

TADEUSZ MAKOWIECKI

ZE STUDIÓW NAD SŁOWACKIM

I

„KORDIAN”

1

Dramat o Kordianie, pierwszy właściwie samodzielny utwór Słowackiego i pierwszy jego utwór wybitny, choć bardzo jeszcze młodzieńczy — zdradza w swej budowie kilka nawarstwień.

Dalszy ciąg *Godziny myśli*, stylizowana autobiografia — to jedna warstwa; dalszy ciąg *Lambra*, literacka diagnoza choroby wieku — to druga; dalszy ciąg poetyckiej reakcji na *Dziady* — to trzecia; wreszcie dalszy ciąg poematów z rewolucyjno-powstańczych miesięcy r. 1830 — to czwarta warstwa. Ostry lancet wyróżniłby ich na pewno więcej, ale na czoło wysuwa się pytanie, co spaja te różne złoza w jedną całość i czy spaja rzeczywiście, a następnie: czy dalszy ciąg projektowanej trylogii dramatycznej rysuje się już w jego pierwszej części, w *Kordianie*? Czy jest coś jednolitego i trwałego w tym romantycznie zwichrzonym dramacie?

Koncepcję teatralną próbującą ująć pod jednym dachem tak diametralnie różne sceny: z Lucyferem na Łysej Górze, z Papieżem w Watykanie, z Laurą w cichym ogrodzie czy rozmowę Mikołaja I z W. Księciem Konstantym, trzeba poprzedzić próbą określenia problematyki tego dramatu.

Już w akcie I-szym zarysowuje się najogólniej naczelne zagadnienie dramatu. Ze słów młodego chłopca wieje gorzki sceptycyzm, powątpiewanie nie tylko w samego siebie, ale w wartość świata, wątplenie zrodzone nie z przeżyć i doświadczeń, ale z intuicji hiperkrytycznego, przedwcześnie dojrzałego wrażliwca. Patrząc na życie oczami sceptyka widzi on mętne źródła nawet najszczytniejszych myśli i zjawisk; nic nie widzi jasnego i pewnego. W chwili samobójstwa pyta sam siebie: ciemność?

*Nic — nic — i sobie nawet nic powiem samemu,
Ze nic nie ma — i Boga nie zapytam, czemu
Nic nie ma?... Ha! więc będę zwyciężony niczem?...*

W nieokreślonej dali jedną zauważa możliwość wyrwania się z bierności i zrezygnowania — przez wielką ideę:

*Niech grom we mnie wali!
Niech w tłumie myśli jaką myśl wielką zapali...*

Lecz gdyby ona nie rozświetliła wewnętrznych mroków, to wtedy można „iść na świat rąbać nadpróchniałe drewna”, walić przydrożne krzyże przesądów. W ten jeszcze sposób można zaprząć do dzieła negatywny, krytyczny instynkt.

Kiedy pod koniec aktu Kordian, rozdrżany bezkierunkowo, nie widzący żadnych wartości, targnie struną miłości, a ona pęknie — uzna to za zerwanie ostatniej więzi łączącej z sensem i wartością życia i zwali „przesąd życia” kulą pistoletu.

Akt II, schematyczny w budowie, oschły w tonie, składa się z 4 części niezwiązanych z sobą ani akcją, ani miejscem. W scenie I, w Londynie, Kordian rozczarowuje się do szczytów ówczesnej cywilizacji, gdzie sprzedaje się i herby, i krzesła w parlamencie, i groby w Westminsterze. W części II, we Florencji, odchodzi od zbytków i uciech zmysłowych. W części III, w Watykanie, w rozmowie z Papieżem bohater poznaje w starczej, zakłamaney paplaininie — skryty oportunist.

Toteż w części ostatniej, na Mont Blanc, rekapitułuje Kordian:

*Uczucia po światowych opadaty drogach...
Gorzkie pocałowania kobiety — kupiłem...
Wiara dziecinna padła na papieskich progach...
Nic — nic — nic [...]*

W tych trzech „nic”, niby w trzech wnioskach, wraca motyw nicości z aktu I, ale wraca jakby w potęgde drugiej. Nie w pół dziecinna, przeczulona intuicja, ale ostra obserwacja przynosi te same rezultaty.

W wędrówce po świecie w daremnym poszukiwaniu wartości, nagle na lodowcu alpejskim Kordianowi objawia się oczekiwana wielka myśl, idea Winkelrieda. Krytycy Kordiana słusznie z lekceważeniem patrzą na chłodno retoryczne zjawienie się idei niby *deus ex machina*. Ale to lekceważenie jest usprawiedliwione w stosunku do całości II aktu. Wydaje się, jakby poeta w tym akcie mechanicznie wypełniał schemat, który z góry zaplanował, potrzebny mu jako przesłanki do następnego aktu. Motyw rozczarowania do trzech odmiennych wartości świata zewnętrznego: współczesnej cywilizacji, współczesnych form używania życia i współczesnej religii — ma chłodny charakter *quod erat ad demonstrandum*.

Zresztą nie dziw, że problematyka tego aktu nie rozpała uczuć czy wyobraźni tego poety, który nie był ani wielbicielem współczesności, ani namiętnym kochankiem, ani katolikiem praktykującym. Wolteriańsko-byroniczny uśmiech nie schodzi nawet na chwilę z ust bohatera w tym akcie, który raczej potwierdza dawny intuicyjny jego sceptycyzm, niż łamie go w nowych, nieoczekiwanych przeżyciach.

Inaczej jest zupełnie w akcie III, najważniejszym.

Jest on najważniejszy nie dlatego, że jest trzeci i ostatni, a więc zazwyczaj decydujący w dramacie; nie dlatego, że jest najrozleglejszy, gdy bowiem akt II w 7 odsłonach liczy 300 wierszy, III ma ich 1240. O wadze świadczy już podtytuł *Spisek koronacyjny*, którym poeta opatrzył także całą tę pierwszą część trylogii; ale przede wszystkim świadczy o tym sposób i poziom poruszonych w nim spraw.

Już pierwsze i ostatnie sceny, otaczające niby ramy wystąpienia Kordiana, różnią się zasadniczo i od sielankowości aktu I, i od konwencjonalizmu II-go — niezwykłą u młodego poety plastyką realizmu, gorącą krwią rzeczywistości. Jeszcze bardziej gorąca, serdeczna krew kipi w centralnych scenach tego aktu (4, 5 i 6).

W podziemiach katedry św. Jana obie przemowy Podchorążego do spiskowców owiane są prawdziwym żarem patriotyzmu, ogniem rewolucyjności, pełne rozpaczy i szamotań. A gdy nie udało mu się porwać narodu do zamachu, do swej myśli, jedynie według niego zbawczej, załamuje się psychicznie zupełnie. Co pękło wtedy w sercu Kordiana? — Wiara we własny naród: „Na jedną kartę przyszłość postawiłem całą, i nic... [znowu!] Olbrzymy spadli ze szczydeł — to karty!”. Bo spiskowcy w katedrze — to nie magnaci, którzy na zamku pokornie otaczają cara, ale wybrańcy, ideowcy: „Boście z tłumu wysiani jak największe ziarno, a tak mali jesteście...”.

To rozczarowanie jest inne, niż w akcie poprzednim, ono naprawdę łamie bohatera; nie gorzka, chłodna ironia jest reakcją Kordiana, ale rozpacz, „w oczach dziwne obłąkanie”, „włos mi siwieje i boli, włos każdy cierpi, czuję ból każdego włosa”.

Ale nie tu koniec dramatu; przegrał Kordian stawiając na kartę narodu, stawia znów na jedną kartę: na samego siebie. On sam ma dokonać dzieła ocalenia kraju. W scenie w salach zamkowych Kordian walczy o realizację swej myśli, o honor złożonej przysięgi, więcej, o przełom i jedyną w tej chwili drogę wyzwolenia ojczyzny, walczy ze Strachem i z Imaginacją, z ohydą zbrodni, z wizją trupów, krwi. Zna dobrze wysokość stawki — i przegrywa. Wtedy załamuje się wiara Kordiana w samego siebie. To nie sumienie bowiem wstrzymało go od królobójstwa, ale — gorączka wyobraźni i słabości, romantyczne choroby wieku.

Pozostał jeszcze jeden etap dramatu rozczarowań.

W szpitalu wariatów Doktor (szatańskie wcielenie zdrowego rozsądku) ukazuje dwóch obłąkanych: jednemu wydaje się, że dźwiga Chrystusa, drugiemu, że podtrzymuje niebo jak Atlas, osłaniając ziemię przed katastrofą. Ty też — mówi do Kordiana — chciałeś „poświęcić się za nic”, to tylko chorobliwa mania obłąkańca. Wtedy Kordian woła: „Przyszedłeś tu zabijać duszy mojej duszę; [...] własne przekonanie”.

Taki jest trzeci etap rozczarowania, utrata wiary w wartość idei, w wartość ofiary dla czegokolwiek bądź. „Nic, nic, nic” — znowu trzema okrutnymi wnioskami zamknąć można ten akt.

Ale gdy poprzednie rozczarowania powiększały jedynie gorycz sarkazmu, te — łamią bohatera, sięgają bowiem nie do spraw dość (dla niego) powierzchownych, ale przekonań najbardziej istotnych i cennych. Nie drogą obserwacji, ale walki i targań rozszerzył Kordian swą wiedzę o bezwartościowości wszystkiego.

Odtąd słaniający się żołnierz staje się bierną igraszką w rękach W. Księcia; kończy się właściwy dramat o Kordianie. Problematyka jego zatoczyła łuk i wyczerpała się, niesposób sobie wyobrazić dalszego ciągu trylogii: sprawa Kordiana jest zakończona. Dalsze części musiałyby być nowymi dramatami o nowych, własnych ogniskach zagadnień, choćby nawet bohater miał nosić to samo imię.

Ważny jednak w tej chwili jest główny typ ukazywania problematyki przez Słowackiego, stopniowe przesuwanie w *Kordianie* różnych faz i różnych odcieni, ukazywanie coraz to innych stron — rozczarowania do życia i poczucia bezwartościowości. Nie jest dla poety ważne, że rozczarowanie dla cywilizacji przychodzi przed rozczarowaniem do kościoła, albo do narodu, czy idei, jakiś ciąg akcji, związek wydarzeń między aktami jest nieważny, ale właśnie wachlarzowość, roztoczenie wielu odmian różnych naczelnego motywu.

Ważne jest dalej, że dramat nie jest jednolity stylowo (co zresztą zgadza się z jego romantycznym charakterem), przy czym szczególnie wyróżnia się ogromny akt III. Wszystkie poprzednie (łącznie z prologiem) są jakby wstępami do „prawdziwego dramatu”. Cały utwór został ułożony „schodowo”, w każdym akcie jest coraz poważniejszy, coraz wyższy poziom problematyki, w każdym akcie coraz gorętszy, coraz wyższy poziom przeżyć głównego bohatera. Ale poszczególne schody różnią się i miejscem, i czasem, i akcją, i poziomem problematyki — łączą zaś głównie kierunkiem rozwoju problematyki (i — w tym wypadku — bohaterem). I jeszcze jedno: w każdym akcie *Kordiana* wciąż potężnieje ładunek — realizmu. W prologu — scena fantastyczno-groteskowa, gdzie tylko przenośnie mówi się o rzeczywistych, historycznych ludziach. W akcie I — realistyczna cała scenka,

ale przestylizowana w stronę sentymentalizmu romantycznego (*spleen* bohatera, w tle — księżyc, park, wiersz w sztambuchu, samobójstwo z miłości itd.); w akcie II — konwencjonalizm, ale na tle realnych stosunków londyńskich i rzymskich; w akcie III — najpełniejszy wybuch realizmu, przy czym — najjaskrawiej realistyczna scena IX (Car i W. Księżę) jest właściwie sceną, końcową, zamykającą. „Schodową” konstrukcję widać wyraźnie nawet w obrębie niektórych aktów.

Realizm ten należy rozumieć nie tylko jako wzrastający realizm tła. (W akcie I tylko jakiś dworek w jakimś ogrodzie, w akcie II już — znane widzom choćby z ilustracji — wieże Westminsteru i sale Watykanu, a w akcie III — znany wszystkim w Polsce plac Zamkowy i plac Saski, i sala na Zamku). Rośnie tam również realizm coraz pełniejszy przeżyć psychologicznych głównego bohatera i coraz większa plastyka ukazywanych postaci towarzyszących, i coraz więcej (ilościowo i jakościowo) świata zewnętrznego, owego „nie ja” Kordiana. A wreszcie wzrasta prawdziwość i szerokość przedstawianych rzeczywistych warunków i stosunków historycznych.

W akcie I tylko wspomnienia Grzegorza nieco zbliżają zawieszoną w powietrzu tragiczną idyllę do rzeczywistości dziejowej. W akcie II, w szkicowych skrótach Londynu, słyszymy o kryzysach pieniężnych, bankrutach chodzących po nocy, o wzrastającej potędze kapitału, mogącego sobie pozwolić na kupno i godności poselskich, i dostojnych grobowców, i herbów (z łokciem i szalką — symbolami kupiectwa); słyszymy o jaskrawych, sensacyjnych sztuczkach teatralnych. A tak jak stosunki społeczne w wzbogaconym mieszczaństwie angielskim — podobnie ostro szkicuje poeta stosunki polityczne w Watykanie (dochodzące tam echa prześladowań religijno-politycznych w zaborze rosyjskim, uległość papieża wobec caratu, wypieranie się łączności z pobitymi).

W akcie III mamy najpełniejszy przekrój społeczeństwa polskiego w latach 1825 - 1830. Występuje tam lud miejski rozgorączkowany, stojący w przededniu rewolucji, ale niezorganizowany, przeskakujący od pomruków buntu do śmiechu z błahostek; żywe tam są niedawne tradycje Kilińskich (Szewc) i żołnierzy

kościuszkowskich (Wiarus-inwalida). Słyszemy z drugiej strony o magnatach, którzy tłoczą się przy bankietach carskich. W środku znajdują się spiskowcy, a i oni różnią się głęboko między sobą: od najostrożniejszych, lękających się środków radykalnych (Biskupa i Prezesa) poprzez wahających się, wątplących — linia radykalizmu czynów sięga aż po zdecydowanie bojowych spiskowców (Starca i Podchorążego). Przedstawiciele ludu wiejskiego oczywiście tu nie ma (chyba — Grzegorz?). Wreszcie końcowa scena ukazuje w pełni historyczne postaci (Cara i Konstantego) w brutalnym sporze. Najnamienniejszy w tym akcie jest ośrodek wydarzeń — spisak, jakże naturalny w dobie tajnych związków patriotycznych, narodowych czy społecznych, młodzieżowych czy wojskowych, w atmosferze Fieska, Wallenroda i Hernaniego! W tym także dopiero akcie poszczególne sceny wiąże mocno w dramatyczny węzeł wyraźna akcja, nadająca mu rytm życia, rytm przyczyn i skutków, rytm rzeczywistości.

A wreszcie spaja i łączy cały dramat coraz to wzrastający element buntu, przechodzącego następnie we wrzenie rewolucyjne.

Gdy akt I w odruchu samobójstwa młodego chłopca jest dopiero jakby załążkiem buntu przeciw pustce życia, rozpaczliwego buntu bezlitości — inaczej jest z aktem II.

Sarkastyczny krytycyzm wobec mieszczańskiego kapitalizmu w wydaniu angielskim z pierwszej ćwierci XIX wieku przechodzi w dynamiczny spór sceny 3, gdy Kordian w sali audiencyjnej Watykanu rozsypuje w powietrzu garść ziemi polskiej, przesyconej krwią i porzuca Papieża pełen oburzenia i gniewu.

Akt III — to już ogień coraz wzrastającego, rewolucyjnego wrzenia. W pierwszych scenach widzimy na razie tłum podniecony, przez pół zaciekawiony uroczystością koronacji, przez pół już naelektryzowany nadciągającą wyraźnie burzą zniecierpliwienia, zbiorowego gniewu i współczucia dla krzywdzonych. Już rozlegają się słowa i pieśni, które wzbudzają krew.

W scenie 4 schodzimy w podziemia spisku, słuchamy mów z prawej i lewej strony, planów zamachu stanu, widzimy wahanie się, ważenie losów, tajne głosowanie, ważenie się już nie słów ale decyzji. Napięcie wciąż wzrasta.

Nastroje i dyskusje toczące się wśród młodzieży warszawskiej tych lat, wpatrzonej w mundur podchorążych (znane Słowackiemu z pierwszych chwil powstania) dochodzą tutaj do głosu.

W scenie następnej już mamy sam zamach — nieudany. Rewolucja — dźwignięta przez jednostkę — załamuje się w próżni imaginacyjnej (słyszymy jakby echa spisku dekabrystów, skierowane przecież przeciw temu samemu carowi w tym samym czasie). Zdawałoby się, że punkt kulminacyjny napięcia mija.

Ale wśród dalszych scen mamy dwie — egzekucyj publicznych: jedną zakończoną tylko skokiem przez bagnety, drugą — scenę rozstrzelania. Pomiędzy nie (już z samego tematu mówiące o dławieniu rewolucyjnych sprzysiężeń) wstawiona jest rozmowa — dwóch cesarskich braci. Jest to najostrej demaskatorska i oskarżycielska scena dramatu. Kiedy w scenie zamachu car był tylko oficjalnym reprezentantem narzuconej władzy, tu ukazuje poeta właściwe, potwornie zwierzęce twarze despotyzmu: dwóch morderców żyjących poza wszelkim prawem tylko nieograniczoną swą wolą i żądzą, jednego — bez maski, drugiego — w masce zbrodniarza politycznego, cara ojcobójcy.

Tak wzmaga się pierwiastek buntowniczo - rewolucyjny aż do ostatnich scen dramatu.

Oczywiście zgodnie z wypowiedzią Kordiana w akcie I można by też samą problematykę ukazać (i odegrać na scenie) nie w „stronie biernej” rozczarowań, ale w „stronie czynnej”: obalania spróchniałych wierzeń.

Tylko trzeba wtedy koniecznie pamiętać, że nie wolno stawiać znaku równania między Kordianem — bohaterem dramatu a *Kordianem* — dramatem. Kordian niejednokrotnie jest *porte-parolem* poety, ale poeta stoi ponad nim, nie zawsze już z nim się solidaryzuje, spogląda krytycznie na pewne jego słowa i czyny, wie, że jest reprezentantem „choroby wieku”, wie, że jest za słaby, za sentymentalny. To nie Kordian sam, to Słowacki poprzez *Kordiana* obala, ośmiesza, łamie „nadpróchniałe drewna” nieżywych już wier, zakłamanych prawd, besilnych złudzeń: miłości sentymentalno - romantycznej, współczesnej cywilizacji mieszczańskiej, obyczajowości, religii, spiskomanii, wiary w po-

tęgę jednolitości i „wszechszlachetność” narodu, w jednostkę wybitną, w ofiarę dla — hasę!; rozwiewa (w *Przygotowaniu*) złudzenia, jakby ziarna życia i przyszłości kryły się czy w dyplomatyzyjącym przewodcy prawicy (Czartoryskim), czy w rozteoretyzowanym wodzu lewicy (Lelewelu), czy w dzielnym a ciasnym generale (Chłopickim), czy tym bardziej w zdrajcy Krukowieckim, w bezsilnym reprezentancie zmumifikowanej tradycji (w Niemcewiczu), w wymuskanych oficerach, w rozgadanych postach sejmowych — w ogólności w całym narodzie, gdzie więcej wylewa się też niż krwi, więcej skarg niż czynów. *Kordian* — dramat jest wielkim „oskarżam” wobec współczesności Słowackiego, jest wyrazem romantycznego, buntowniczego krytycyzmu. Jest zarazem pierwszym młodzieńczym załączkiem tezy późniejszej *Anhellego*, że wobec idącej nowej epoki „ludzi silnych” — ludzie słabi, chorzy na chorobę wieku, muszą ustąpić, nie mogą budować — jutra.

Oczywiście w *Kordianie* sąd ten nie jest jeszcze sformułowany tak jasno, jest dopiero bolesnym wykrywaniem próchna w stojących jeszcze krzyżach, jest szukaniem po omacku w ciemności nowej drogi — na razie wciąż nadaremno. „Trzeba mi nowych skrzydeł, nowych dróg potrzeba. Jak Kolumb na nieznanne wpływam oceany!”.

Młodzieńczy dramat Słowackiego jest czymś więcej niż zamaskowaną autobiografią, literackim pomysłem, jest próbą odepchnięcia się od brzegu, któremu na imię „słabość”.

Młodziąny poeta, po przejrzeniu ludzi, wartości uczuć i myśli, nie zadowala się już istniejącym starym ładem, otaczającym go wokół: szuka nowych horyzontów, stara się odepchnąć od „dzisiaj”.

Jakakolwiek mogłaby być druga i trzecia część trylogii (w okresie pisania dramatu) — pozytywna czy jeszcze rozpaczliwiej beznadziejna — dramat o *Kordianie* jest całością.

2

„Schodową” budowę dramatu znać również wtedy, gdy przyjdzie odpowiedzieć na pytanie, w orbicie jakich to wpływów wyrastał każdy akt. Odpowiedź jest tu na ogół utorowana przez poprzedników (Ujejski, Kridl, Kleiner).

Akt I z pełną świadomością poety jest jakby tylko dalszym ciągiem *Godziny myśli*. Podobna sceneria, osoby, uczucia, cała idylliczno-gorzka atmosfera przechodzi z wcześniejszego utworu Słowackiego, co zresztą nie jest dziwne wobec autobiograficznego charakteru obu utworów i ich bliskości w czasie. Oczywiście, podobne tu także drgają struny co w pierwszych (niedawno odnalezionych) lirykach poety z lat 1826-1829, tak przecież bezpośrednio związanych z miłością do Laury-Ludwiki. Nie nadaremnie *Kordian* zaczyna się w tym momencie, gdy kończy się *Godzina myśli*.

Niemniej silnymi i niemniej wielorakimi węzłami związany jest II akt *Kordiana z Odą do wolności* Słowackiego z r. 1830 (o związkach z liryką powstańczą poety pisał zwłaszcza Ujejski). Nawet znamienne rozczłonowanie *Ody* odbija się na strukturze dramatu, a zwłaszcza jego aktu II, tam gdzie kolejno walą się wiary Kordiana. We fragmencie III *Ody*, w którym pojawia się Rzym i „starzec pochylony laty”, widzimy bunt Lutra, który „wzgardził świętymi kary i upadł gmach zachwiany słowy”. W scenie 3 aktu II dramatu widzimy bohatera w Watykanie wobec starca, który oportunistycznymi słowami darmo pragnie ugiąć Kordiana do stopni tronu; poeta rzuca ziemię przesyconą krwią męczenników i — „pada gmach zachwiany wiary”.

We fragmencie IV *Ody* pojawia się Kromwel.

Któż nie zna Kromwela?...

On dawną krwią Stuartów zalał stopnie tronu,

I nie chciał na nie wstąpić, — on pogardził tronem.

Taką samą ideą (nie historycznego Cromwella—ale Kromwela z *Ody*) żywi się Kordian. On rzuca ideę krwawego zamachu, zamordowania cara na stopniach tronu, w dzień koronacji: „A gdy kraj ocalę, nie zasiądę na tronie, przy tronie, pod tronem[...]”

Dalszy ciąg *Ody* bezpośredniej już wiąże się z młodzieńczym dramatem. „Straszna cierpienia potęga” sprzęga się w *Odzie* z niedowiarstwem, „piekiel pochodnią”. To niedowiarstwo nie powinno być tam rozumiane ciasno jak brak wiary religijnej, ale szerzej—jako brak wiary, ufności w cokolwiek, jako sceptycyzm, zwątpienie, nadmiar krytycyzmu. To siła, która „niszczy

mgłę marzeń i blask urojenia złoty". „Gdzież cnota?... nie ma cnoty!... i zbrodnia nie jest zbrodnią". Ta właśnie moc panuje w całym akcie II, a potem w III wciela się w postać Doktora w szpitalu dla obłąkanych w dramacie i odbiera bohaterowi resztkę wiary w wartość cnoty, idei, ofiary.

Co więcej: zaraz potem pojawia się myśl obronna, że ten sceptycyzm, rezygnacja płynąca z rozczarowań do świata — to:

[...] *Wszyscy tak myśleli — i wszyscy wołali,
Jest to chorobą czasu! — jest to duchem wieku!*

Nie wydaje się poecie (w *Odzie*) ta idea sceptycyzmu jakąś wieczną myślą, dotykającą istoty świata (jak np. u Byrona), ale przejściową i chorobliwą właściwością epoki, związaną z brakiem silniejszej, realniejszej idei (czy też prawdziwszych, mocniejszych ludzi). Idea ta po drodze do *Kordiana* wciela się w *Lambra*, ale rozżarza potem dramat młodzieńczy, daje mu ów bolesny dynamizm, targający się między słabościami, ale nie grzęznący w fatalizmie czy beznadziejności. *Oda* ma przecież nuty optymizmu.

Jak widzimy wiele strun poruszonych w młodzieńczej *Odzie* odezwie się później echem w rewolucyjnym dramacie¹.

Jak widzimy też — obok *Godziny myśli* własna *Oda do wolności* jest drugim wierszem (poniekąd przeciw lirycznym), który stoi u genezy *Kordiana*, u jego źródeł, potwierdzając wielostronny liryzm tego pierwszego naprawdę dramatu Słowackiego.

Najwięcej jednakże uwag nasuwa niewątpliwie akt III (także w zakresie genetycznym).

Kordian powstał wkrótce po *Dziadach*, w okresie zaczynającego się „antagonizmu wieszczów”, powstał w twórczości szczególnie wrażliwej na bodźce literackie: nie dziw, że stosunkiem między obu dziełami zajmowano się wielokrotnie. Mimo to trzeba spojrzeć na nie jeszcze raz, ograniczając się głównie do stosunku *Kordiana* wobec wielkiej *Improwizacji*. O tym zresztą

¹ Oczywiście, *Oda do wolności* nie wiąże się wyłącznie, tylko — głównie z aktem II. Fragment VIII np. — o młodym samobójcy — łączy się z aktem I *Kordiana*.

pisano także, ale ograniczano się do echa słów Kordiana w monologu na Mont Blanc, słusznie oceniając te echa niezbyt wysoko. Ale nawet tam kryje się więcej zagadnień.

Najpierw, monolog Kordiana jest raczej echem małej niż wielkiej *Improwizacji* (wzlot na szczyty, spojrzenie w przepaść, motywy orłów, czarnych skrzydeł, napięcie oczu itd.), dopiero dalej słychać pogłosy Wielkiej (najwyższa myśl wcielona, poruszanie gwiazdami...). Ale nie rejestracja wpływów jest celem tych uwag, lecz spojrzenie na różnice — w podobieństwach.

Stylowym właściwościami *Improwizacji* (licznym nagromadzeniem, gradacjom, hyperbolom, trybowi rozkazującemu, apostrofofom itd.) odpowiadają w monologu Kordiana zdania pytajne, względnie, tryb warunkowy. „Patrz! patrz! przyszłe wypadki... jak ptaki, patrz!” — pisze Mickiewicz. „Chciałbym stąd widzieć człowieka” — wyraża się Słowacki. „Najwyższy na niebiosach — ciebie tu szukałem” — pisze Mickiewicz, a Słowacki w analogicznej chwili: „O gdyby tak się wedrzeć na umysłów górę [...] i być najwyższą myślą wcieloną...” Przykłady te można by mnożyć, aż do najbardziej znanego zawahania się Kordiana: „Może lepiej się rzucić w lodowe szczeliny?”.

Różnice między wypowiedziami obu bohaterów jeszcze mocniej się rysują, gdy spojrzeć na nie raczej „od wewnątrz”, a nie od strony formy wypowiedzi. Konrad wciąż argumentuje poczuciem swej wewnętrznej prawdy i siły („...Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę”). Kordian, który czuje w sercu „jaskółczy niepokój”, szuka wyjścia z zaklętego koła rozterki w postaci programu, idei, ale szuka nie wewnątrz siebie, lecz poza sobą („Myśli wielkiej trzeba z ziemi lub błękitu”).

Dalej — wprawdzie oba monologi dotyczą w ostatecznej instancji Polski — idea Winkelrieda zjawia się najpierw jako siła ożywiająca psychiką bohatera zagmatwaną i rozbitą, później dopiero jako program narodowy. Patriotyczne motywy *Improwizacji* występują i wcześniej, i częściej, i organiczniej niż w monologu na górze Mont Blanc.

Wreszcie wielka *Improwizacja* bazowana jest na uczuciach religijnych. Monolog Kordiana — nie. Na tle wrażeń płynących od

przyrody przychodzi nagle idea-koncepcja, przez pół historiozoficzna, przez pół — polityczna, aktualna.

Ale wpływ *Improwizacji* nie wyczerpuje się na monologu na Mont Blanc.

Badacze Słowackiego często stwierdzali, że poeta na pewne obce utwory reaguje twórczo nieraz w kilku swoich dziełach. To samo bywa także w kilku częściach tego samego utworu. W *Kordianie* echo *Improwizacji* pojawia się nade wszystko w wielkiej mowie do spiskowców w podziemiach Katedry (akt III). Mamy tu w obu wypadkach przemowy do ...milczących.

Czego domagają się bohaterowie? — „Daj mi rząd dusz” — woła Konrad. „Dajcie mi się w ręce” — trzykrotnie powtarza Kordian. I Konrad, i Kordian wierzą, że zapewnią Polsce przyszłość wolną i szczęśliwą, obaj otwierają swe dusze do dna. „Jam ci do głębi me serce otworzył” — woła Konrad. „Mnie zapał piersi otworzył na poły” — mówi Kordian. Obaj, nie czując odzewu, co chwila przerywają sami sobie, sięgają po mocniejsze argumenty, wzmacniają ton uczuciowy — nadaremnie.

„Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością”.

„Olbrzymy spadły ze szczyd — to karty”.

Można tu przerwać listę zbieżności. Wpływ *Improwizacji* także na tę scenę dramatu Słowackiego jest niewątpliwy, lecz jakie są różnice?

Konrad żąda władzy nad narodem wprost od Boga, na wyżynach świata; naród jest gdzieś w dole, słaby jak dziecko czy kobieta („Przycisnąłem tu, do łona, jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec”). Bohater żąda władzy bezwzględnej („co ja zechcę, niech wnet zgadną”), a przy tym tajnej i mistycznej („czuciem rządzić [...] zawsze i tajemnie”).

Kordian zwraca się wprost, bezpośrednio do ludu, przedstawia mu konkretny plan polityczny (zamach stanu), chce go przekonać, wzruszyć i władzę zdobyć na krótko.

Motywy praw Konrada do władzy nad narodem jest pewność uszczęśliwienia kraju, a pewność ta wynika z poczucia ponadludzkiej siły twórczej w ogóle („Ja mistrz [...] Boga, natury godne takie pienie”); a także najgłębszej solidarności z narodem („nazywam się Milijon, bo za milijony kocham”).

Kordian argumentuje inaczej. W pierwszej mowie przedstawia program zamachu politycznego, który powinien sprowadzić wolność, w drugiej mowie swe prawa do (chwilowej) władzy oprzeć chce na — bezinteresowności („powinniście widzieć czyste serce moje [...] Gdy kraj ocalę, nie zasiądę na tronie, przy tronie, pod tronem [...] imienia nie zostawię [...] nic, nic po mnie!”). Ciągłe przy tym czuje brak głębokiej łączności z narodem.

Nawet na tej kulminacyjnej scenie, odbijającej bodaj najpełniej żar wielkiej *Improwizacji*, nie zamyka się jej podskórne działanie w dramacie Słowackiego.

W scenie następnej, w amfiladzie sal zamkowych, pojawiają się przy Kordianie dwie postaci fantastyczne: Strach i Imaginacja; nękają go, podniecają, wstrzymują, podobnie jak głosy z prawej i lewej strony w *Improwizacji*. Ale zmieniają swój charakter. U Mickiewicza — to wcielenie dobra i zła, wysłańcy nieba i piekła. U Słowackiego — to symboliczne uzewnętrznienie sił psychicznych, lęku i wyobraźni. Tam o wewnętrzną decyzję bohatera walczą siły zewnętrzne, tu o dokonanie czynu zewnętrznego, zamachu, walczą siły wewnętrzne, hamujące dążenie bohatera.

Podobny nieco charakter czynnika rozdławiającego osobowość ma w dramacie Słowackiego diabeł w zakładzie dla obłąkanych; jest on wcieleniem sceptycyzmu i krytycyzmu samego bohatera i tym różni się najbardziej od diabła, który opętał Konrada.

Gdy tu wciągnęliśmy do rozważań epilog *Improwizacji*, warto spojrzeć na prologi.

W prologu *Dziadów*, tak ściśle związanym z *Improwizacją*, Anioł Stróż czuwa nad duszą Konrada; problemat indywidualnego zbawienia jest zagadnieniem centralnym. W prologu Słowackiego wpółgroteskowe diabły gotują wodzów powstania. Akcent leży na stronie historiozoficzno-politycznej, na zjadliwej — do granic paszkwilu — charakterystyce przyszłych wodzów r. 1830; na plan pierwszy wysuwa się współczesna problematyka polityczna.

Czas już przydługie zestawienie zamknąć uwagami ogólnymi.

Przede wszystkim widzimy, że podziemny nurt wpływów wielkiej *Improwizacji* płynie przez różne fragmenty młodzieńczego dramatu Słowackiego, rozległej, niż dotąd sądzono (i w akcie I jest jej echo — zniekształcone).

W obu dziełach problemat patriotyczny usuwa w cień wszystkie inne, w obu — chęci wybawienia narodu towarzyszy rozpaczliwe targanie się wewnętrzne bohaterów. Ale...

W jednym utworze problemat rozwija się w kręgu zjawisk metafizycznych, w drugim — w kręgu spraw polityczno-historiozoficznych. Działania i przeżycia jednego bohatera ukazane są głównie od strony etycznej, drugiego — głównie od strony psychologicznej. Dobro i zło jednemu przedstawiają się w kategoriach absolutnych, drugiemu — we względnych. Jeden przepelniony jest uczuciami, myślami, instynktami potężnymi, gwałtownymi, nieraz irracjonalnymi, drugi jest wewnętrznie rozdarty, słaby, ale dąży do racjonalizacji, do uporządkowania siebie samego. Jeden nie wysuwa planów, drugi podaje konkretny (zamach). Jeden cierpi na nadmiar sił dynamicznych, które go popychają poza granice sił człowieka; drugi — na nadmiar wątpliwości, sił krytycznych, hamujących, które nie dają mu osiągnąć granicy możliwego czynu. Jeden — mimo pozorów samotności — otoczony jest przez przyjaciół, kolegów, przez myśli i czuwanie obcych; drugi jest naprawdę sam, związek czuje tylko z przeszłością narodu².

To silne piętno, które wycisnęła wielka *Improwizacja* sprowadza się głównie do aktu III i przełomowej sceny na Mont Blanc. Także inne uznane wpływy III cz. *Dziadów* przeważnie dają się ująć w tej części utworu (np. rozmowa Cara z Ks. Konstantym a spór Nowosilcowa i Bajkowa).

Słowem, o ile akt I i II pozostają na ogół w orbicie młodzieńczych utworów samego Słowackiego (*Godzina myśli*, *Oda do wolności*), w akcie III widome jest wielkie pchnięcie dramatu Mickiewicza. Znać go w spotężnieniu lotu myśli, w rozżarzeniu uczuć, w ogromnym nasileniu elementów realizmu. Przy tym — co znamienne dla młodszego poety — Słowacki mimo wpływów —

² Na marginesie można zauważyć, że oddziaływanie *Improwizacji* nie skończyło się na *Kordianie*, widoczne jest i w późniejszych dziełach Słowackiego. Może najpełniej kompozycyjnie odcisnął się jej ślad na *Grobie Agamemnona* (samotność, niemożność trafienia do dusz, nieme harfy, przyływ sił, poczucie potęgi, lotu, wciąż gorętsze apostrofy — do narodu, jak w *Kordianie* — aż po zakończenie przekleństwem, błuznierstwem: „carem!” — „Niewolnico!”. Najpóźniej widać ten ślad w *Królu-Duchu*,

idzie przecież swoją drogą, ujawnia rysy indywidualne. Zagadnienia treściowe *Dziadów* przesuwa raczej w stronę spraw politycznych i problemów psychologicznych, tak samo realizmem obejmuje — nieznanymi Mickiewiczowi — obraz zrewolucjonizowanej ulicy, a fantastykę prologu (nie braną na serio) łączy z aktualnym paszkwilem politycznym.

Kiedy zatem spojrzymy na dramat młodego poety od strony pokrewieństw i wpływów, „schodkowy” typ utworu ujawni się także. Słowacki kilkanaście wariacji na temat rozczarowania do współczesnej rzeczywistości (lub odsłaniania próchna w niej) ułożył w *Przygotowaniu* i 3 aktach w fazy czy stopnie różniące się między sobą i charakterem, i poziomem, i nawet orbitą wpływów. W coraz to wyższych rejestrach, na coraz to innych instrumentach przeprowadza poeta swoistą jakby „fugę” kompozycyjną.

Forma ta właściwa była dla młodzieńczych — i nie tylko młodzieńczych — utworów lirycznych oraz poematów Słowackiego (por. *Kulik*, *Mnich*, *Arab*, — a później *Anhelli*, *Poema o Dantyszku* itp.).

Że *Kordian* jest — pomimo wszystko — prawdziwym dramatem, zawdzięcza to głównie aktowi III, który wariacyjność motywów połączył dramatyczną akcją, wzmocnił wielokrotnie realizmem i wprowadził różnorodne zmagania się przeciwnych sobie sił, właściwych dla rewolucyjnego napięcia.

II

„ANHELLI”

1

Rozważania nad *Anhellim* dobrze zacząć nie od prób nowego odczytania i rozbioru tego poematu prozą, ale od spojrzenia najpierw na jeden wiersz liryczny Słowackiego, który wydaje się być szczególnie bliski nastrojowi *Anhellego* i jest może takim ziarnem lirycznym dla rozwoju tego utworu, jakim *Oda do wolności* była dla *Kordiana*.

Tym wierszem zdaje się być *Hymn o zachodzie słońca*.

Przeżycie tego zachodu na pełnym morzu w drodze do Egiptu było — jak wiadomo — szczególnie silne, zwierzał się z niego poeta matce w liście poetyckim lirycznym i wyraził w hymnie. To silne przeżycie było jakby poetyckim otwarciem wzruszeń podróży na wschód, których zamknięciem był — *Anhelli*.

Jakież są motywy wiersza i opowieści?

Równina morska bez kresu (sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem), a nad nią tylko „roztopione w promieniach obłoki” i gwiazda ognista, zapadająca w morze. A to świetne zjawisko świetlne i barwne objawia się w hymnie w trzech ujęciach. Najpierw wyraża poeta jego kolosalność (parokrotnie pisze: „wielki”, „wielkie”, „olbrzymie”, „ogromnie”), potem jego wielobarwność tęczową (pisze: „rozlałeś tęczę blasków”, „tęczę blasków, którą...”, „wielką tęczę kolorów”, „w zachodzie tęczy olbrzymiej”, „w tęczy szafirze”), wreszcie mówi, że barwy owe rozpostarli na niebie — anieli.

W *Anhellim* mamy nieskończoną równinę śnieżną, bez żadnych akcentów („A śnieg ten stanie się morzem, a fala jego zielona będzie” — mówi Szaman), a ponad nią tylko wielkie zjawiska świetlne na niebie: wschód księżyca nad jeziorem i złoty gościniec na wodzie, zorza borealna i ogniste w niej miecze („anieli pokazali na wielką tęczę”), a potem inny Anioł, który wyszedł z płomieni zorzy na rozkaz Szamana, zachód słońca nad głową umierającej Ellenai („a szyba lodu słońcem czerwona z dwoma skrzydłami promieni — nie jest że to anioł?”). Drugi olbrzymi zachód słońca towarzyszy śmierci Anhellego, a w zorzy gasnącej pojawia się anioł, Eloë. Olbrzymość, tęczowość i „anielskość” zjawisk niebieskich wyraźnie jest wspólna.

Wspólne jest też poczucie ogromnej, niezmierzonej odległości do kraju i wspólne — na tym tle — ukazanie przelotu ptaków, „lotnych bocianów” w *Hymnie*, i białych „ptaków sybirskich, które tłumami jęcząc leciały na południe”.

Dalej w krótkim *Hymnie* w kilku zaledwie strofach parokrotnie pojawia się motyw mogiły („żem często dumał nad mogiłą ludzi”, „że nie wiem, gdzie się w mogiłę położę”, „zazdrości

mogił popiołom”, „niespokojne łoże dla białych kości”, grób „nie oddany kolumnowym czołom”, a w odmianach: „będzie tam orłów mogiła”).

Analogiczne zagęszczenie mogił i trumien panuje w poemacie sybirskim, o czym będzie jeszcze mowa.

Wreszcie dominantą *Hymnu* jest refren: „Smutno mi Boże”, a więc uczucie smutku i zwrot do Boga. W całym wierszu wciąż czujemy obecność Boga („Ty złocisz niebo”, „przed Tobą otworzę”, „Twoi anieli”), czujemy Jego potęgę i wielkość ukazaną przez obrazy nadziemskie, kosmiczne, ale czy czujemy Jego miłosierdzie? Jego serdeczną bliskość? Smutek wiersza płynie właśnie z poczucia znikomości człowieka wobec potęgi boskiej („przed moją nicością ukorzę”), rezygnacji i beziły (nawet „modlitwa dziecka nic nie może”), bezradności („bez celu wędruję przez morze”), obcości i zabłąkania w świecie („na wielkim morzu obłąkany” — „tak ja płaczu bliski”), nieuchronności końca.

*Więc niech się próżna i żałosna skarga
Roztopi w tęczy olbrzymiej zachodzie,
I niech ją wichur z chmurami rozłarga [...]*

Obraz kosmiczny, nadziemski, surowy Boga ze *Starego Testamentu* przeziera spoza wierszy *Hymnu*, jak spoza wierszy *Psalnów*. Podobnie jest w *Anhellim*: i smutek znikomości człowieka, i beziłę, i próżność skarg, i przepaść dzielącą od Boga, i nieodwracalność zachodu, kończenia się, zapadania w otchłań, w przeszłość, w nicość znajdujemy tam od razu, gdy spojrzymy na jego wersety. Znajdziemy i podobne oblicze Boga.

I jeszcze jedno zobaczymy wtedy: jak to z drobnego, gorzycznego ziarna liryki (liryka często bywa — jak wiadomo — gorzka) wyrasta rozkrzewione, wielkie drzewo poematu.

2

Gdy zaczniemy bliżej rozglądać się w poemacie, zauważymy w polifonicznym jego układzie — obok elementów biblijnych, dantejskich i Mickiewiczowskich, politycznych, społecznych i religijnych — jeden jeszcze nurt, który przyjdzie wydobyć z głębi utworu spomiędzy wersetów i postawić na miejscu bardziej czołowym.

Przypomnijmy, jakich to obrazów jest szczególnie wiele w *Anhellim*. Najpierw w swej wędrówce z Szamanem bohater spotyka trumnę ze zwłokami starca, którego Szaman wskrzesza dwukrotnie, z którym mówi o grobie brata nad Sekwaną, potem przystaje nad trupem księdza-samobójcy, potem duma nad grobem proroka-jasnowidza zmarłego przed laty, potem widzi śmierć starca zabitego łańcuchami przez synów, potem — przeciwnie — widzi synów zmarłych z głodu a nad nimi żyjącego ojca, potem wraz z Szamanem grzebie trupy trzech ukrzyżowanych, potem gdy hamletyzuje nad znaną czaszką, zjawia się duch biskupa. A wszystkie te śmierci i groby, którym poeta poświęcił długie nierzadki sceny, są niby dotykiem tylko tego motywu wobec trzech głównych opisów: śmierci Szamana i jego pogrzebania w śniegu, śmierci Ellenai i zabrania jej ciała przez anioła, wreszcie śmierci Anhellego.

Czyżby to była tylko obsesja wyobraźni poety? Czy też sposób utrwalenia pewnego jednego nastroju w całości utworu? Częściowo zapewne tak, ale na pewno także coś więcej znacznie. Wystarczy spojrzeć na uwagi i refleksje związane z tymi obrazami.

Gdy Anhelli dwukrotnie mącąc spokój grobów zabił nieostrożnymi słowami starca, dwukrotnie wskrzeszonego przez Szamana, usłyszał od mistrza słowa surowe: „Nie proś mnie więcej, abym wskrzeszał tych, którzy śpią”. Kiedy obaj weszli do kopalni Sybiru, mistrz powiedział uczniowi: „Ani nauk im dawać należy, ani nadziei...” A gdy znów Szaman zrobił cud i odwalił skałę, która zasypała synów z ojcem i ujrzał synów martwych, a ojca żywego, zawołał: „Cóż uczyniłem? Dla czegożem się modlił?” Wkrótce potem Anhelli chce wyrzucić pisklęta ze znalezionej czaszki, ale widmo zmarłego skarży się z gniewem (bo już polubiło ptaki). Wtedy Anhelli przeprosza z pokorą: „Myślałem, że się smucisz za wzgardę kości twojej [...] Lecz niech tak będzie, jak się Bogu podobało”. Czy jest to tylko uległość wobec wyroków boskich, pokora religijna? Częściowo tak. Ale przecież Szaman wbrew nauce kościoła łatwo rozgrzesza księdza-samobójcę i uspokaja religijne sprzeciwy współwięźniów: „Przed wichry silnymi wam padać wolno”.

Najmocniej te właśnie akcenty dźwięczą pod koniec utworu. Dwa razy rozżarza się w sercu umierającego Anhellego rozpacz do granic buntu, dwa razy przytłumiają surowo ten żar aniołowie-wystańcy. „I ukorzył się Anhelli mówiąc: Anieli, przebaczcie mi! Uniostem się, i skrzydła myśli moich uniosty mnie”. Akordem zamykającym cały utwór, ostatnim słowem poematu są słowa Elae siedzącej nad ciałem Anhellego już po odjeździe ognistego rycerza: „I uradowała się, że serce jego nie obudziło się na głos rycerza i że już spoczywał”.

Z jednej strony obrazy śmierci, pogrzebów, czaszek, mógł tworzą długą litanie smutku, krajobraz kończenia się zachodu. Z drugiej — refleksje z nimi związane, myśli opanowujące nie tylko odruchy buntu i rozpacz, ale nawet skargi i żalu narzucają nastroj rezygnacji, spokojnego smutku wobec zjawisk nieuchronnych i nieodwracalnych. Razem, kierując się do ludzi emigracji, dają jakby wielki obraz kończenia się jakiegoś pokolenia, dogasania jakiejś epoki, zachodu jakiegoś dnia historii w spokoju tragicznie koniecznego.

Idea kapłana i ofiary mogłaby się ograniczyć tylko do osoby Anhellego i Szamana; idea krytyki emigrantów — do obrazów ich waśni. Tymczasem trzeci nurt połączył ze sobą obie sprawy harmonijnie w jeden obraz spokojnego przemijania, nieuchronnego zapadania się w nicłość jakiegoś kręgu zjawisk w obliczu surowej, zamkniętej wieczności.

Tony nadziei na zbliżenie się świtu nowej epoki, tony walki i rewolucji Słowacki odsunął poza noc, która nadchodzi po zachodzie dnia dzisiejszego, dnia ludzi słabych i starych, gdy tymczasem przychodzi „czas żywota dla ludzi silnych”.

Poeta ukazał nam kilkanaście obrazów i związanych z nimi uczuć i myśli, ale fragmentów między sobą słabo powiązanych, przesunął różne odcienie tego samego głównego obrazu przemijania, tego samego głównego nastroju — rezygnacji. Ale dlaczego jedne pokazał wcześniej, inne później, dlaczego nie wyjaśnił przyczyn niektórych zjawisk? — nie wiemy. Nie połączył poszczególnych scen ciągłością wynikania, procesu, akcji, tak właściwą dla epiki. Nie skoncentrował również ich w jednym momencie, w chwili

kułminacyjnej, co tak znamienne jest zazwyczaj dla dramatu. Nie ułożył ich także — jak Mickiewicz w *Księgach Narodu* — w system też ilustrowanych przypowieściami. Ale przesunął je w sposób właściwy liryce, a szczególnie liryce typu nastrojowego, wachlarzowo się rozsuwającego, pokrewnie tym utworom muzycznym, które oparte są głównie na wariacjach jednego tematu. Utwór działa przez potęgowanie się naczelnego motywu, dzięki powtarzaniu się przeróżnych jego wersji i odcieni.

Liryzm wyraźny jest w genezie (łączność z *Hymnem*), w kompozycji (wariacyjność), nastrojowości uczuciowej, w częstych uwagach naprawdę od siebie, wreszcie w stylu (co choć wyraźne, wymaga oddzielnych rozważań). Ale ten „poemat prozą”, słusznie tak nazwany, rzuca światło nie tylko na typ liryzmu poety, ale i w głąb wielu najbardziej istotnych zagadnień Słowackiego.

3

Do głównych zagadnień *Anhellego* należy między innymi stosunek poety do emigracji i do Mickiewicza; w tym utworze jest to w istocie jedna sprawa. Ujawniony w nich krytycyzm nie wydaje się jednak czymś pierwotnym i samodzielnym; raczej jest wtórnym i częściowym wyrazem rozleglejszej siły: przeciwstawiania się poety wszelkiej ułudzie w ogólności. Poeta chce przestać się łądzić charakterem narodu (*Kordian*, *Lilla Weneda*), wartością emigracji (*Anhelli*), wielkością własną („mówię, bom smutny i sam pełen winy”), nawet kochanką pierwszych dni (*Listy ze Wschodu*), nawet miłością romantyczną (*Balladyna*), romantyzmem, religią, przeszłością. Ten najczystszej krwi romantyk-wizjoner przed niczym się w tych latach nie broni tak gwałtownie i rozpaczliwie jak przed złudzeniem, ułudą, nieprawdą; działał tu jakiś instynkt samozachowawczy. Nawet wobec wartości i wielkości, które rzeczywiście uznawał, nie chciał zatracić dystansu, nie chciał się dać zaślepić, uśpić, zagubić niezależności sądu.

Taki też był i stosunek poety do Mickiewicza. Słowacki głęboko czuł osobowość „wielkiego pierwszego”, który zawsze całym sobą rzucał się w kierunku tej prawdy, jaką w pewnej

chwili uznał za jedyną. Mickiewicz nie baczył wtedy, że koło każdego nurtu prawdy wytwarza się pole elektromagnetyczne złudzeń, i szedł od prawd i złudzeń romantycznej miłości Gustawa, przez prawdy i złudzenia prometeizmu Konrada, przez prawdy i złudzenia pokornych jasnowidzeń ks. Piotra, przez lata Towianizmu aż po (późniejsze już) prawdy i złudzenia kilkuosobowego legionu włoskiego. Wobec takiej indywidualności Słowacki musiał usuwać się na bieżący przeciwny: musiał, gdyż wciąż odczuwał bunt i sprzeciw wobec dobrowolnego ulegania złudzeniom oraz wobec ludzi czy grup tworzących czy szerzących złudzenia. Tylekroć omawiany stosunek *Anhellego* do *Ksiąg Pielgrzymstwa* jest tutaj ważnym etapem na drodze do *Beniowskiego*.

Dlaczego Polska ma zmartwychwstać trzeciego dnia, dlaczego emigranci mają być apostołami, dlaczego najgorsi z nich są lepsi niż najlepsi cudzoziemcy? Te słowa musiały wydać się pocie tanim pocieszeniem po klęsce, zamknięciem oczu na rzeczywistość.

Na tym tle wyraźniej rysuje się także stosunek do rewolucji. Wiadomo, że duch poety był „wiecznym rewolucjonistą” od *Ody do wolności* do *Samuela Zborowskiego* czy króla Agisa. Ale jak wobec nikogo i niczego starał się nie pozbawić swej czujności przed złudzeniem, tak samo bez złudzeń chciał patrzeć w twarz rewolucji. Głosił ją, oczekiwał, ale wiedział, że nie jest idyllą, że idzie z grozą strasznych wydarzeń, że „czyn ludu nie piosenka”.

W *Kordianie* poeta samą wizją przyszłego, krwawego zamachu załamał bohatera, w *Anhellim* usunął nadbiegającego rycerza poza krąg cichego życia postaci naczelnej. Nie chciał ludzić siebie ani nikogo, że dzień dzisiejszy dość zahartował ludzi jego pokolenia, by mogli podjąć trud dźwignia przyszłości, tej przyszłości bynajmniej nie lekkiej, nie od razu pogodnej, kiedy to przyjdzie „żywota czas dla ludzi silnych”. I tu zatem poemat sybirski jest ważnym etapem w krystalizowaniu się pojęcia rewolucji u Słowackiego, a także pojęcia jutra.

Cóż bowiem naprawdę mówi poeta swoim współczesnym o jutrze? Ludziom w niewoli mówi: nigdy nie doczekacie wolności, pomrzecie. Ludziom na obczyźnie mówi: nigdy nie zobaczycie ojczyzny, zginiecie na tułaczce. I nie mówi, że tak będzie z przy-

czyn zewnętrznych, obcych, ale dlatego, że są słabi, że nie są godni budować nowej Polski.

Ileż czaru miękkich słów, nastrojów, ile serdecznego współczucia i współbolenia musiał poeta — niby Eloë skrzydłami — nawiąć do tego utworu, by nie być okrutnym i brutalnym wobec bliskich (i wobec siebie), a przecież podać prawdę tak bezlitosną. Stąd dopiero, z tego punktu należy poznać styl *Anhellego* najistotniejszy i stąd też dopiero próbować pojąć, czemu dał tyle obrazów starości, wymierania, zachodów słońca, nocy polarnych, tyle obrazów koniecznego, nieuchronnego, spokojnego dogasania i zamierania. Mówił przecież o beznadziejnym i bezpotomnym zachodzie swego pokolenia, mówił przeciw uleganiu złudzeniom, mówił do tych, którzy już zachodzili.

Ale odbierając emigracji współczesnej prawo do jutra, pozostawił jej inną wartość: świętość. Mickiewicz swym pielgrzymom rzucił hasło apostołstwa, Słowacki — ideał świętości. Ale ta jego świętość, czy raczej anielskość, miała rysy swoiste: nie była to droga religijna prowadząca do zbawienia, do łaski Bożej, ale wartość bezwzględna, niezależna od jakiegokolwiek systemu wiary; było to spokojne praktykowanie jakiejś cnoty w stopniu heroicznym, czyli występowanie w obronie jej wartości z całą świadomością wystawiania na zagładę siebie. W osobie Lilli Wenedy dał wcielenie miłości rodzinnej w stopniu heroicznym, w Rozie Wenedzie — miłość ojczyzny w tymże stopniu; w rubasznym księdzu Marku — heroiczny stopień wiary i patriotyzmu, w Zborowskim — heroizm wolności, w Kirkorze — heroizm rycerskiego honoru; w Anhellim w tych beznadziejnych warunkach, w samotności bez jutra, jego czystość i nieskazitelność wewnętrzną podniósł do skali bohaterskiej. (Wreszcie nie daremnie był Słowacki także tłumaczem *Księcia Niezłomnego*, heroicznego bohatera Calderona). Dla ujęcia świętości i heroizmu w twórczości Słowackiego — jest *Anhelli* jednym z najważniejszych dzieł.

A czymże jest rewolucjonizm (przynajmniej w pojęciu Słowackiego)? Jest zdobywaniem pewnych nowych wartości społecznych czy narodowych, walką o doskonalsze życie; przy tym heroizm objawia się tu w dwóch kształtach: raz że każdy rewolucjonista

walcząc — jak w każdej walce — naraża się na śmierć, na zagładę. A ponadto walcząc o „nowe” zamienia dzień dzisiejszy, choćby zły, ale wiadomy, na jutro — nieznaną; odważnie zrywa z trwaniem w „byle dalej”, w „jakoś to będzie”, rzuca się w ciemność, w grozę „niewiadomego”, w „inność”, w przyszłość. Heroizmem jest tu już decyzja odbicia od stałego lądu w poszukiwaniu nowej ziemi poprzez otchłań niepewności, nieszczęść, wątpliwości i zgrozy. Tak wygląda on najmocniej w *Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości”*.

Powracamy do problematyki walki ze złudzeniami. Złudzenie to nie tylko błąd poznawczy, to także błąd życiowy, oparty na fałszywej wierze, że jakaś droga, jakiś sposób rozwiązuje wszelkie trudności raz na zawsze. Człowiek żyjący złudzeniami rozmija się z rzeczywistością, a zarazem traci stan heroizmu; przestaje wtedy widzieć problemy stojące przed nim, niebezpieczeństwa i trudności, przestaje czuć grozę zewnętrzną a zarazem także napięcie sił wewnętrznych. Bądź odrywa się od prawd przyszłości i lekceważy je, bądź też przyszłość wydaje mu się prosta, co więcej — pewna i gwarantowana. Nie dziw, że stan taki musiał być biegunowo przeciwny heroicznej — w swej istocie — postawie Słowackiego.

I tu dochodzimy do zagadnienia Boga w *Anhellim* i w ogóle w tym okresie twórczości poety. Pamiętamy, że już w *Hymnie* Bóg jest olbrzymi, daleki, pozaludzki (nawet „modlitwa dziecka nic nie może”). Anhelli ma twarz Chrystusową — to prawda, ale Anhelli bohater, nie *Anhelli* utwór; z poematu prześwieca inna twarz. Nad męczonymi i mordowanymi w kopalniach Sybiru — nie widzimy Boga, nie widzimy Go nad trzema krzyżami opętanych wygnańców, nie widzimy nad dziećmi pędzonymi przez popa. Róża, która upadła na piersi Ellenai po zgonie, jedynym jest darem nieba. Kiedy zaś pod koniec poematu słyszymy surowych aniołów, gdy schodzą do konającego Anhellego, samotnika, wygnańca, nędzarza — darmo oczekujemy słów otuchy, nadziei, a choćby miłości, a choćby — litości. Przychodzą mu zwiastować ciemność, samotność i śmierć. Więcej, „przyszliśmy ci zwiastować, że bracia twoi pomarli jedząc trupy [...], a ty jesteś ostatni. [...] Przyszliśmy zwiastować koniec i nieszczęście, a Bóg nie kazał nam wyjawiać przyszłości” — i w surowości bezlitosnej nie pozwalają nawet na skargę.

Bóg *Anhellego* nie jest dobrotliwym, łagodnym staruszkim; to Bóg Psalmów, Bóg *Starego Testamentu*, Bóg Hioba. A może nawet jeszcze groźniejszy. Bo najsurowszy sędzia sędzi według praw choćby twardych, okrutnych, ale — praw. Bóg Słowackiego jest poza kategoriami ludzkiego pojęcia, jest niewidzialny i niemy, jest nieludzki.

Ale takim musiał być Bóg Słowackiego w tych latach.

Poeta jak we wszystko w świecie i w tajemnicę Boga chciał patrzeć bez złudzeń, niczym się nie pocieszać, niczego nie dopowiadać z fantazji, niczym nie oszukiwać ani siebie, ani nikogo. Z tajemnicy pozabytowej wyziera wielkość i groza. A zarazem taki obraz Boga był w równowadze z pojęciem heroizmu.

Gdyby Bóg w *Anhellim* był litościwszy, gdyby choć zapewnił wygnańców, że ich męki, wygnanie i śmierć policzone będą za ofiarę dla wolności dzieci ich czy wnuków — odjąłby im pół męki, ale zarazem więcej niż pół heroizmu. Heroizm i gwarancja są pojęciami przeciwstawnymi. Bóg Słowackiego w tych latach jest — nieludzki, ale człowiek za to bywa — półboski.

Pod cichymi popiołami mógł kryje się w tym poemacie damasceńska klinga o ostrzu najbezwzględniej zimnym, najrozpaczliwiej — ostrym. Melancholijna gwiazda nad czołem Eloë ma w sobie i surowy majestat.

Nie daremnie w kilka lat później pisał Słowacki do Kornela Ujejskiego: „Rozpacz Byrona jest dzieckiem w porównaniu z rozpaczą Anhellego, bo w *Anhellim* jest rozpacz niby Chrystusa”.

III

„BENIOWSKI”

Jak *Kordian*, jak *Anhelli*, jak — później — *Król - Duch*, tak i *Beniowski* należy do naczelných dzieł Słowackiego. I tak samo tytuł do pierwszego szeregu przysługuje mu nie z jednej tylko przyczyny.

Powstał w centralnym okresie twórczości poety i cień swój położył na kilku latach jego pism; zapowiedziany dramatem,

prawie dwa lata wcześniejszym od poematu, ostatnie swe oktawy złączył z marginesami *Króla-Ducha*. W *Beniowskim* poeta najbezpośredniej i najpełniej ukazał swe „ja liryczne”. W nim najwszechstronniej roztoczył bogactwo i potęgę swego słowa i swej wyobraźni. *Beniowskim* wreszcie przełamał chłód czytelników.

Przełamanie chłodu osiągnął poeta gorącą bezpośredniością a zarazem jasnością różną od wielu innych jego dzieł nadto mglistych dla czytelnika z czasów *Biedermeier*.

Czy jednak *Beniowski* był rozumiany?

Jedni kiedyś widzieli w nim — prawie poemat ludowy, inni — romans o polskim don Juanie, inni urzekający obraz przeszłości narodu, rywalizujący z *Panem Tadeuszem*.

Rozbieżności pierwszych ech poematu zatarty się później w ciągu stu lat i tyluż zapewne studiów, wytwarzając w rezultacie opinię dość jednolitą, przynajmniej o pięciu pierwszych pieśniach *Beniowskiego*.

Tych pięć pierwszych, za życia poety wydanych pieśni, za które jedynie Słowacki (tak artystycznie sumienny) może brać pełną odpowiedzialność — będą podstawą i obecnych uwag. Sądzę bowiem, że należy przesunąć akcenty ważności w studiach o tym poemacie; na sądach badaczy zanadto zaciążyła analogia z *Don Juanem*; zresztą niewątpliwa. Wprawdzie poglądy o zależności od Byrona zostały dawno sprowadzone do właściwych rozmiarów, ale pozostała formuła analogii. Na tle opowieści o romansowych, niezwykłych przygodach młodego bohatera, opowieści błahych i co chwila przerywanych, nieistotnych, rozsunął przeciw Słowacki za wzorem Byrona w licznych dygresjach bardzo osobiste uwagi, wspomnienia, a nade wszystko rozrachunki z nieprzyjaznymi krytykami.

Badacze uznali dwie tendencje w *Beniowskim* za główne. Jedną ma być chęć olśnienia czytelników wirtuozostwem stylu, tempem akcji, błyskotliwą fantazją ukazywanych obrazów; drugą — chęć nie tyle podbicia czytelnika, ile dosłownie — podbicia określonych przeciwników osobistych.

Na obie te naczelnne tendencje krytycy znajdują dość uzasadnień i w tekście utworu, i w życiu poety.

Skłonności wirtuozowskie wywołały dziesiątki oktaw z tym choćby określeniem własnego rymu:

*Jako fajerwerk z gwiazd kilku tysięcy,
Chciałem, aby się spalił — i nie więcej.*

A na tle pustki bezechowej, w jaką rzucał Słowacki dotychczasowe swe dzieła, zrozumiała stała się chęć zwrócenia na siebie uwagi przez zmianę charakteru twórczości, zaciekawienie fabułą czy oszołomienie obrazowością.

Jeszcze mocniejsze argumenty znajduje druga tendencja. Pełno jest w tekście docinków wobec Grabowskiego czy Witwickiego, „kozakopowieściopisarzów” czy poznańskich Hegłów. (Sprawie Mickiewicza należy się miejsce oddzielne). A wycieczki te jakże były usprawiedliwione złośliwymi artykułami przeciwko Słowackiemu w różnych czasopismach, obraźliwymi wystąpieniami, intrygami! Jakże odpowiadają na przyjacielskie wezwanie Krasin-skiego: „Do korda!...”.

Istnienie obu tendencji w *Beniowskim* jest zatem wystarczająco udowodnione. Ale...

Wysuwanie na czoło elementu wirtuozostwa stawia — może mimo woli — Słowackiego obok żonglera czy powiedzmy, śpiewaczki koloraturowej. Sąd taki nie byłby krzywdzący dla Słowackiego z okresu *Żmii* czy *Lambra*, ale wobec autora mającego za sobą *Kordiana* i *Lillę Wenedę*, *Anhellego* i *Grób Agamemnona* wysuwanie tego elementu jako głównego, nie w drobnym wierszu, ale w wielkim poemacie, musi wzbudzać wątpliwości.

Jeszcze trudniej uznać motyw polemiczny za naczelny. Złośliwych wierszy o krytykach nie będzie więcej nad 50, rozproszonych wśród z górą 3500 wierszy całości. (Sprawę Mickiewicza tu nadal pomijam). Czyżby przekłuwanie, mimochodem, niemal w biegu, nadętych pęcherzy ówczesnego dziennikarstwa i drugorzędnych literatów można uznać za główne zadanie ogromnego poematu?

Tak jak niewątpliwy i znaczny wpływ Byrona od dawna słusznie został sprowadzony do właściwej skali, podobnie trzeba

sprowadzić do należytych rozmiarów niewątpliwie i wyraźne tendencje polemiczne czy wirtuozowskie. Są one ważne, ale nie główne, nie zasadnicze.

Wydaje się, że na czoło poematu powinno się wysunąć jego ideę.

Z dwu warstw czy nurtów poematu, a mianowicie: epickiej, opowiadającej przygody bohatera i lirycznej, zamkniętej w znanych dygresjach — treści ideowej, problematyki należy oczywiście szukać przede wszystkim w tej drugiej. A znowu z dwu rodzajów dygresji: wspomnieniowych, poświęconych jakiejś „wsi pełnej ruczajów” czy „kochance pierwszych dni”, oraz światopoglądowych — znowu najpierw i nade wszystko w tych drugich trzeba szukać zrębów ideowych poematu. Nie trzeba się przy tym lękać rzekomej kapryśności i nieujętej różnorodności dygresyj.

Już w trzeciej strofie poeta pisze, że „taką tylko młodość nazwać piękną, która zaburzy pierś jeszcze niezbrojną, od której nerwy w człowieku nie zmiękną”. Po apoteozie tej „potrójnej” bujności życia ani zwiotczałej, ani stwardniałej w zbroję — nie dziw, że już o parę strof dalej rzuci poeta złośliwą oktawę o doświadczeniu, które „jest pancerzem dla piersi, w której serce nie uderza”. Nie dziw, że parokrotnie przyzna, że lubił dusze „rozkolone na niebie szeroko”, takie, które się „w pioruny rzucają namiętne”. A nie spotykając takich pełnych, bujnych, śmiałych ludzi wypowiada może najznamienniejsze dla *Beniowskiego* słowa: „Żeby też jedna pierś była stworzona nie według miary krawca, lecz Fidasza”.

W licznych rozrzuconych zdaniach na ten temat domaga się Słowacki przełamania ciasnych przegródek, życia pełnią szerokiego oddechu, zmiany skali myślenia, czucia, działania. A stawiając taki ideał człowieka, taki sam stawia ideał „pełnego” Polaka. Dlatego przeklnie połowiczność każdego, „kto daje ojczyźnie pół duszy, a drugie tu pół dla szczęścia zachowa”. Dlatego jak w oktawie o piersi Fidaszowej zawarł najboleśniejszy krzyk o człowieku, wołanie o wielkość narodu zawrze najsilniej w oktawie o Młodej Polsce („Jeśli masz z twoją rycerską urodą iść między ludy jak wąż, co się wije [...] zostań, czym jesteś”).

Z tegoż samego źródła bije nienawiść poety do wszelkiego „jezuityzmu”, a więc i także do ostrożnej, obłudnej polityki Rzymu. Stąd też ponad wymarzoną swoim światem zawiesza Słowacki swój wizerunek Boga: „Jehowy oblicze błyskawicowe jest ogromnej miary”, tego Boga, którego uznać można „w natury przestrachu, na wielkim stepie albo na Gołgocie”. Znowu po raz setny poeta nad przyziemność „robaków i tego stworzenia, co pełza” — stawia „huczny lot olbrzymich ptaków” i nieokiełznanych koni. A gdy taki mu w ideale przeświecał świat, taka natura, taki Bóg, taka ojczyzna, taki człowiek — i on sam rysował się jako „śmiały, jak Roland, co rozcinał skały”. Podobnymi także barwami kreśli nie tylko swój portret jako człowieka, ale i jako poety:

*Wyjdę z dzisiejszej estetycznej cieśni
I skrzydeł mojej Muzy rozpostarcie
Tęczowym blaskiem was oślepi [...]*

(Znów zatem przełamanie ciasnych przegródek, znowu oślepiający lot skrzydeł). Dlatego z goryczą ironii mówi o łzawych, ostrożnych poetach nowych czasów, którzy gdy „straszną opisują burzę — to chmura piorun zostawia w cenzurze”.

Dlatego swojej poezji, która przekreśla ostrożne kalkulacje, wąskie ograniczenia, tępą przyziemność, stawia za cel, „aby język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa, [...] aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem”, ze strofy „wszystko dobył”. Ten akcent na „wszystko” nie jest przypadkiem; „rozmaitym będę dla przykładu”.

Nie przypadkowo też zamienił poeta zakończenie poematu na atak przeciw takiemu wieszczowi, jakiego zdaje się widział w Adamie, takiemu, który sterował okręt narodu do jednej, zamkniętej przystani. Dumnie stwierdzał Słowacki: „Lud pójdzie za mną [...] Ja go powiodę, gdzie Bóg — w bezmiar — wszędzie”. W strofach tych znów brzmi wołanie o szerokość horyzontów, o bezmiar dróg przed wolnym, wielkim narodem.

Jak widzimy w olbrzymiej większości dygresyj *Beniowskiego*, tak szczególnie ważnych w tej lirycznej powieści, tak bardzo osobistych i mocnych, treść jest w najgłębszej istocie pokrewna. Przebiegają one wszystkie od bolesnej pogardy wobec rzeczy

ciasnych, małostkowych, dusznych, przyziemnych ku apoteozie spraw i zjawisk wielkich, młodych, prężnych, zdobywczych, mocnych. Zmienia się ciągle tematyka: życie i człowiek, Polak i Polska, kościół i Bóg, poeta i poezja, Słowacki i Mickiewicz, krytyka i polityka, ale kierunek i najgłębszy, istotny sens tych dygresji jest wspólny. Przesadą jest akcentowanie kaprysów poety w *Beniowskim* i ciągłego przeskakiwania z tematu na temat i z punktu na inny punkt widzenia. W olbrzymiej większości są dygresje wariacjami tego samego motywu wyrwania się z ciasnoty i małości w bezmiar i wielkość.

Są oczywiście w *Beniowskim* i wariacje innych motywów. Podkreśliśmy tutaj wariacyjność pewnych treści w obrębie dygresyj, gdyż są one — dygresje — najznamienniejszą cechą tego poematu, nadają mu właściwy charakter.

Dygresje *Beniowskiego* mają wewnętrzny jednolity nurt ideowy i nurt ten lepiej i pełniej niż czynniki dawniej wysuwane tłumaczy nie tylko dygresje, ale i cały poemat w ogóle.

Widoczne to jest już w charakterze epickiego wątku. Byron w swym utworze opisywał ludzi mniej więcej sobie współczesnych, Słowacki sięgnął w przeszłość. Mieszkańska atmosfera połowy XIX w. zbyt była duszna, aby harmonizować z ideową dynamiką poematu. Poeta cofnął się o lat prawie sto, do walk konfederacji barskiej, w której aż kipiało od niezwykłych czynów i zdarzeń, jak obrona Baru i Częstochowy, porwanie króla, związki tajemne z Turcją i Francją, a także aż kipiało od ludzi bujnych i nieprzeciętnych.

W epickich fragmentach nie ma — jak u Byrona — pogardliwego sarkazmu wobec ukazanych ludzi i zdarzeń, ale serdeczne ciepło, albo — rzadko — bezlitosna pasja jak przeciw Dziędu-szyckiemu. U Byrona, zarówno wobec przedmiotów dygresyj jak wobec osób i zdarzeń akcji panuje sarkazm, u Słowackiego ironia istnieje, ale bynajmniej nie panuje; przy gorącym, namiętym tonie dygresyj nie był możliwy chłodny dystans wobec bohaterów. Beniowski czy ks. Marek, Aniela, czy Swentyna, czy Sawa malowani są ciepłymi, gorącymi kolorami. Akompaniament historyczno-powieściowy zharmonizowany został z lirycznymi glossami autora, współdrga z nimi melodią bujnego, pełnego życia.

Jak z tłem historyczno-obyczajowym, tak jest i z tłem przyrody. Królują stepy ukraińskie, przestrzeń otwarta, gdzie skroś burzany prują się wojska niewidoczne. Równiny naddnieprzańskie z samotnymi kurhanami, oblegany Bar widziany ze wzgórza, dziwaczny park Ladawy z wielką taflą stawu — jakżeż dalekie są krajobrazowo od gospodarczych, uprawnych pól Soplicowa, otoczonych ścianą puszczy! Jakże dalekie również od bogatych, rolniczych ziem Podola, znanych współcześnie Słowackiemu! Ze znajomego krajobrazu zostawił poeta niemal wyłącznie przestwór bez granic, stepowe „wszędzie”.

Podobnie uczynił z charakterami ludzi. Przygody, walki, misje nasuwają się Beniowskiemu jakby tylko po drodze, wprost przed siebie, bez szczegółów planu. Ks. Marek takie daje rady: „Jeśli wytkniesz sobie drogę, a prostą — to choćby do słońca — zalecisz”. Aniela mimo zakazów ojca, dostatków i wygod zapowiada, że nie zmieni wyboru serca, nie da się zamknąć w złoconej klatce. Przez pół-nimfa, przez pół-cyganka, Swentyna, „wiatr i gołębica”, nie pozwoli nawet na pozory skrępowania swego swobodnego życia; podobnie jej chmurny brat, Sawa.

Do każdego z ważniejszych bohaterów poematu mógłby Słowacki zwrócić się z oktawą:

*Komu ty jedziesz? — Jadę księżycowi,
Aby się w konia przeglądał kopytach.*

Każdego z nich pociąga droga wprost przed siebie, bez bliskich, taniach osiągnięć, życie o szerokim oddechu, wierne jakimś zasadniczym hasłem kierunkowym, odważny lot w nieznanne, w jutro, pełen młodzieńczej, zdobywczej ufności.

O kompozycji fabularnej poematu można także powiedzieć, że wszystko się tutaj dopiero zaczyna: otwiera w nieznanne. Beniowski żegna się z domem, z ukochaną i jedzie — dokąd? na jak długo? Bar widzimy obłożony — jak długo? Sawa i Swentyna oglądają jakieś wojska na stepie — jakie? dokąd idące? Czy Swentyna porzuci brata? Co uczyni Aniela? W całym poemacie jeden jest epizod zakończony — z Dzieduszyckim. Mija przecież prawie 4.000 wierszy, a nic się jeszcze nawet nie skryształizowało, akcja zaledwie w załączku, postaci dopiero wprowadzone w pierwszy

ruch. Wszystko tu jest jeszcze przyszłością, prawie nic — przeszłością i dokonaniem. A jeśli dorzucimy dziesiątki zapowiedzi spraw nawet nie zaczętych (o jakimś kościele, pełnym krzyku szlachty, o rozcięciu podolskiego dworku, o żydzie, psie i szlachcicu wiszących na drogowskazie), pojmiemy, że jest to świadomie zamierzona kompozycja otwartych drzwi, maksymalnie dogodna dla dynamizmu bujnej rozlewności malowanego życia, a także dla dynamizmu naczelnej tendencji ideowej poematu.

Ta dynamiczna bujność objawia się także w stylu *Beniowskiego*. Zdania są przeważnie długie, ale skomponowane bardzo potoczyście — tak że choć często wypełniają całą oktawę (a czasem i dwie), nie hamują nigdy płynnego toku wiersza. Płynność tę powiększa gromadzenie zdań zbudowanych anaforycznie, bądź też licznych wariantów jednego obrazu czy jednej metafory.

Także „brylantowa oktawa” i wirtuozowska świetność rymów wpływająca m. i. niewątpliwie z tendencji do popisu — nie ma charakteru pracowitego cyzelatorstwa, misternych miniatur czy jubilerszczyzny, ale raczej zbliża się do tego typu opanowania formy, w którym twórca swoje władztwo nad techniką objawia poprzez nonszalancję i żartobliwie pogardliwy stosunek do trudności materiału. Pamiętamy rymy: „Wallenrodyzm”, „metodyzm” — „tu nie mam więcej już rymów na »odyzm«”; „w szafę”, „autodafé”, „trzeci rym jest na żyrafę”; „waszmościów”, „kościów”, „niegramatycznościów”. Widocznie — według poety — wrażenie wymyślności, sztuczności form nie powinno hamować płynnego, wartkiego dynamizmu treściowego poematu, winno być zrównoważone wrażeniem raczej niedbałości i lekceważenia spraw trzeciorzędnych i nieistotnych. Tak samo wespół żartobliwie gromadzi metafory czy porównania.

Podobnie postępuje z pierwiastkiem polemicznym:

[...] wyszła na grzyby,
A zbiera mrówki (mrówkami są żądze —
Na wiatr to mówię tylko, lecz w nadziei,
Żem dostrzegł jako Poznańczyk — idei).

Pokrewne liczne, złośliwe i błyskotliwe sztychy rozdzielane są jakby mimochodem, w przelocie, nie sprawiają nigdy wrażenia

planowanych, mściwych rozrachunków, raczej wzdorliwej nonszalanacji. (O jakie uczucia dominujące w okresie pisania *Beniowskiego*, można by posądzać poetę — to sprawa odgadywania psychologicznych rebusów twórczości literackiej. Jakie są utrwalone w dziele — to zadanie krytyka). Wartki, dynamiczny nurt ideowy poematu także te czynniki sprowadza do właściwej skali. Wielkość i uroda świata, życia, człowieka, narodu, poezji każe na małe złośliwostki i płaskie intryżki spotykane po drodze reagować przelotnym, wzdorliwym grymasem czy krótkim, niecierpliwym gestem, usuwającym je z drogi.

Indywidualne walki ideowe (ten przymiotnik należy podkreślić) są właściwie tylko dwie: z obozem klerykałnym, Młodej Polski (w pieśni I) i z Mickiewiczem w pieśni V. Reszta — to marginalia, bądź fale jednego głównego nurtu, fale, których nie można wyodrębnić.

Jak widzimy, charakter większości składników dzieła jest zharmonizowany z naczelną ideą poematu, z główną tendencją. Mimo powierzchowną kapryśność i zmienność, jest *Beniowski* głęboko jednolity, jak wartki, gwałtowny bieg strumienia. To *credo* pisarza i człowieka, ujęte w oprawę poematu, stało się jednością i całością.

Z tego pierwszego stwierdzenia wynikają dalsze.

Credo poety zostało ujęte lirycznie, nie jako program wyrozumowany, ani jako hasła włożone w usta bohaterów, ale wręcz, od siebie, w osobistych, bezpośrednich zwierzeniach rozsianych po całym poemacie. Utajony, zamaskowany liryzm (tak znamieny dla Słowackiego), płynący podskórnie przez ogromną większość jego dzieł — tu raz po raz przebija powierzchnię i wytryska dygresjami, lirycznym objawieniem samego siebie, co nadaje utworowi charakterystyczną jedność.

Dalszy wniosek — to przerzucenie akcentu z pobudliwości skojarzeń poety i ekscentryzmów fantazji na organizowanie poematu od fundamentów do stropu, dobieranie, odrzucanie, zmienianie setek wątków, obrazów, nastrojów, kierowanie czujne, aby nie przerwać polifonicznej jednolitości poematu, opartej o typ kompozycji wariacyjnej.

Następny wniosek jest jeszcze ważniejszy. Pięć pierwszych pieśni *Beniowskiego* jest jednością, jest też — całością. Dzięki dominującej roli lirycznego *credo* poety, które stało się niby *entelechią* poematu, dalszy jego ciąg jest tylko powierzchownie dalszym ciągiem. Pieśni od szóstej wzwyż są zarysami jedynie wątków fabularnych, z którymi poeta — rozgrzany natchnieniem — nie potrafił się rozstać, ale i nie potrafił zogniskować koło nowego ośrodka problemowego. Dopiero w okresie *Króla - Ducha* próbuje wyłonić nową koncepcję. Pięć zatem pierwszych pieśni *Beniowskiego* jest jednością i całością samowystarczalną — podobnie jak dramat o Kordianie.

Na koniec jeszcze jedno. Poemat przesiąknięty żarem osobistych głębokich przekonań poety, formułujący hasła buntu przeciw dusznej atmosferze współczesnego, mieszczańskiego świata, wyrывая się ku sprawom wielkim, bujnym, nowym, mocnym, ta swoista *Oda do młodości* Słowackiego ułożona na orkiestrę wielkiego poematu — jest wcieleniem rewolucyjnych pragnień i ambicji poety, jest jednym z najznakomitszych dzieł nurtu rewolucyjnego w romantyzmie, nie tylko w skali polskiej ale i europejskiej.