

AGNIESZKA JAROSZ

MIMIKA POSTACI *KSIĘDZA MARKA*
JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Mimika twarzy należy, obok gestu i ruchu scenicznego, do środków teatralnych opartych na ekspresji ciała. Z wymienionych znaków kinetycznych wyróżnia się najsilniejszym powiązaniem z ekspresją słowną¹. W *Księdzu Marku*, skomponowanym z ujętych w formę poetycką rozległych wypowiedzi, bez wątpienia będzie w sposób bardzo wyrazisty towarzyszyć i ożywiać długie monologi. Funkcja mimiki postaci dramatu mistycznego nie sprowadza się jedynie do przysłownej czy fatycznej. Wszak „Twarz, wyrażająca nie zawsze dające się wypowiedzieć w słowach stany psychiczne człowieka, związana jest z całą metafizyką mowy ludzkiego ciała, którym posługujemy się z łatwością porównywalną przez Pierre’a de Marivaux do maestrii «operowej maszynierii»”². Należy zatem zapytać, jakie możliwości ekspresywne tego znaku teatralnego przewidział dla niego autor dramatów mistycznych. W jaki sposób system znaków kinetycznych, wykraczający tu znacznie poza sferę psychologii, uruchamia na scenie mistykę?

Semantyka mimiki postaci *Księdza Marka* oscyluje na dwu płaszczyznach: pierwszej – psychologicznej, będącej warstwą „powierzchniową” – i drugiej –

Mgr AGNIESZKA JAROSZ – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru KUL, e-mail: agjar@kul.lublin.pl

¹ Zob. T. K o w z a n, *Znak w teatrze*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 359.

² P. P a v i s, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 295.

głębszej sferze ducha. W niektórych jedynie momentach pierwsza płaszczyzna przestaje być dostrzegana, a wtedy mimika staje się bezpośrednim wyrazem sfery ducha (dzieje się tak w sytuacjach oblicza jaśniejącego słońcem). Jednak do najczęstszych należą takie zbliżenia twarzy, w których stany psychiczne postaci, ich emocje – smutek, wstyd, żal, lęk, złość – otwierają ową szerszą duchową perspektywę.

Zespolenie mimiki z tętniącymi rytmicznie uczuciami następuje w dramacie mistycznym za pośrednictwem bardzo kunsztownego poetyckiego słowa. Oto, jaki kształt werbalny nadaje Regimentarz smutkowi, w którym pogrąża się, podejmując decyzję o opuszczeniu miasta:

[...]
 A jeśli kto mimowolną
 Obaczy na rzęsach rosę
 U obelżonego starca?
 To wszakże, i mnie mieć wolno
 Przy białej siwiznie marca
 I lód, co szkłem w oczach świeci...

(a. I, w. 301-306)³

Dalej, już mniej poetycko, relacjonuje wykonywany gest i choć fizycznie zakrywa swe oblicze, oświetla je słowem, niczym reflektorem:

Zarzucam żupana połę
 Na oczy, by nie widziano,
 Czy z twarzą wstydem rumianą,
 Czy z twarzą łzami zalaną
 Stary Pułaski odchodzi.

(a. I, w. 537-541)

Zasmucone twarze opuszczających Bar stanowią znak ich odrębności duchowej w stosunku do tych, którzy doświadczając łaski wiary pozostają w mieście. Dostrzega je zaniepokojony ksiądz, przekraczając próg miejsca narady:

Niechaj będzie pochwalony
 Jezus Chrystus. –
 Na stronie
 Szatan głuchy

³ Wszystkie cytaty z dramatu przytaczane będą z edycji: J. S ł o w a c k i, *Ksiądz Marek*, oprac. M. Piwińska, Wrocław 1991³. W tekście cyfra rzymska oznacza akt, cyfry arabskie – wersy.

Żadnej nie dał odpowiedzi.
W téj szopie widać złe duchy
I zło – co otworu śledzi,
Aby zerwać naszą zgodę.

Głośno

Gdzie tylko okiem powiodę,
Zasmucone widzę twarze...

(a. I, w. 347-354)

Zaślepienie duchowe, znajdujące wyraz w spowitych smutkiem obliczach, umożliwia jedynie materialne i zewnętrzne dosięgnięcie rzeczy Bożych. Marta Piwińska we wstępie do dramatu stwierdza, że „W *Księdzu Marku* niemal wszyscy są wizjonerami”⁴. Wyłącza jednak Regimentarza, Marszałka i przeora, którzy nie przyjmują do wiadomości cudów oraz nie dostępują widzeń, ponieważ wypierają je z własnej woli, widzieć ich nie chcą. Oto, jak Marszałek argumentuje powziętą decyzję opuszczenia miasta:

[...] tu w Barze już nie mamy
Prochu, jadał ni pieniędzy.
Gorszy pocałunek nędzy
Niż pocałunek Judasza;

(a. I, w. 363-366)

Uczuciem smutku emanuje ponadto kosmiczny pejzaż rozciągający się nad Barem. Upersonifikowana natura oczekuje wypełnienia zbliżającej się apokalipsy kresowego miasteczka – szlacheckiego świata. „Gwiazdy jakby przelęknione / Chodzą smętne i czerwone;” (a. III, w. 53-54) – zauważa Kosakowski, zaś Starościc, poszukując Klemensa, aby zapobiec przyszłym wypadkom, charakteryzuje oblicza planet następująco:

I strach... ach strach, gdyby zorze
I to słońce, już czerwone,
Na morderstwo zapatrzone
Zachodziło po nieszporne...
Gdyby smętna twarz księżycy
Ujrzała pod cerkwi ścianą
Starą szlachtę porąbaną
Za księdza i za szlachcica.

(a. II, w. 152-159)

⁴ *Wstęp* [do:] *S ł o w a c k i*, dz. cyt., s. LXXXVIII.

Twarze postaci dramatu mistycznego często bledną. Owa bledość jest w utworze wizualnym znakiem lęku, bólu, choroby, a także – dokonującej się w przestrzeni mikrokosmosu sceny – śmierci. Wybielone strachem oblicza, wyłaniające się w świetle poetyckim dramatu jedynie na chwilę, oświetlane są bezpośrednio lub wspomnieniową relacją postaci. Oto Kosakowski „reflektorowo” wydobywa z mikrokosmosu sceny twarz przerażonego Rabina:

[...]
 Dobry jesteś i uczynny,
 Więc niechaj ci twarz nie bladnie;
 Bo jeżeliś ty niewinny,
 To ci włos z głowy nie spadnie.

(a. I, w. 1162-1165)

Judyta zaś, przywołując scenę deportacji księdza, wspomina wykonujących wyrok: „[...] I kapitan w hełmie z blachy, / A blade był jak nieboszczyk” (a. III, w. 127-128), „Zwoszczyk żyw, lecz jak śmierć biały” (a. III, w. 172). Cytowane przykłady pozwalają stwierdzić, że omawiana cecha, świadcząca o przerażeniu i słabości, jest właściwością postaci nieświadomych sensu dziejącej się historii. Blednięcie, towarzyszące konaniu, to z jednej strony środek wyrazu gry naturalistycznej, a z drugiej – wizualny sygnał metafizycznego przejścia do świata ducha. Możemy je obserwować wyeksponowane przez relację umierającego przedwcześnie Starościca: „W tej krwi, co ze mnie wyciekła, / Więdnie moja blada skroń...” (a. II, w. 262-263), a także w opisywanym przez księcia Puławskiego konaniu księdza Marka: „Pochodni blaskiem opływa, / Bładnie, oczy mu gasną, już kona” (a. III, w. 696-697). Proces blednięcia – niezależnie od tego czy oznacza śmierć, czy tylko przerażenie – we wszystkich teatralnych obrazach postaci ewokuje „zastyganie” mimiki, stopniowe spowalnianie i unieruchamianie mięśni twarzy. W przestrzeni dramatu „świeci” również straszna bledość trupa Rabina oraz owładniętego zarazą tłumu. Jednak o ile pierwsza, znamionująca oblicze zmarłego, jest zimna i statyczna, o tyle druga – rysująca się na twarzach chorych mieszkańców Baru, uzyskuje frenetyczną tęczość. Blade oblicza błękitnieją, stają się zielonawe, ceglaste i sine. Zwracają na nie uwagę postacie obserwujące zachowanie зараżonych:

KOSAKOWSKI
 [...]

 Każdy człowiek straszny, blade,
 Sine włóczą się gromady
 Z krwią i ogniem pod powieką,

[...]
 Z węglem i ze krwią na ustach,
 Pełni plam zielono rudych,
 Ponurzy jak rozbójnicy,
 Jak wilcy na krew gotowi.

(a. III, w. 9-11, 15-18)

K. PUŁAWSKI
 [...] zarażonych błękity,
 Twarze zielonawej cery.

(a. III, w. 703-704)

Trzeba dodać, że analizowana cecha jest nieodłącznie związana z obliczem Judyty. Widzą to wszyscy, którzy spoglądają na twarz córki Rabina: Kosakowski – „[...] spokojna i blada jak kręda” (a. II, w. 506); Branecki – „[...] z bladdej twarzy / Obtarła popiołów błoto,” (a. II, w. 681-682); ksiądz Marek – „[...] węgiel gorejący / Na bladych ci ustach kładę;” (a. II, w. 830-831). Świadoma jest jej również sama Judyta:

[...]
 A ja podobna do mary
 Z twarzą bielszą od miesiąca,
 [...]
 A we śnie łzami zalana,
 A w strachu – jak wiedźma blada,

(a. II, w. 570-571, 576-577)

Jej oblicze, niemal w każdym zbliżeniu, naznaczone jest bladością i zwilgotniałe łzami. Autor wskazuje na nie od pierwszego wejścia postaci na scenę. Słowa Rabina, który w tym momencie wita córkę, brzmią wszak: „Nu co ty, [...] / Zapłakana? [...]” (a. I, w. 708-709). Ksiądz Marek, błogosławiąc Judytę, poleca jej: „[...] Strzeż serca, co się rozwija, / I łez wiszących nad rzęsą:” (a. II, w. 24-25). I ona sama w rozmowie z Kosakowskim nadmienia: „Nu – ja ci dam moich łez” (a. II, w. 488), a potem jeszcze zwracając się do niego akcentuje: „Nu, ja ze łzami / Mówię tobie, [...]” (a. III, w. 258). On zaś na stronie zachwyca się nimi: „Ach łza jój do pereł grochu / Podobna... zemstę już gasi...” (a. III, w. 181-182). Juliusz Kleiner pisze:

Szlochanie Judyty i słowa bolesne: „My bez ojczyzny!” (Akt I, w. 716) pierwszym są tonem, z którym na scenie miałyby się nadto złączyć podbijająca i groźna piękność, blaskiem brylantów i rubinów zdobna. Od razu poeta wydobywa taką siłę magicznego nastroju, że zwiąże się on na zawsze z tą postacią; nie jest to tragizm indywidualny – to

tragizm zbiorowości, społeczeństwa, lecz skupiony i spotęgowany do najwyższego stopnia w ognistej duszy wyjątkowej⁵.

Ponadto Autor tomu *Poeta mityk* podaje rozpacz jako przyczynę rozlewności słowa tej postaci⁶.

W mimice córki Rabina, generowanej przez wskazane wyżej dwie zasadnicze cechy jej oblicza, znajduje odbicie symboliczna konstytucja tej postaci. Łzy i bladeść odwołują nas do symboliki wody i księżyca, do którego ponadto Judyta w jednej z wypowiedzi bezpośrednio porównuje swą twarz. Każdy z tych znaków stanowi symbol zmiennej, płynnej, nieustającej w swych przemianach kobiecości. Ich zespolenie pozwala Joannie Jagodzińskiej nadać całej postaci status symbolu pierwiastka żeńskiego⁷. Wyraz blade-srebrnej twarzy wyznaczają zatem rysy zmienności, niestałości i niezdecydowania, które odbicie znajdują w działaniu postaci. Ponadto mimiczne cechy tej „księżycowej zjawy”⁸ – niczym linie papilarne – określają jej misję i tożsamość, wyrażającą się w przynależności do sfery psyche, sfery pomiędzy duchem a ciałem. „Pomiędzy dobrem a złem, potępieniem a zbawieniem, rolą pierwszej kobiety – Ewy, a drugiej – Maryi, mieścić się będzie prawda o egzystencji tej postaci, przede wszystkim zaś o jej przeznaczeniu, które zawiera się w akcie przejścia wiodącego przez śmierć do zbawienia”⁹. Judyta, zmierzając ku zjednoczeniu z Bogiem, doznaje oczyszczenia, sygnalizowanego scenicznie przez zroszone łzami oblicze. Symbole miesiąca i wody, naznaczające mimikę Judyty, uzyskujące w koncepcji genezyjskiej Słowackiego wspólną wykładnię znaczeniową, odsyłają – jak zauważa Joanna Jagodzińska – do postaci Pani Miesięcznej (Miesięcznicy Wody).

Ona to jest „odkupicielką w formie” oraz „łzą grzesznika”, postacią noszącą atrybuty Matki Bożej – Królowej Niebieskiej. [...] Z rzeczywistości kreowanej przez Judytę wyłoni się świat nowy – oczyszczony ze zła i grzechu, świat, który jako rzeczniczka

⁵ J. K l e i n e r, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I- IV, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, t. IV, s. 95-96.

⁶ Tamże, s. 111.

⁷ *Misterium romantyczne. Liturgiczno-rytualne wymiary świata przedstawionego w III cz. „Dziadów” Adama Mickiewicza, „Nie-Boskiej Komedii” Zygmunta Krasińskiego i „Księdzu Marku” Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006, s. 278.

⁸ Określenie J. Jagodzińskiej, tamże, s. 282.

⁹ Tamże, s. 280.

Matki Bożej, jej przedstawicielka – będzie ona bronić i osłaniać, wiodąc go ku przebóstwieniu¹⁰.

Toteż, obok dominujących scen, gdzie wyłania się blada, osrebrzona łzami twarz Judyty, spotykamy ujęcia, w których jaśnieje ona w sposób odmienny. Momenty wygłaszanych przez Judytę w wielkim uniesieniu prorocत्व i relacji widzeń, będących rodzajem mistycznego doświadczenia, są czasem rozświetlania jej oblicza na wzór twarzy jaśniejących płomieniem Pięćdziesiątnicy. Rys ten, odciskany jeszcze przed przyjęciem chrztu przez akt wewnętrznej wizji, sygnalizuje początkowo reakcja Rabina: „[...] Zakryj się – bo ty w płomieniach / Za jasna na jego oczy” (a. I, w. 794-795). Następnie zaś bardzo szczegółowo i z wielkim pietyzmem opiewa go Kosakowski:

Na twe czoło wykąpane
 W ptasiem gołębiczy mleku!
 Na twoje usta różane,
 Których łuk napięty drzy!
 [...]
 Na twe oczy, z których bije
 Razem żar i noc i dzień!
 [...]
 [...] na ten błękitny cień
 Twoich rzęsów, który spada
 Aż na rubin twoich lic!
 [...]
 Na każdą perłę, w tym zębie,
 Co jakoby grochy duże
 Zwinęły się w srebrną różę
 I twoją głowę oblały!

(a. II, w. 222-225, 229-230, 232-234, 244-247)

Przywołany opis jaśniejącej twarzy postaci koresponduje z prorokowanymi przez księdza Marka obliczami ludzi nowych: „[...] ludzie z jesnemi skrońmi / Pokażą się w tej krainie / Wchodząc ducha mego bramą” (a. II, w. 908-910). Tego typu jaśnienie twarzy Judyty – występujące sporadycznie – niemal zawsze integralnie powiązane jest z postacią barskiego mistyka, błogosławiącego ostatecznie jej dar i czyniącego prorokinią, na którego światło reaguje, niczym księżyc na blask słońca, który oświeca ją tak, jak Boże tchnienie rozjaśnia duszę. „Jasne skronie”, pojawiające się w dramacie mistycznym okresu przedgenezyjskiego, zwiastują ponadto półprzejrzyste, emanujące deli-

¹⁰ Tamże, s. 292-293.

katnym blaskiem, ciała ludzi słonecznych – Heliona i Helois, prowadzących filozoficzny dialog z Mistrzem Słowa.

Mistyczny promień słoneczności stanowi indywidualną cechę mimiki barskiego karmelity, którego odbijająca światło samego Boga twarz stanie się jednym z elementów teatralnej teofanii¹¹. Współkreowanej przez słowo i oświetlenie mimice księdza Marka powierza poeta wprowadzenie odbiorcy w ekstatyczny bieg mistyki, „rozrzedzenie” atmosfery mikrokosmosu sceny i stworzenie wrażenia niekonkretności. Ten znak kinetyczny stanowi wizualny sygnał ewolucji doświadczenia mistycznego tytułowej postaci dramatu na przestrzeni struktury utworu. Obserwując mimikę księdza Marka, zauważamy zatem procesualność teofanii, dokonującej się za jego pośrednictwem. Relacjonowane dyskursywnie przeżycie mistyczne zyskuje coraz większą intensywność, co nie pozostaje bez wpływu na twarz doznającego.

W pierwszej części dramatu, w jaśniejącym obliczu karmelity, znajduje odbicie integralne sprzęgnięcie wizualnej figury z supranaturalnym stanem, wyrażanym przez nią werbalnie:

[...] tylko, panie,
 Oto się chwytać téj tęczy,
 Którą przez wieków otchłanie
 Z proroczych ust teraz ciskam...
 Więc się nie dziw, że tak błyskam
 Jak Mojżesz, duchem natchnięty,
 Żem jest jako ów Jan święty
 Widzący to – co ja widzę...
 Bo zaprawdę – jestem w lidze
 Z duchami i ze świętymi!
 A chociaż niski na ziemi,
 To duchy okryte zbroją
 Na ramionach moich stoją!
 I kończą się gdzieś w bezkończach,
 W świecie – gdzie gwiazd zawierucha,
 W gwiazdach, w meteorach, w słońcach,
 Za słońcami – w słońcu Ducha.

(a. I, w. 479-495)

Słowo i konstruowane przez nie metaforyczne obrazy stanowią formę ekspresji przywołanego doświadczenia mistycznego. Andrzej Boleski wzór obrazu „ciskanej z proroczych ust tęczy” odnajduje w barokowych malowidłach koś-

¹¹ Zagadnienie teofanii w *Księdzu Marku* rozpatruje D. M. Lebioda (*Romantycy i kapłani. Hierofania, teofania, świętość*, Bydgoszcz 2003, s. 69-82).

cielnym, „[...] na których wychodząca z ust tęcza z odpowiednim napisem daje nam «usłyszeć» przedstawione postaci”¹². Wieńcząc wygłaszane w wielkim uniesieniu prorocstwa, ilustruje w dramacie stan wewnętrzny mistyka i okazuje się ujętą w poetycką formę wskazówką gry mimicznej. Ponadto mimikę natchnionego duchem określa, odczytana dosłownie, metafora o konstrukcji metonimicznej. „Błyskanie” twarzy towarzyszy „werbalnemu szybowaniu” ku szczytom Ducha, ku Pełni. Przy czym jej wyraz konstruuje również na płaszczyźnie tekstu porównania do biblijnych mężów, doświadczających mistycznych wizji, wyjątkowo intymnych spotkań z Bogiem. „Widzenie proroka przenika mroki przyszłości i odgaduje w nich «drogi Pańskie». Osiągalne to jest przez wyzwolenie się z pierwiastków ziemskich i dotarcie do sfer ducha i bóstwa. Im dalej od czasu ziemskiego, historii, tym bliżej wieczności boskiej”¹³. Jaśniejąca twarz postaci – otwarta na obszar transcendencji – jest ponadto znakiem jej obcowania ze świętymi. Mamy tutaj zatem propozycję oddania w przestrzeni sceny jednego z trzech podstawowych dogmatów towianizmu Słowackiego¹⁴, wyrażającego się w powiązaniu duchów wyższych bez ciała z duchem w ciele.

W akcie drugim mimika księdza Marka zostaje bezpośrednio powiązana ze słonecznością, będącą wyrazem doskonałości i płynącej z Boga siły ducha. Oto, jak Kosakowski wspomina święty gniew kapłana:

Obelgami złał mi skronie,
Piorunami dał mi w twarz.
[...]
A twarz jako słońce była,
A w żrennicach mocy sto.

(a. II, w. 451-452, 457-458)

Pełniejsze jaśnienie oblicza, choć związane tutaj z określonymi emocjami, w następnych partiach aktu drugiego źródło swe czerpie w ekstazy wizji Boga. Oto prorokujący, zbliżający się ku słońcu Ducha, ksiądz Marek w drugiej części dramatu zostaje przez Niego porwany i zawładnięty. Twarz mistyka staje się coraz bardziej „jako słońce”, ponieważ maleje odległość pomiędzy nim a Absolutem:

¹² *W sferze wyobraźni J. Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, s. 66.

¹³ W. P r ó c h n i c k i, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 168.

¹⁴ Dogmaty towianizmu Słowackiego wymienia Kleiner (dz. cyt., s. 60).

[...]
 Widzę Boga! któż mi oczy zakryje?
 Chwały niewypowiedziane
 Widzę! Głosy wielkie słyszę!
 Boga! co mi ogniem pisze
 Nowy rozkaz, nowe prawo!
 Oblewa mnie Swoją sławą!
 Ogniami męczeństwa złoci!
 Pan Bóg mój pełny dobroci!
 Którego mię rany bołą,
 A woła jest moją wołą.
 I ja przez tych światłał krocie
 Oświecony? [...]

(a. II, w. 813-824)

Ów świadomy stan zjednoczenia stanowi podstawę tradycji mistycznej, niezależnej od klimatu i wierzenia¹⁵. „W języku Pawłowym mówi się – nie ja żyję, lecz Chrystus żyje we mnie. Dopiero gdy stanę się niemal nicością, Bóg może wejść do mnie i nie będzie żadnej różnicy pomiędzy Jego i moim życiem”¹⁶. Plotyn, z którego doświadczeń i spekulacji przez stulecia korzystała chrześcijańska mistyka¹⁷, powiada:

I kto ujrzał, ten wie, o czym mówię, a mianowicie, że dusza miewa wtedy inne życie, kiedy podchodzi i już dojdzie i udział w Nim weźmie, tak iż pozna po tym stanie swoim, że oto obecny jest Szafarz prawdziwego życia i że nie trzeba już niczego więcej, lecz wprost przeciwnie, że trzeba odrzucić rzeczy inne i mieć tylko w Nim ostoję i Nim się stać jedynie, usunąwszy nasze wszystkie dookolne naleciałości. [...] Widzenie natomiast i podmiot widzenia nie są już słowem rozumnym, lecz czymś większym od słowa i przed słowem i ponad słowem rozumnym, podobnie jak i przedmiot widzenia. Ujrawszy więc siebie wtedy, kiedy widzi, ujrzy się takim właśnie, a raczej będzie razem z sobą takim właśnie i takim właśnie się postrzeże, bo stał się pojedynczy. I może nie należy nawet mówić „ujrzy”, a co do „ujrzanego” przedmiotu – skoro trzeba mówić, że są to dwie rzeczy, podmiot oraz przedmiot widzenia, a nie, że obydwie są jedną, zuchwała zaś jest ta mowa – to wtedy ów widz ani go nie widzi, ani nie rozróżnia, ani też nie wyobraża sobie dwóch rzeczy, lecz tak się tam przyczynia, jakby stał się inny i nie był sobą ani należał do siebie, ponieważ zaś stał się Jego własnością, więc jest Jednem, złączywszy niejako środek ze środkiem. Przeciż i tutaj są jednym (mian. środki dwóch kół), skoro się zjedną, a dwoma wtedy, kiedy są oddzielnie. Otóż w tym znaczeniu i my teraz mówimy o „różnym”. I właśnie dlatego jest tak trudno wystłwić owo widzenie. Bo jakże

¹⁵ Zagadnienie to rozpatruje W. James (*Doświadczenia religijne*, Kraków 2001, s. 323).

¹⁶ Tamże, s. 322.

¹⁷ Zob. J. S u d b r a c k, *Mistyka. Doświadczenie własnego ja – Doświadczenie kosmiczne – Doświadczenie Boga*, tłum. B. Białęcki, Kraków 1996, s. 78.

na przykład oznajmi ktoś o Nim jako o różnym, skoro nie ujrzał Go wtedy, kiedy widział, jako różnego, lecz jako Jedno w stosunku do siebie¹⁸?

Oblicze postaci, stanowiące wizualny znak jej przestrzeni wewnętrznej, kształtują tutaj już nie „tęcze ciskane z proroczych ust”, a „złocące ognie”. Dokonujący się w duchu, mistyczny proces dotknięcia przez Boga, emituje w zmysłową sferę karmelity imaginacyjną wizję, a następnie odbija się refleks w twarzy mistyka¹⁹.

W akcie trzecim ksiądz Marek zanurzony w „słońcu Ducha”, do którego uprzednio zmierza, powiada: „Ja sam jeden stoję w bieli / I śmiem spojrzeć ku Panu ogniście, / I zawołać Nań o sprawiedliwość.” (a. III, w. 649-651). Wymienione kolejno czynności wskazują na pełne bycie tej postaci w Bogu. Znika wcześniejszy lęk przed Nim, wyrażony w pragnieniu zakrycia oczu, a jego miejsce zajmuje śmiałe, ogniste spojrzenie ku Panu.

Wydaje się, że analogiczny stan znajduje swój opis w objaśnieniach do *Pieśni duchowej* św. Jana od Krzyża:

[...] *duch* podniesiony w [...] blaski Bożego światła, znajduje tam pełny rozkoszy spoczynek [...] W tym odpoczynku rozum widzi się podniesionym w sposób przedziwnie nowy ponad wszelkie ludzkie pojęcie do światła Bożego, podobnie jak ktoś, kto po długim śnie otwiera oczy na światło, jakiego się nie spodziewał. Ten rodzaj poznania chciał wyrazić Dawid, gdy mówił: [...] „Nie spałem, i stałem się jak wróbel sam jeden na dachu” (Ps 101, 8). Innymi słowy: Otworzyłem oczy swego umysłu i znalazłem się ponad wszelkimi poznaniem naturalnymi, samotny i bez nich; na dachu, czyli ponad wszystkimi rzeczami tej ziemi²⁰.

Owo „otwieranie oczu” karmelity rozpoczyna się już w dwóch pierwszych aktach, ale ostatecznie dokonuje się w akcie trzecim, poprzedzając śmierć barskiego mistyka, tę chwilę, „gdy go Pan obudzi”. Śmiałe, ogniste spojrzenie ku Bogu jest skierowaniem jasnego oblicza czystego ducha ku Źródłu życia. Rozjaśniona twarz owej, związanej z czystym, pozbawionym ciężkości światłem, postaci wydaje się nim emanować. Proces ten przypomina jeden z fenomenów znanych chrześcijańskiej mistyce, polegający na emitowaniu przez doświadczonego audiacji światła, zwanego w ezoteryce aurą²¹.

¹⁸ P l o t y n, *Enneady*, t. II, przekł. i wstęp A. Krokiewicz, Kraków 1959, s. 692-693.

¹⁹ Rozróżnienie wymienionych zjawisk za: S u d b r a c k, dz. cyt., s. 66-76.

²⁰ Św. J a n o d K r z y ż a, *Dziela*, przeł. B. Smyrak OCD, Kraków 1998⁶, s. 599-600.

²¹ O fenomenach związanych z mistyką pisze Sudbrack (dz. cyt., s. 70-71).

Oddanie mimiki księdza przez zastosowanie, związanego z doskonałością, motywu słońca, poczynione już w akcie II i połączone z wyrażonym w części III „staniem w bieli”, odwołuje nas ponadto do postaci Chrystusa, ujawniającego swą boską naturę na górze Tabor. „[...] twarz Jego zajaśniała jak słońce,” – przekazuje Mateusz – „odzienie zaś stało się białe jak światło” (Mt 17, 2). W takiej też postaci zjawia się Jezus w *Dziejach Sofos i Heliona*: „[...] cały w bieli/ Szata jego nad śniegi biała, przeraźliwa, / Twarz słoneczna, świecąca, złota i cierpliwa” (XV, s. 121).

Odmierna jest kolorystyka oblicza mrocznego antagonisty mistyka, innym też ogniem emanuje jego spojrzenie. Barwy twarzy Kosakowskiego wynikają z doznawanych przez niego gwałtownych emocji: złość ją „rumieni”, strach „wybiela”. Sam o nich mówi, grożąc zemstą tym, którzy spowodują ich zaistnienie:

[...]
 Biada! kto mię zarumieni,
 Ale temu stokroć biada,
 Przed którym twarz mi się biała
 Stanie – by opłatek Boży.

(a. I, w. 819-822)

Oprócz zbliżeń, w których oblicze szlachcica jest zaczerwienione złością lub osnute bladym strachem, pojawiają się ujęcia, gdzie widzimy je przerażająco posiniałe. „Ach... czemu ty taki siny / Jak zabójca? oczy w ślup?” (a. II, w. 485-486) – pyta córka Rabina. Ten rys kolorystyczny stanowi wizualny znak dokonanej przez Kosakowskiego zbrodni. Odpowiedzialność za morderstwo intensywnie odciska się sinym piętnem na twarzy szlachcica. Barwne jej odcienie stanowią sygnał sfery sarks, w której ta postać egzystuje.

Istotnym rysem mimiki Kosakowskiego jest ponadto jego spojrzenie. Zwróćmy uwagę na dialog wywiązujący się w chwili, gdy ten usiłuje wtargnąć w sakralną przestrzeń odprawianych bosin:

KOSAKOWSKI
 Otwórz! otwórz!
 BOJWIŁ
 [...] nie śmiem, panie.
 Trup ci przed oczyma stanie,
 Trup Rabina się pokaże.
 KOSAKOWSKI
 Otwórz! otwórz! ja ci każę!
 Niech widokiem tym ohydę
 Moje oczy...

BOJWIŁ

W oczach ćmi się

Od błyskawic – drzwi nie widzę.

KOSAKOWSKI

Oczy moje jasne, rysie,

W oczy tego żyda wszczepię,

Na błądnościach je oślepię

I na strachu zahartuję.

Tysiąc trupów mi się snuje

Przed oczyma, widma same!

I ja widmo. [...]

(a. II, w. 464-477)

Owo, rozpisane na głosy, akcentowanie oczu stanowi tutaj oddanie procesu gwałtownego „ciążenia” spojrzenia Kosakowskiego w wymiar piekła, uzyskiwanie i doświadczanie przez niego perspektywy tej upiornej sfery ducha. Toteż często na twarzy Klemensa widoczne są znamiona obłąkania. Zauważa je szlachta, która w akcie II chórem werbalizuje swe spostrzeżenie: „Oczy jego obłąkane / Milczy i z ust toczy pianę” (a. II, w. 382-383), a i sam Kosakowski jest świadomy swego stanu: „We łzach, w obłąkaniu stoję...” (a. III, w. 269). Jego „zapalone jak u Edomita oczy” stanowią jeden z teatralnych znaków wizualizacji kierującej nim żądz. Joanna Jagodzińska, analizując udział Kosakowskiego w tajemnicy genezyjskiej, pisze: „[...] ogień, który go trawi nie jest wyłącznie ogniem duchowym, lecz ziemskim, cielesnym: personifikacją żądz nie tyle przecież erotycznej, ile usilnego pragnienia posiadania, ekspansji. Cieleśność jest tu zresztą odwrotną stroną duchowości”²². Ten element mimiki wydaje się istotny dla autora, skoro jego kinetyczny znak wzmacnia obszerną partią tekstu, odwołującą do twarzy figury historycznej, po czym w passusie autocharakterystyki każe postaci skierować uwagę odbiorcy bezpośrednio na jej oblicze. Oto Kosakowski wspomina spojrzenie Jana Ernesta Birena następująco:

Jego oczy pełne złości
I ognia, jak owe doły
U bałwana ze śniegoły,
Przestracha na arendarzy:
Co jak latarnie cmentarzy,
Przez wydrążone dwie jamy
Leją płomieniste błamy
Światła... we mgłę gorejące

²² Dz. cyt., s. 273.

Jako cmentarne miesiące...
 Ten trup ciągle nam wybladły
 Groził – te oczy nas jadły....
 Bo nie ma straszniejszej rzeczy
 O! żydzie, nad wzrok człowieczy
 Błyszczący w sińcach wygnania,
 Jako w oprawie ze stali:
 Wzrok, który chęć królowania
 Rubinem piekiel zapali...
 Otóż patrz na moje oczy,
 Takie są jak u Birena.
 Odmienioną wprawdzie scena,
 Tu się rzecz o naród toczy,
 O poklask idzie gromadny,
 Nie zaś o tron samowładny:

(a. I, w. 961-983)

Wzrok ludzki, będący odbiciem mrocznej wewnętrznej przestrzeni, uzyskuje status zjawiska najbardziej przerażającego. J. Jagodzińska stwierdza:

Spojrzenie Kosakowskiego wzmocnione widokiem carskiego skazańca – Birena, widnieje ponad barską sceną niczym oko wszechmocnej, Boskiej Opatrzności. [...] ogłaszając się dziedzicem Birena, staje się bohater spadkobiercą śmierci, tym, który źródła swej magicznej siły i jej sprawczą moc lokuje w samym centrum swego strasliwego wzroku²³.

Podobny wyraz dostrzega Kosakowski w spojrzeniu Judyty, realizującej akt zemsty: „Czart oczami twemi strzela, / Głowę wprawia w obłąkanie.” (a. III, w. 235-237). O analogicznym spojrzeniu wspomina również ona sama, analizując status narodu żydowskiego:

Bo my na prawach przeklętych
 Pośród ludzi, przerażonych
 [...] tą żółtą naszą złością,
 Co się w obliczach jadem kręci:

(a. I, w. 739-740, 746-747)

Znaki mimiczne w dramacie mistycznym towarzyszą mowie. Nigdy jednak nie dowiadujemy się o nich z didaskaliów, a zawsze z tekstu przeznaczonego do bezpośredniego zaistnienia na scenie. Postacie same sygnalizują pewne impulsy, które swoje odbicie znajdują w ich obliczach, częściej dostrzegają

²³ Tamże, s. 269.

i artykułują mimikę innych. W takich sytuacjach spontaniczna ekspresja twarzy uzyskuje status mimiki świadomej, a odbiorca dramatu widzi ją „odbitą” w oczach i przeżyciach wewnętrznych współobecnych na scenie postaci, silnie przez to subiektywizowaną.

Aktywność mimiki przy poetyckiej relacji doświadczenia mistycznego (proctwa czy wizji o innym charakterze) stanowi próbę jego synestezyjnego ujęcia. Współtworząc płaszczyznę plastyczną, przekazuje bowiem, współ z należącym do sfery fonii słowem, tajemnicze przeżycia. Uczestniczy w próbie teatralnego oddania tego, co niewyraźalne.

Z wrażeniami natury podniosłej łączą się oblicza jasne i lśniące, zaś matowe, ciemne oznaczają brak wyższych duchowych przymiotów. Ogniste spojrzenie występuje tutaj w dwu kontrastowych znaczeniach: spotykamy bowiem rozpalone Boskim ogniem oczy mistyka, a także pałające piekielnym blaskiem oczy szlachcica.

Analizowany znak kinetyczny (podobnie jak kostium) wskazuje na dominację poszczególnych sfer antropologii trychotomicznej²⁴ w strukturze postaci. Jaśniejące nieziemskim, złotym światłem oblicze barskiego mistyka sugeruje jego zanurzenie w Bogu, zespolenie z *ruah*. Osnuta błądzą i osrebrzona łzami twarz Judyty jest odbiciem pierwiastka pomiędzy *ruah* a *sarks*, poszukującej i oczyszczającej się psyche. Oczy Kosakowskiego – zwierzęce – jasne, rysie, szatańskie – „pałające ogniem rubinem piekieł” w poblądłej, purpurowej, wreszcie zsiniałej twarzy, wskazują na cielesną sferę jego egzystowania. „Teatr twarzy i obleczonego w kostium ciała” staje się lustrem odbijającym poszczególne sfery, w których zanurzone są dane postacie.

²⁴ Zagadnienie chrześcijańskiej antropologii trychotomicznej (podział na ducha, duszę i ciało), obecnej w pismach Słowackiego podjął Ryszard Przybylski w referacie *Esencja i egzystencja w kosmicznej biografii Juliusza Słowackiego*, [w:] *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium Warszawa 10-11 XII 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 251-262. Badacz wskazał na Nowy Testament jako źródło pneumatologii poety. Wstępne ustalenia poczynione przez R. Przybylskiego, do których się odwołujemy, dotyczą rozważań obecności i znaczenia tych trzech elementów w strukturze „ja” pism prozaicznych Słowackiego, ale wydaje się, że ich ślad odcisnięty został również na konstrukcji trzech głównych postaci *Księdza Marka*.

BIBLIOGRAFIA

TEKSTY

- S ł o w a c k i J., Książd Marek, oprac. M. Piwińska, Wrocław 1991³.
P l o t y n, Enneady, t. II, przekł. i wstęp A. Krokiewicz, Kraków 1959.
Ś w. J a n o d K r z y ż a, Dzieła, przeł. B. Smyrak OCD, Kraków 1998⁶.

OPRACOWANIA

- B o l e s k i A., W sferze wyobraźni J. Słowackiego. Główne motywy obrazowania, Łódź 1960.
J a g o d z i ń s k a J., Misterium romantyczne. Liturgiczno-rytualne wymiary świata przedstawionego w III cz. „Dziadów” Adama Mickiewicza, „Nie-Boskiej Komedi” Zygmunta Krasińskiego i „Księdzu Marku” Juliusza Słowackiego, Toruń 2006.
J a m e s W., Doświadczenia religijne, Kraków 2001.
K l e i n e r J., Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości, t. I-IV, wstęp i oprac. J. Star-nawski, Kraków 1999.
K o w z a n T., Znak w teatrze, [w:] Problemy teorii dramatu i teatru, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 351-374.
L e b i o d a D. M., Romantycy i kapłani. Hierofania, teofania, świętość, Bydgoszcz 2003.
P a v i s P., Słownik terminów teatralnych, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998.
P i w i ń s k a M., Wstęp [do:] J. S ł o w a c k i, Książd Marek, oprac. M. Pi-wińska, Wrocław 1991³.
P r ó c h n i c k i W., Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego, Kraków 1992.
P r z y b y l s k i R., Esencja i egzystencja w kosmicznej biografii Juliusza Słowackiego, Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 10-11 XII 1979, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 251-262.
S u d b r a c k J., Mistyka. Doświadczenie własnego ja – Doświadczenie kosmiczne – Doświadczenie Boga, tłum. B. Białecki, Kraków 1996.

THE MIMICRY OF JULIUSZ SŁOWACKI'S *FATHER MAREK*

S u m m a r y

This paper seeks to consider the issue of mimicry in Juliusz Słowacki's drama *Father Marek*. The semantics of the theatrical sign has been interpreted on the basis of theoretical, theatrical, and theological studies. The author analyses the mimicry of figures as a visual sign of their space and internal states. She turns our attention to the importance of mimicry in the stage rendering of mystical experiences, the role of metaphor and relations in the creation of that theatrical sign.

Translated by Jan Kłos

Słowa kluczowe: Juliusz Słowacki, dramat mistyczny, postać, mimika.

Key words: Juliusz Słowacki, mystical drama, figure, mimicry.