem sugerowanego świata.

Do tego też sposobu należą liczne zespoły obrazowe o wyrazistych ogniskach skupiających, lecz zatartych relacjach wzajemnych, takie jak strofa o „dębowych ciemnych lasów oboźnicy” (VII C 117—124). Taki typ obrazowania ogarnia większe partie tekstu i skutek tego jego przede wszystkim pojawienie się decyduje o przechodzeniu od jednych do następnych faz poetycko odrębnych.

Jednakże może nie ten jeszcze, ale dopiero drugi rodzaj obrazowania, wyrażający się „obrazem błyskawicznym”, stanowi o nowości języka *Beniowskiego* na tle wcześniejszej *Słowackiego* epiki. Spotyka się tu spięcia znaczeń tak wówczas niebywałe, że długo — może aż do pojawienia się dzisiejszej poezji — nie było gruntu dla ich właściwego rozumienia. Porównanie księżycy z hostią („I mam ten miesiąc biały — hostię światów”, VIII C 158) mogło stać się osławione, ponieważ nieprzygotowany czytelnik

jako powód zrównania widział tylko podobieństwo wyglądom wzrokowych: „miesiąc” tak biały, okrągły i wysoko wzniesiony, jak hostia. Rzeczywiście, byłoby dzikością kultury i błędem wyobraźni wprowadzać w metaforę sakramenty święte dla rysu — dla istoty ich przecież podrzędnego<sup>17</sup>. Lecz w *Beniowskim* księżyc, dzięki swej zmiennej barwie, wchodzi w zestawienia z obliczem ludzkim, odbijającym stany wewnętrzne. „(...) myśl jak tarcza miesięczna W różnych kolorach chodzi...” (Próby zespolenia” I 51—52). Księżyc błyska „(...) mdlejąc i czerwieniąc z letka, jak spazmująca od nudów kokietka” („Ustęp nie wykończony” V A 7—8). Tak w różnych motywach i sposobach realizuje się ogólna zasada: wyobrażenie księżyca łączy się z wyobrażeniem stanów psychicznych. Przerzut metaforyczny osławionego przykładu jest nadzwyczaj odległy. Można go przyrównać do mostu wzniesionego na wielu filarach, z których tylko najbliższy jest wyraźnie widoczny: podobieństwo wyglądom przedmiotów fizycznych. Dalsze filary są już nieuchwytnie, jednak kierunek przerzutu pozostaje wyraźny. Na jego linii, gdzieś w połowie mostu, znajduje się pewnie ów księżyc drugi, który „przez drzewa oliwne Przegląda blado, jak słońce sumnienia” (IV 505—506).

Teraz już łatwo zauważyć, w czym leży możliwość „używania natury” (i nie tylko jej), dana czytelnikowi w poemacie. Zapewne w tym, że przeprowadzone zasady obrazowania pozostawiają wielką swobodę każdej wyobraźni w ich konkretyzowaniu, większą niż np. w *Panu Tadeuszu*, gdzie wyobraźni czytelnika oddane są wąskie szczeliny wśród ściśle przylegających przedmiotów.

Gdy z kolei spróbować wspólnego wniosku z wielofazowej budowy utworu i z górującego rodzaju obrazowania, rozrzuconego pośród konwersacyjnego toku, okazują się dwa ostrza sprawy. Nagłe przejścia, wymagające „zamykania i otwierania oczu”, powodują nie tylko różnorodność, ale i nierówność poetycką faz poematu. Można mówić o fragmentach wybijających się — znakomitych. Jednak fakt, że są one tylko częścią rozległej wypowiedzi, nie jest bez wpływu na ich rzeczywiste znaczenie, nie

<sup>17</sup> Jest to sprawa nie czyichkolwiek poglądów, lecz po prostu „konsekwencji przedmiotowej” utworu. Poeta wprowadził przecież nie plasterk gnieciucha z mąki i wody, ale właśnie, *expressis verbis* — hostię.

oderwane od całości. Pamięć o małej wadze słów, przyniatająco obecnej w wielu innych partiach, trwa tu nadal — i powoduje, że nawet w najjęźszych wypowiedziach poematu ich narrator czy podmiot liryczny wydaje się być nie dość porwany w sprawy, choć jednocześnie je przedstawia jako najwyższej wagi. Dlatego, mimo sformułowań — rozumowo biorąc — celnych i mimo wynalazczości w zakresie obrazowania — małe zdają się być szanse na zakotwiczenie ich w przysłowiu lub w pamięci, zachowującej sformułowania uniwersalne.

### III. DO HISTORYCZNOLITERACKICH PRZESŁANEK

Dość niespodziewane, ale tak jest: właściwie nie istnieje naukowe rozeznanie w historycznoliterackiej pozycji *Beniowskiego*. Prawie nie ma innych wyników, niż wczorajsze w zakresie samego utworu, a przedwczorajsze w zakresie jego funkcjonowania w ogólnym systemie ówczesnej poezji. A tymczasem „gęstniejący bór poematu”<sup>18</sup> każe się spodziewać jego wielostronnego w tym systemie udziału.

Wypada zaczynać od związków najbliższych, a i te tutaj, za ledwie, tylko naszkicować.

Oczywista, że koneksje z takimi utworami, jak *Złota дума* Zaleskiego, *Don Juan poznański* Berwińskiego czy *Gwido Jabłońskiego* — są tylko pozorne. Trzeba sięgać do zupełnie innej skali.

Pierwszeństwo z chronologii przypada Krasickiemu. Jego „wierszyk złoty” leży w sferze poetyckiej aprobaty *Beniowskiego*. Jego też poematy żartobliwo-satyryczne wyprzedzają konwersacyjny podkład poematu romantycznego. Ale i Krasicki, i Tasso-Kochanowski z Ariostem-Kochanowskim przyjęli się u Słowackiego już jako jednolita tradycja, mocno przetworzona. Daleko żywsze nici wiążą się z *Panem Tadeuszem*. Porównywano obydwie utwory — Kridl, Kleiner, Krzyżanowski — ale nie ich poezję. Przyboś zauważył<sup>19</sup>, że krytyka wierszy Zaleskiego, w której Słowacki

<sup>18</sup> Wyrażenie A. Górskiego, *Nota wydawcy*, w tomie: Słowacki J., *Beniowski*, Kraków 1947, Bibl. Arc. Poezji i Prozy, n. 3, s. 119.

<sup>19</sup> op. cit., s. 103—104.

cytuje *Pana Tadeusza*, odsłania tajemnicę własnej praktyki poetyckiej Słowackiego (może tylko zbyt dużą wagę przywiązuje Przyboś do „uczuciowego kolorytu dźwięków”). Otóż przykładów „mickiewiczowskiej” poezji w *Beniowskim* — że nie odróżnić — wiele. Np. o księżycu

Twoje mi srebrne potrzebne błyskanie;  
 Czasem twój promień jako miecz uderzy  
 I przez zieloność do nimf się dostanie

(IX 139—141)

Okna okrągłe bez szyb... gdzie czerwone  
 Lub srebrne światła upadały snopy,

(X 329—330)

I w gęstwę wpadli — a księżyc za nimi  
 Bił w czarne drzewa mieczami srebrnymi.

(XI 183—184)

— cel wyboru takich przykładów jasny, gdy zważyć, że budują się na motywie, zazwyczaj podległym u Słowackiego prawu szczególnej dematerializacji. Albo taki szereg: portrety Dzie duszyckiego i Borejszy, opisy dębu uschłego i uczyty pod lasem, głodu w taborze. Wyraźny udział składników sycących ciężarem, wymiernym kształtem i szorstką powierzchnią świat ukazywany — mimo że przeważnie „rymy” poematu „są palmy... nagim pniem — kwiatu korzonkiem” (trzeci z rzutów pierwotnych pieśni V A), resztę zostawiając do wypełnienia.

Pierwszą potrzebą wydaje się jednak wciągnięcie nie *Pana Tadeusza*, lecz tego przygotowania *Beniowskiego*, jakie grunto wało się w twórczości samego Słowackiego. I z tej okazji poru szano już wiele utworów, ale niefortunnie, gdyż busołą nie były kryteria poetyckie. Cóż np. wspólnego z poematem ma dramat o *Beniowskim*?

Początki tej drogi wiążą się z dwoma utworami z lat 1831 i 1832. Pierwszym jest *Żmija*. Przesłanki jego do *Beniowskiego* są wcale nieuboczne, tkwią w najważniejszych właściwościach tego „romansu”. Zmienna, kreacyjna postawa narratora; zwią zana z nią dygresyjność, hierarchizująca sprawy utworu; także je

hierarchizujące obrazowanie, skupiane zwłaszcza w „opisach natury”. Wszystko to wnika do *Beniowskiego* i stanowi znaczną część jego podstawowych składników.

Druga w szeregu to *Duma o Waclawie Rzewuskim*, utwór bardziej liryczny, niż epicki. Ale liryczność to jakby cofnięta w głąb poematu, ani na moment nie wzbijająca się wyżej minimum, gwarantującego rodzajowe przypisanie utworu. Panuje jakby eligijne przypomnienie dziejów niezwykłego człowieka, z ciągłym poczuciem niepowrotności i czasowej, i całego układu stosunków przypominanego sobie świata. Dlatego nie ma miejsca na gwałtowność gniewu lub współczucia, na pozorne stawanie w środku wydarzeń dla podkreślenia specjalnej ważności jakiegoś momentu, na owo „Patrz!”, „Cóż czynisz!”, jak bywa w „prawdziwych” dumach. Najbardziej obecnym czasem jest terażniejszość, z której opadły aktualne niegdyś namiętności. Z takich pozycji ocenia się niefortunnego dowódcę, sprawcę klęski:

On może wśród bólów ostatnich zgryzoty,  
Pamiętał, że dzieci zostawiał sieroty.  
Lecz śmierć zwyciężyła, niech dziś więc mogiła  
Ma łzy, a nie skargi wygnańca.

„Od cara najęty chłop” jest dostatecznie osądzony i ukarany w spostrzeżeniu, że mordował „rękami drżącymi”. Nawet car i carstwo zostają potępione niejako obiektywną wymową faktów, gdy stwierdza się, że każdy „oniemiał, I był jakby głazem, pod cara rozkazem, A były rozkazy co krwawsze”. Poprzez to rozwarcie między spokojem wypowiedzi a tragizmem ukazywanych procesów — ma się wrażenie, że narratora dzielą od nich setki lat — wnika w dyskretny patos, który będąc wszędzie niepochwytym, nie razi nawet w swych retorycznych krystalizacjach w ww. 28, 119, 137. Nakłania on do odczucia, że ukazany został nie tyle żywot niezwykły, ile „żywot przykładowy”.

Równie jak jednolitość tonacji, uderzająca jest spójność elementów zarysowanego świata przeszłości. Losy Rzewuskiego najściślej zespolone z losami ojczyzny, a ona znowu, „kraj miły rodzony”, rozpoznawana bywa najpewniej „po kwiatów rodzinnych zapachu”. Obok tej spójności elementów równoczesnych jest

i druga, w przekroju czasowym — gdy świat miniony ma odzew liryczny, a wiara Rzewuskiego ugruntowanie raczej w tradycji podziwia („starym zwyczajem pomarłych już rodzin”), niż w historii osobistych wysiłków.

Taka harmonizacja całego utworu, niezwykła w młodszej twórczości Słowackiego — jedna *Godzina myśli* do niej się zbliża — czyni zeń główną zdobycz liryki tego okresu. Osiągnięta została w dziwny sposób.

Naprzód, prowadzenie narracji jest zaskakujące. Postać Rzewuskiego jest narratorowi serdecznie bliska, zna świetnie jej uczucia — ale czy to postać objawiająca je w jakiś sposób? Nie. Nie ma tu nic z tego, co najświetniej realizowała *Maria* Malczewskiego i co należało do potocznej praktyki epickiej — czytania z gestu i mimiki. Tu narrator w pewnych momentach myśli i czuje — myślami i uczuciami bohatera. I znowu nie tak, jak np. w *Żmii*, tzn. nie „udaje” drugiej postaci, lecz po prostu następuje identyfikacja uczuć Rzewuskiego i podmiotu lirycznego. Gdy poemat dochodzi do w. 29 — siedem kolejnych strof to identyczność widzenia narratora i Rzewuskiego; to w równej mierze wyraz liryczny jak to, co i jak widzi bohater. Podobnie w ww. 117–122. „Któż męstwa zaprzecza?” — to pytanie narratora, czy próba samouspokojenia bohatera? W innych partiach, gdy stwierdza się coś o emirze, czyni się to najprościej, bez odwoływania się do widocznych wskaźników, z przekonaniem o trafności sądu: „I zasnął głęboko — bo trud go osłabił...”. Taka jest narracja o kimś, na czyje podobieństwo chciałby i mógłby być sam narrator.

Język tej narracji też dziwny. Jak na Słowackiego, sporo tu konkretnego szczegółu, a obrazowanie niezwykle sprawdzalne. „[...] szczyby nić miecza Powlekły — jak perły różańca”. Poeta, jakby odczuwał śmiałość swego obrazu, objaśnił go jeszcze przez porównanie. Gdy się „nić miecza” mówi zamiast po prostu „miecz”, może się wydawać, że konstrukcja dąży do odkonkretnienia. A jednak szczyby, nie mające przecie własnego bytu, które jak perły nanizaly się na klingę — wyglądają jak żelazne obręcze, pod ciężarem których miecz — jak nić (odgiął się? zmieął?). Wewnątrz obrazu zaszła wymiana własności jego kom-



ponentów<sup>20</sup>, zapowiadając znacznie późniejszy etap sztuki obrazowania u Słowackiego.

Gdy na poemat spojrzeć przez pryzmat historycznoliterackich należności, oczywiście okaże się niepokój w szczegółach, gdzie bagnety ponapoleońskie dziwią się klasycystycznym i sentymentalnym „mieczom”. Ale jako dzieło samoistne jest to utwór wyjątkowo jednolity. Uroda kraju ojczystego, jego polityczne losy i losy osobiste jego obywateli, związane w układ współzależnych czynników — to właściwy „temat” tego utworu, tak niesłusznie niedostrzeganego w krytyce. W tej swojej generalnej właściwości — ale nie ogólnikowej, stosunkowo mało przecie jest lirycznych i epickich utworów Słowackiego, o których można to samo stwierdzić — jest to jak gdyby *Beniowski* w miniaturze.

Podwójna, epicka i liryczna, genealogia *Beniowskiego* jest dlań bardzo znamieną.

#### NOTES SUR BENIOWSKI

L'auteur présente trois groupes d'observations.

1. Il se montre méfiant envers la formule kleinerienne du chant XIII. Il entreprend son analyse à partir du texte imprimé et des informations concernant l'autographe, communiquées par l'éditeur. L'auteur formule également le voeu que toutes les variantes des chants soient traitées comme des parties d'une oeuvre pour ainsi dire „polyptique” ce qui s'explique par le fait qu'en fin de compte le poète n'a reconnu aucune des variantes comme définitive.

2. Ici l'auteur étudie les traits structuraux essentiels de l'oeuvre. Il indique l'insuffisance des considérations traditionnelles insistant sur le caractère „digressif” de l'oeuvre. Ce trait ne constitue qu'un aspect du développement de la trame, tout en cachant l'authentique richesse des différents composants. Cette richesse, cette diversité, cette résulte, entre autres, des différents types d'images parmi lesquelles l'„image — éclair” (définition lancée par le critique et poète contemporain J. Przyboś) est proprement une invention de Słowacki. Ce groupe de considérations débouche sur la constatation suivante: de la diversité des phases du poème découle leur inégalité poétique et par conséquent le peu d'importance qu'on attache aux mots (facteur dominant dans beaucoup de

<sup>20</sup> Prowadząc aż do paradoksalnego obrazu widoczności samych szczerb jedynie, przesłaniających klingę.

fragments) entraîne le fait que voici: même dans les énoncés de la plus grande importance leur sujet ne semble pas être suffisamment préoccupé du problème tout en le présentant comme extrêmement important.

3. La dernière partie étudie les prémisses de ces *habitus* poétiques qui sont tellement caractéristiques pour *Beniowski*. Ces débuts se font remarques dans des oeuvres de jeunesse: *Żmija* (Vipère) et *Duma o Waclawie Rzewuskim* (Duma sur Waclaw Rzewuski). Cette dernière appelée „Beniowski en miniature” se trouve analysée d’une façon plus exhaustive.