

Andrzej Kotliński

"Nieczysty anioł", "strasznych duchów dziecina" i "lokaj kłamstwa"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (48), 22-39

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Kotliński

**„Nieczysty anioł”,
„strasznych duchów
dziecina”
i „lokaj kłamstwa”**

I

Dwaj
pracownicy

Czy technika pracy i dzieło pisarza są odbiciem prac i dzieł pająka? Porównania takiego używa się zwykle w stosunku do jednostek twórczych określonego typu — nielicznych wybrańców, których ludzkość zwykła określać mianem demiurgów. Skojarzenie dwu tak różnych na pozór pracowników wydaje się wysoce uzasadnione. Piękna, pełna jakiejś wyższej harmonii, logiczna i celowa konstrukcja pajęczyny, monolityczna i ażurowa zarazem niby gotycka budowla i jej twórca — uparty tkacz mozolnie wysnuwający z własnego wnętrza nitki i spajający je przemyślnie w imponującą całość; konstruktor srebrnego kosmosu i jego więzień zarazem. Historia literatury zna przykłady takiego sposobu traktowania życia i pracy literackiej. Wielu spośród grona „olbrzymów” literatury tworzyło dzieło swojego życia z uporem i benedyktyńską cierpliwością, stapiając cząstkowe elementy w monumentalną pozaczasową strukturę, która ogarniała życie i panowała nad nim. Gdyby ten pajęczy paralelizm zastosować przy analizie twórczości dramatycznej Słowackiego w okre-

się mistycznym, okazałoby się, że wnioski pewnej grupy czytelników, a nawet niektórych historyków literatury są raczej jednoznaczne, że „pająk” i „pajęczyna” zostali już w pewien zamknięty sposób określani.

Entomologom wiadome jest, że pająk pod działaniem środka podniecającego zachowuje się zgoła inaczej niż zwykle, że wpływ używki znajduje odbicie w jego pracy. Pajęczyna tak oszołomionego pająka jest nierówna i splątana, miejscami zbyt gęsta, to znów za rzadka. Nitki są tu cieńsze niż zwykle i łatwiej rwą się — jest to tylko miejscami pajęczyna, miejscami zaś plątanina bezużytecznych wątków. Brak w niej owej zwykłej wspaniałej celowości i harmonii, może co najwyżej zdumiewać odmiennością i patologią.

Zabrzmie to nader dziwacznie, ale Słowacki — dramaturg z okresu mistycznego — istnieje w świadomości niektórych odbiorców trochę na zasadzie wspomnianego odurzonego pająka, a jego ówczesna twórczość dramaturgiczna jawi się im jako niespójna i pełna luk plątanina, prawda że cudownej piękności i w jednolitym mistycznym, genezyjskim kolorycie, ale fragmentaryczna i nie wykończona. Na imponującej osnowie, której całkowitego wypełnienia wymaga tradycja, brak całej mnogości nitek, a i niektóre z tych już wysnutych rwą się gwałtownie i kończą, by zacząć się w zupełnie nieoczekiwanym miejscu.

Istnieje, oczywiście, szereg „obiektywnych” czynników takie postępowanie i charakter dzieła motywujących. A więc: okres mistyczny był niezwykle w życiu Słowackiego rozdziałem ze względu na sąsiadujący chwilami z obłędem stan najwyższego napięcia psychiki, w którym granica realności i imagacji bywa często zatarta, a sfery snu i jawy wzajemnie się przenikały, stan, jak sam pisał, „nadzwyczajnej egzaltacji i myśli ciągle (...) zwróconej

Odurzony
pająk

Zmagania
z Kołem

ku Bogu i ku źródłom wiedzy”¹. Stąd zasięg demurga, ale i zmiennokształtność, wielopostaciowość i fragmentaryczny charakter literackich wizji. Był to przy tym okres ciągłych rozterek i zwątpień, zmagania z Kołem, rozmaitych drobniejszych obsesji i problemów, wreszcie postępującej choroby i związanej z nią konieczności tworzenia w gorączkowym pośpiechu.

Niemniej pozostaje w czytelniku, który kształt dramatów owymi wyłącznie biograficznymi przyczynami tłumaczy, niejako usprawiedliwiając ich niecałkowitą doskonałość, żal i mimowolny, a wynikający z przywiązania do ustalonych historycznie form literackich sprzeciw. Sama poezja, oczywiście, fascynuje, wielkość artystycznej realizacji idei genezyjskich w kolejnych dramatach jest niezaprzeczalna. Ubolewa się jednak nad faktem nieukończenia tego czy owego dramatu i wysuwa daleko idące wnioski na temat jego potencjalnych, a nie w pełni zrealizowanych możliwości. Bo przecież — nie będąc w konflikcie z osobliwościami okresu romantycznego — mogłoby to być coś znacznie wspanialszego, gdyby zgodnie z wymaganiami fabuły dociągnąć do końca poszczególne wątki, wybrać jedną z redakcji dramatu, podporządkować ją określonej jedności rozwojowej i prowadzić konsekwentnie do końca.

Stereotypy
myślenia
(o później
twórczości)

Czy podobne (tu celowo wyjaskrawione) stereotypy myślenia o twórczości dramaturgicznej Słowackiego mają sens? Czy zasadne są dezyderaty pod adresem poszczególnych dramatów i ubolewania nad ich fragmentarycznością i wielopostaciowością, nad niepełną doskonałością zamysłu twórczego i brakiem jedności rozwojowej poszczególnych utworów?

Bo jak przy całym (nieświadomym często, a kurczowym) przywiązaniu czytelnika do tendencji lite-

¹ J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. T. XIV. Wrocław 1961, s. 81.

rackich epoki, gatunków, gruntownej wiedzy o burzliwości okresu mistycznego, o Słowackim neúrotyku i neurasteniku — rozumieć na przykład owo znane a znamienne stwierdzenie, które spotykamy w jednym z listów do Krasieńskiego? Píše Słowacki: „Nie sądź mię pokaleczonym od ludzi, ale sądź dźwigającym (...). I słów moich nie przypisuj dumie, i stylu mego konwulsjom: tak będzie pisała kiedyś Polska, z myśli idąca ku formie, nie formą chłoszcząca się aż myśl wytryśnie (...)”².

Oczywiście, trudno przy kontrargumentowaniu owych czytelniczych zarzutów opierać się wyłącznie na tym czy podobnych komentarzach samego Słowackiego, jakkolwiek sygnalizują one pewne bardzo istotne zjawiska i stanowią przyczynek do zupełnie innego oglądu dzieła, sugerują nadrzędną i wynikającą nie z „konwulsji”, a z głębokich prze-myśleń koncepcję.

Koncepcja owa i określony model „czucia” literatury istnieje tym razem naprawdę obiektywnie w dziele. Istnieje w dziele szereg niewidocznych przy powierzchniowym kontakcie płaszczyzn organizacji całości, które mimo wizjonerskiego, doraźnego i częściowego charakteru pisarstwa pozwalają domyślać się w nim aspekty znacznie rozleglejszego, a częściowo i fragmentarycznego zapisu traktować jako prekursorski przejaw segmentacji całości i rozumienia całości w ogóle, a także jako dowód antycypacji wyjątkowo nowoczesnej techniki pisarskiej. Tak więc, choć tezy powyższe nie poparte są jeszcze argumentami, oddalić należy choćby na użytek naszego wywodu zarzuty pod adresem kształtu i charakteru dramatów mistycznych i protekcjonalne opinie o ich nie do końca zrealizowanych możliwościach. Nie ma chyba potrzeby „usprawiedliwiania” modelu twórczości wyłącznie psychofizyczną

Prekursorskie
przejawy

² Cytuję wg wydania: J. Słowacki: *Dzieła*. T. XIII. Wrocław 1959, s. 213.

kondycją autora. Traktowanie dramatów mistycznych w ich częściowym kształcie na przykład jako zapisu „epileptycznych skoków serca” doprowadzić może rzeczywiście do absurdałnego pytania: „metoda czy szaleństwo”?

II

Istnieją w historii kultury liczne precedensy pozwalające twierdzić, że fragmentaryczność, niedopowiedzenie, migotliwość czy nawet pewna nielogiczność budowy dzieła nie rzutują ujemnie na jego wymowę i artyzm. Że nie są owe cechy wynikiem na przykład niedoskonałości artysty czy jego chwilowej słabości lub destruktywnego oddziaływania czasu, czy innych zewnętrznych czynników, lecz efektem świadomego wyboru twórcy, który w taki właśnie sposób realizuje swoją prawdę i wizję sztuki.

Topos
nieukończenia

Taka reguła niedopowiedzenia i fragmentaryczności panuje na przykład w świecie sztuki Leonarda. Bo nie było kwestią tylko przypadku, że prawie wszystkie jego dzieła pozostały nie ukończone. Pisze o tym m. in. Jan Białostocki, omawiając najistotniejsze cechy sztuki twórcy *Ostatniej wieczerzy* i powołując się na opinie współczesnych³. Vasari wyjaśnił tę postawę artysty przekonaniem, że Leonardo zdawał sobie sprawę z tego, że jego ręka nie może w pełni zrealizować wizji kształtującej się w umyśle. Obecnie mówi się o Leonardzie jako o pierwszym nowożytnym artyście, który uświadomił sobie umysłowy, „idealny”, a nie „warsztatowy” charakter twórczości artystycznej. Przy takiej koncepcji wykończenie było przecież czymś zupełnie nieistotnym.

³ J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto*. Warszawa 1963, s. 305—306.

Ale to nie wszystko: „Dla artysty, dla którego sztuka stała się tak potężnym narzędziem poznania, ukończenie obrazu stawało się nie celem, lecz granicą, kresem procesu twórczego i poznawczego”⁴. Jego idee, obrazy, rysunki były przecież uwikłane w prąd twórczego dojrzewania, które trwa tak długo, jak sam kontakt człowieka z naturą i „pogłębia w sobie świadomość jej nieskończonego bogactwa”. Rysunki Leonarda jawią się jako zespoły linii, które

Wartość
szkicu

„krzyżują się, splatają, z których forma tworzy się jakby na oczach widza, nigdy nie ukończona, nigdy nie ostateczna”⁵.

A Michał Anioł? Autor dzieł pełnych niepokoju i kapryśnych, w których z klasyczną, posagową formą walczy nierenesansowe zgoła cierpienie; krzyżują się myśli o rzeczach ostatecznych, całkowita chęć wyrzeczenia się świata przeciwstawia się modelowi mnogości wszelkich doznań zmysłowych, aktywność — kontemplacji.

Jedną z jego rzeźb zwaną dziś *Pietá Rondanini* tak charakteryzuje historyk sztuki: „Ta rzeźba, w której wyniki dwóch kolejnych stadiów pracy przenikają się wzajemnie, stanowi ostateczne pokonanie renesansowych ideałów piękna cielesnego: ciało Chrystusa wiotkie, złamane, przypominające prawie gotyckie mistyczne krucyfiksy, stoi pionowo, równoległe do postaci Marii, która nie podtrzymuje go, lecz jakby opiera się na nim, czerpiąc siłę z umęczonego syna. Statyka, stosunek sił ciężenia, bezwładu i podparcia tracą sens wobec wizji, której treścią jest odkupujące ludzki grzech cierpienie Boga”⁶.

Przywołanie działań i efektów artystycznych o takim charakterze ilustruje pewien bardzo istotny aspekt zagadnienia fragmentaryczności i niedopo-

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem*, s. 366.

Znaczenie
fragmentacji

wiedzenia dzieła oraz jego migotliwej postaci. Ukazuje sens postępowania tego typu względem rzeczywistości i tworzywa wynikający z istnienia nadrzędnego sensu, wreszcie konieczność rozbijania partykularnych racji formy oraz potocznie pojmowanych praw logiki w imię prawdziwości artystycznej wizji.

Dla dwudziestowiecznego odbiorcy sztuki w ogóle, a literatury w szczególności, słowa powyższe mają smak truizmu. Dzieje się tak w ogromnej mierze dzięki temu, że ma on za sobą doświadczenia artystyczne romantyków, to wszystko, co dziś dla nas stanowi wyznaczniki tamtej epoki. Między innymi pojęcie kompozycji otwartej, które swoje istnienie zawdzięcza literaturze romantycznej. Zasada otwartości kompozycji była jedną z podstawowych cech dramatu owego okresu. Cech, dzięki którym samo pojęcie „dramat romantyczny” na stałe zadomowiło się w dwudziestowiecznej genologii. Skoro zaś pojęcie to istnieje, oczywiście jest, że istnieć muszą — przy całej trudności ich uchwycenia — jakieś kano-ny, na podstawie których buduje się definicje.

Otwartość

Czy można zatem założyć, że forma artystyczna na przykład *Zawiszy Czarnego* i cztery redakcje tego dramatu lub fragmentaryczność *Samuela Zborowskiego* implikowane są wyłącznie przez zasadę otwartości kompozycji?

Stwierdzenie takie byłoby prawdziwe tylko w pewnym stopniu. Istnieje bowiem jeszcze kontekst, a ściślej szereg kontekstów, które pozwalają traktować dramaty mistyczne napisane po *Genesis z Duchą* jako wzajemnie się uzupełniające *fragmenty wielkiej całości* wymykającej się określeniom genologicznym. Istnieje między nimi ciągłość, która jest w pewnym stopniu ciągłością powtarzających się wątków fabularnych, a przede wszystkim opiera się na kontynuacji postaci uporządkowanych według określonych kategorii.

Fakt pozostawiania dramatów mistycznych w po-

staci nie „wykończonyj” zgodnie z kanonami formalnymi obowiązującymi w gatunkach literackich wynika, sądzić należy, m. in. właśnie z „idealnego”, a nie „warsztatowego” pojmowania charakteru twórczości artystycznej. Demiurg miał prawo wyboru tworzenia — drogą objawień uzyskał je od Boga. Stwarzanie, będące równocześnie odtwarzaniem, mogło i musiało realizować się z całą tego świadomością w *formie danej*. Właśnie ów rewelatorski charakter systemu genezyjskiego implikował migotliwość, załamywanie konstrukcji fabularnej i opozycję względem statyki przyjętej w dramacie. Partykularne racje gatunku i formy musiały zostać rozbite, aby prawda mogła zostać ukazana we właściwy sobie sposób. Prawda, tzn. objawienie, jak również jego przebieg, sens, cel i efekt.

Epifanie

Rola Demiurga łączyła się w osobie Słowackiego z rolą Nauczyciela Ludzkości (ludzkości, choć przede wszystkim chodziło mu o „duchy słoneczne, Polaków”).

Objawienie jednoczyło zatem wzajemnie się determinujące prawidła estetyki i, co dla niniejszego wywodu bardzo ważne, etyki, której przejawy i wzorce chciał w dramatach ukazać i zaszcześcić uczniom. Forma nauki musiała być poetycka. Już młody przedmystyczny Słowacki zwierzał się żartobliwie czytelnikowi z nieumiejętności pisania prozą mówiąc, że potrafi pisać „tylko wierszem” i że go „rymy wiozą”. Słowacki z okresu mistycznego wiedział prócz tego, że „poeci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów, bo je mają podszeptane, a słowa do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną” (*Dzieła wszystkie*, t. XV, s. 438). Wydaje się, że ujmując w ten sposób kosmiczność formy poetyckiej, nie myślał tylko o tym rodzaju rewelacji, jakim było odsłanianie „przedwstępnych żywotów”. Poezja dobitniej objawić mogła „cele finalne”, tzn. misję, którą duchy spełniać mają na ziemi, lub ukazać cele już w przeszłości zrealizowane.

Wieszczce
rewelacje

Ogromnym zadaniem, jakie widział Słowacki w tak nierozłącznie z procesem przekazywania nauki genezyjskiej związanej poezji, była jej zdolność ujawniania ukrytego sensu rzeczy w na pozór dobrze znanych ogółowi *faktach i działaniach osób*. On jako jedyny spośród żywych, który znał prawdziwą istotę wszystkich ziemskich spraw, mógł i musiał ukazywać je w taki sposób, by jasne i czytelne „w duchu” stały się pewne fakty historyczne i czyny ludzi zasługujących na to, aby uznać je za reprezentatywne dla nauki genezyjskiej.

III

Można wskazać szereg najzupełniej obiektywnych płaszczyzn odniesienia, wedle których da się napisać po *Genezis* dramaty mistyczne porządkować w sposób jednoznaczny. Dramaty te „stają się” bowiem według określonej, wspólnej kosmogonii i w określonym kosmosie, przy czym słowo „określony” znaczy nie zamknięty, skończony, ale konsekwentny w narastaniu i istnieniu. Mieszczą się w sferze tej samej filozofii. Spaja je wspólny system etyczny i porządkują jednakowe wyznaczniki aksjologiczne. Wreszcie — są to dramaty polityczne w większym lub mniejszym stopniu, przy czym owa cecha nie ma nic wspólnego z potocznym rozumieniem pojęcia „polityka”. Nie jest to bowiem sfera działań ziemskich — ujmowanych w kategoriach interesu klasowego, władzy lub państwa. Tak rozumiana polityka była bowiem dla Słowackiego sferą cielesności, a więc według mistyki genezyjskiej sferą „nieczystą”. Zdaniem autora *Genezis* działania takie są wyłącznie efektem „hierarchii postanowionej z ciał na świecie”. Ale pod „formami ciał” istnieje „republika ducha”. I w tym przede wszystkim państwie, w obszarze sakralnym,

Mistyczna
polityka

rozstrzygają się sprawy polityki mistycznej związane w systemie genezyjskim nierozzerwalnie z etyką. Kryteria oceny moralnej w duchu genezyjskim, ich prawa rozwoju i istnienia łączą się z rozwojem i istnieniem hierarchii duchów. Działania w sferze etyki uzależnione są od stopnia poznania prawdy genezyjskiej i samowiedzy ducha. Ponieważ zaś u poszczególnych jednostek postęp duchowy przebiega niejednakowo, co wynika ze specyficznego lenistwa, ze „zleniwienia się w drodze postępu” i z pewnych indywidualnych predyspozycji (nie każdemu jest dane „błysnąć w ciele”), można postaci dramatów Słowackiego ugrupować pod względem rozwoju duchowego — co z kolei warunkuje oczywiście ich ziemskie działanie — według pewnych *poziomów etycznych*: „Nieczysty anioł”, „strasznych duchów dziecina” i „lokaj kłamstwa” to trzy istotne kategorie etyczne, które najłatwiej dałoby się spośród tych dramatów wyodrębnić ⁷.

Trzy
kategorie

Autor *Samuela Zborowskiego* nie mógł zaludniać swoich dramatów mistycznymi postaciami przypadkowymi. Bohaterowie realizowanych poetycko objawień musieli być istotami reprezentatywnymi dla poczynań duchów określonych szczebli. Podstawą dla przywołania takiego czy innego przykładu była rola danej jednostki w duchowym rozwoju ludzkości (Polski) czy nawet wszechświata lub przy węższym nieco zakresie oddziaływania duchowego osobniczy proces narastania genezyjskiej samowie-

⁷ Nazwy przyjęte przeze mnie dla oznaczenia wyróżnionych poziomów organizacji świata duchowego i typów wcieleń nie są, oczywiście, w pełni precyzyjne. Zawierają jednak pewne cechy wspólne bohaterów i zarazem elementy ich oceny — stąd ich użycie. Pochodzą od samego Słowackiego: „nieczysty anioł” z *Zawiszy Czarnego (Dzieła wszystkie, t. XII cz. 2, s. 469)*, „strasznych duchów dziecina” z *Samuela Zborowskiego (ibidem, t. XIII cz. 1, s. 151)*, a „lokaj kłamstwa” z wiersza *Do Ludwika Norwida (ibidem, t. XV, s. 205)*.

dzy i wewnętrznego (również w duchu) samodoskonalenia.

Tak pomyślane pod względem ideowym utwory literackie stanowią swoisty wariant ksiąg kanonicznych systemu genezyjskiego. Choć ujęcie fragmentów biografii np. Zawiszy czy Zborowskiego ma cechy apokryfu — a nawet, jak w przypadku Zborowskiego, formę misterium średniowiecznego, jak to ujął Kleiner — to waga sprawy, fakt, że postacie bohaterów są tak ważne dla istoty rozumienia mistyki Słowackiego i że mowa jest o wzorcach przez naukę genezyjską uświęconych lub potępionych, przemawia za tym, by dramaty owe traktować jako źródła na swój sposób niepodważalne, głoszące „dobrą nowinę”.

„Galeria
ksiąg
niezłomnych”

Juliusz Kleiner, pisząc o dramaturgii Słowackiego z mistycznego okresu, wyróżnił szereg konstytutywnych właściwości jej głównych bohaterów. Opierając się na ich własnościach duchowych, determinujących ziemskie działanie, wprowadził znamienne określenie: „galeria ksiąg niezłomnych”⁸. Do „ksiąg niezłomnych” zaliczył m. in. Zborowskiego, Zawiszę i Agisa. Na taką klasyfikację generalną nie można się zgodzić. Istnieje co prawda szereg cech wspólnych. „Niezłomność” tych postaci jest faktem. „Stali srogo i twardo przy dawno strzeżonej chorągwi”, ich ziemską placówką nie oparła się wrogim siłom, a ofierze, którą dobrowolnie złożyli, przyświecał jeden cel. Istnieją wszakże poważne różnice między Agisem a Zawiszą i Zborowskim. Dwaj ostatni zostali umieszczeni przez Słowackiego na innym poziomie etycznym. Oni, jak również Bukary z *Samuela Zborowskiego* (choć ta postać domaga się w pewnych aspektach osobnego omówienia ze względu na przewodnią w pracach genezyjskich rolę ducha globowego) i częściowo inne jeszcze

⁸ J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. IV cz. 1. Określenie pojawia się w tekście kilkanaście razy.

postacie dramatów mistycznych znajdują się w kategorii „nieczystych aniołów”, Agis natomiast i Eolion to „strasznych duchów dziecińcy”, kategoria etyczna i szczebel rozwoju duchowego różny od poprzedniego. Trzeci zaproponowany szczebel rozwoju duchowego i etyki oraz odpowiadająca mu kategoria to „lokaj kłamstwa”. Do tej kategorii zaliczeni będą m. in. Agezylausz, kanclerz Jan ze *Zborowskiego* i cesarz Zygmunt z *Zawiszy* (częściowo Jagiełło).

W wymienionych dramatach — jeśli traktować je jako fragmenty jednego wielkiego tekstu mającego za podstawę naukę genezyjską — występuje zjawisko przechodzenia postaci z jednej kategorii do innej, przy czym dana postać może przejść szereg tego rodzaju bezpośrednich lub pośrednich przemian. Reprezentatywne, nacechowane symbolicznie w nauce genezyjskiej, postacie poszczególnych poziomów nasycone są różnorodnymi, często ambiwalentnymi znaczeniami. Zmiana kategorii etycznej postępuje równocześnie z odkryciem nowego znaczenia symbolu. Z tego, jak należy przypuszczać, wypływa zjawisko „ciągłości” lub „nieciągłości” postaci.

Jeden
wielki tekst

IV

Jakkolwiek wyróżniono w tekście niniejszym trzy kategorie etyczne (jest ich więcej), przypomnieć należy, że ogólniejszy podział dotyczący możliwości i wartości duchów i ich ludzkich wcieleń jest podziałem dychotomicznym.

Otóż jak notuje Słowacki w *Raptularzu*: „teraz ludzie dziela się tylko na dwie wiary (...) to jest jedni są, którzy podług przepisów swoich ksiąg i księży prowadzą się na ziemi, nie myśląc wcale o ducha samodzielnosci. — Drudzy, którzy w sobie poczuwszy

Poza
dobrem
i złem

ducha którejkolwiek bądź wiary, chcąc iść wyżej — i Boga żądają”⁹.

Nieetyczne zatem może być postępowanie ludzi zgodne z kanonami praw ziemskich i dogmatów religijnych. Nieetyczne wtedy, oczywiście, kiedy stają one na przeszkodzie doskonaleniu samowiedzy ducha, jego dążeniu wzwyż, pożądaniu Boga.

Osobnik, który poczuł w sobie Ducha, ma prawo nie zważać na ziemskie prawa, raczej polityczne dyktowane „cielesnymi” przesłankami i dogmaty religijne. Jeżeli stoją one na przeszkodzie duchowi, są tylko „przepisami księży”. Więcej: etyka genezyjska uświęca w niektórych przypadkach występowanie przeciw przykazaniom zawartym w Dekalogu (przeciw piątemu przykazaniu).

Opozycja duchów i ich wcieleń jest opozycją statyki i dynamiki, ruchu i bezruchu, przy czym ruch „ciała dla ciała”, wszelkie ziemskie poczynania, które nie są warunkowane dążeniami ducha wzwyż, są również formą bezruchu („spokojność ducha jest śmiercią ducha”¹⁰). Linia oddzielająca *dobrych od złych* rozgranicza jednostki *czynne duchowo*, działające „z ducha” i dla ducha, od *duchowo biernych*, których cele są celami ziemskimi, a sferą działań wyłącznie „hierarchia ciał” (ten podział zachowany jest we wszystkich dramatach mistycznych).

Postacie dramatów reprezentujące poszczególne typy duchów i kategorie etyczne znajdować się będą, oczywiście, po obu jej stronach, przy tym zaliczenie postaci dramatu w poczet duchów dobrych lub złych nie musi być definitywne.

Tytułem wyjaśnienia nazw przyjętych dla oznaczenia poziomów organizacji duchowej postaci, charakteru ich działania i, dodajmy, struktury psychofizycznej przypomnieć należy, że Słowacki widział związek jakości ducha z formą, z postacią człowieka.

⁹ *Dzieła wszystkie*, t. XV, s. 464.

¹⁰ *Ibidem*, t. XIV, s. 279.

Znajdujemy w *Raptularzu* zapisek informujący o tym, że „na cnoty rzadkie, rzadkie formy w naturze znajdujemy”¹¹.

Cnotliwe
formy

Stąd wszystkie wyróżniki osobowe postaci wyższych kategorii. Wymiar anielstwa wspólny jest i „dzieciom”, i „nieczystym aniołom”. Jednak dziecięca kruchość i już prawie bezcielesność Agisa i Eoliona z jednej strony, z drugiej nadnaturalne niemal wymiary i moc bijąca od Zawiszy i Zborowskiego, a przede wszystkim różnica w ich zorganizowaniu duchowym i *sposobie walki* o sprawę Ducha (i aspekt „nieczystości” tych ostatnich, jeżeli istnieje) pozwalają te poziomy rozróżniać.

Sprawa „nieczystości” przedstawia się następująco: Zawisza sam określa siebie mianem „nieczystego anioła”. Ale nie wydaje się, by słowa te istotnie można było odnieść do jego duchowego wymiaru, a właśnie do ziemskich, cielesnych, a więc z punktu widzenia mistyka nieistotnych kryteriów.

Zawisza jest „nieczysty”, bo pośród bitewnego uniesienia kopyta jego konia zdeptały chorągiew z krzyżem. Zbezczeszczenie chrześcijańskiego symbolu jest strasznym grzechem; ten fakt, zdawałoby się, powoduje napierw „serdeczny śmiech” Zawiszy, a następnie wywołuje jego szaleństwo, to, że go „Pan Bóg sny strasznymi goni”.

„Nieczystość”

Są jednak w tekście Zawiszy partie rzucające inne światło na kwestię „nieczystości” bohatera. Chorus komentuje bitwę grunwaldzką i czyn Zawiszy. Oto miał on po zdeptaniu krzyżowej chorągwi krzyknąć:

Te kopyta, które ja wygniotę
Bąda na krzyżu — jako cztery gwiazdy złote¹².

Dalej mówi Chorus, że:

(...) ta chorągiew ze krwi wstanie tak błyszcząca
Jakby ją cztery gwiazdy Boże oświeciły

¹¹ *Ibidem*, t. XV, s. 461.

¹² *Ibidem*, t. XII cz. 2, s. 378.

I zostanie u duchów tajemnica taka,
 Że świecił się na krzyżu — *święty ślad Polaka* ¹³.

Wina Zawiszy jest winą rozgrzeszaną — w istocie zaś jest to wina wyłącznie ziemską — duchowy aspekt zagadnienia sankcjonuje czyn. Sprawa, której był rzecznikiem — tj. Polska i nowy tej Polski duch, dawała mu prawo nawet bezczeszczenia symboli religijnych. Był Narzędziem nowego Ducha Polski, więc Bożym ¹⁴.

Jeżeli można mu coś zarzucić, to fakt, że jego duch nie miał zawsze odpowiedniej mocy i dostatecznej samowiedzy (nie zawsze było w nim „dość echa” na „duchowe harfy”).

Anielstwo
 Zborowskiego

Aspekt „nieczystości” anielstwa Zborowskiego jest również pozorny. Jeśli coś sprawia, że przypisano go tu (Zborowskiego) do tej kategorii, to tym czymś jest zabójstwo kasztelana Wapowskiego (zresztą sprawa ta nie jest bezpośrednio poruszona w tekście, ale ona powoduje śmierć ciała Zborowskiego i zniesławienie jego ducha).

Lecz że Zborowski był
 (...) duch wolny w Bogu (...) a nie lennik

.....
 Że w nim leżało wszelkie prawo nowe
 Prawo co wolność ducha zabezpiecza ¹⁵

to i w tym przypadku zarzut „nieczystości” ma wyłącznie cechy ziemskie, prawnej skali ocen — duch Zborowskiego jest czysty, a czyn rozgrzeszony i uświęcony.

Różnica między kategorią, w której umieściliśmy Agisa, a tą, do której przynależy Zawisza, opiera się — jak to już zostało powiedziane — na właściwościach ducha przedstawicieli poszczególnych poziomów. Agis i Eolion to istoty, które stoją na in-

¹³ *Ibidem*, — podkr. A. K.

¹⁴ Interesujący z tego punktu widzenia jest inny jeszcze komentarz przyczyny szaleństwa Zawiszy — *ibidem*, s. 423.

¹⁵ *Dzieła wszystkie*, t. XIII cz. 1, s. 206.

nym poziomie rozwoju duchowego — mają dalej idącą samowiedzę ducha. Ich kontakty, jako duchów wyższych, ze światem duchów wyzwolonych z ciała są kontaktami ciągłymi; porozumienie i *rozumienie znaków* jest pełniejsze. Mają przy tym rozleglejszą świadomość swoich celów finalnych.

Różnica wynikająca z odmiennych jakości duchowych zaznaczona jest również poprzez odmienne *formy wcieleń i działań*. Z jednej strony mamy do czynienia z młodzieńcami, dziećmi nieledwie, z drugiej — z dojrzałymi mężami. Ci pierwsi „dziwni i duchowi” (zresztą już prawie bezcieleśni), nie przystosowani są do życia na Ziemi i nie predestynowani do ziemskich czynów. Z tamtych, choć również „duchowi”, bije moc i czyn ziemski widoczne przynosi efekty. Agis „sieje ducha” a bronią jego, jest łagodność godna Baranka i pełen słodczy uśmiech — Zborowski i Zawisza walczą za Sprawę, a choć również święci, potrafią być bezlitośni dla Jej wrogów.

Co do kategorii „lokajów kłamstwa” — ta nazwa najpełniej charakteryzuje rodzaj ich działań, etykę i stopień rozwoju duchowego. Przypominamy fragment *Listu do Ludwika Norwida*:

„Lokaje
kłamstwa”

Ale kto, bracia, pogardzi Słowem,
Siłą ze Słowa czerpaną,
Komu dziś w ciele błysnąć nie dano;
Kto wierzga dawnym narowem,
Kto dziś nie wstąpi w święte ognisko
Jeno przez oczy ciekawe (...)
Taki dziś, bracia, pójdzie na sławę
Jutro — na urągowisko (...) ¹⁶.

Główne cechy „lokajów” to zatem statyka ducha i jego niepodatność na wpływ duchów wyższych, na sprawę Ducha w ogóle. Przy tym wszystko traktują oni według ziemskich kryteriów (np. racji stanu), widzą „przez oczy”, a przecież „nie oczy w nas wi-

¹⁶ *Ibidem*, t. XV, s. 205.

„duch widzi
ciało przez
oczy”

dzą, ale duch widzi ciało przez oczy”¹⁷. Przykładają do wszystkiego miarę „szkiełka i oka” i *ziemskiego zysku*. Nie znając Prawdy, nie widzą potrzeby Ofiary. Choć często sprawują na Ziemi odpowiedzialne urzędy — mogą być nawet spowici w królewską purpurę — działanie ich jest i musi być z punktu widzenia etyki genezyjskiej potępione. (Zresztą brak etyki w rozumieniu genezyjskim w wielu przypadkach jest brakiem jakichkolwiek zasad — motorem działania staje się zysk, pragnienie sławy itp.). Sposoby działań, realizacji przeklętych ziemskich celów to intryga, zdrada, nadużycie władzy (z braku duchowej), skrytobójstwo. Ziemska sława, sukces — są niczym; „lokaje” są potępieni, bo *służą kłamstwu*.

Galeria takich duchów i ich wcieleń powtarza się równolegle we wszystkich napisanych po *Genezis z Ducha* utworach — ciągłość poziomów zachowana jest wyjątkowo konsekwentnie.

V

Wybrani bohaterowie, jak to już zostało powiedziane, istoty reprezentatywne dla genezyjskich dziejów Ducha i świata, ukazywani są w sytuacjach dla nauki Słowackiego typowych i pozwalających uzewnętrzniać się rozmaitym jakościami ducha. Są to sytuacje wyboru, samotnej walki, odrzucenia szczęścia i przyjęcia cierpienia jako losu. Sytuacje te obrazują stan alienacji i osaczenia bohaterów; mówią o ich świadomości i pożądaniu rychłej śmierci; pokazują zasady zdrady koniecznej (zagadnienie „iskariotyzmu” powinno być gruntownie rozpatrzone jako bardzo dla mistyki genezyjskiej istotne), koniecznej męki i kaźni; objawiają różnorodność znaczeń w takich pojęciach, jak

„Iskariotyzm”

¹⁷ *Ibidem*, s. 463.

„grzech”, „męczeństwo”, „hańba”, „bohaterstwo”, „wierność”, „zdrada” i mnogość możliwych wobec nich wartościowań. Zanurzone są w atmosferze sennej wizji, która stanowi jeden z głównych żywiołów mistycznej dramaturgii. Sen jako „śnicie” — kategoryczna opozycja względem cielesnego spania — jest w niej nieodmiennie wielką męką i wielką pracą, stanem najwyższej aktywności ducha, rewelacją przeszłości i przyszłości, właściwym rozumieniem terażniejszości...

VI

Próbując wycinkowo sproblematyzować wybrane aspekty dramatów mistycznych chciałem zasygnalizować taką możliwość lektury *Zawiszy Czarnego*, *Zborowskiego* i *Agezylausza*, która pozwalałaby traktować te dramaty, a przede wszystkim ich postacie, jako „warianty”.

Wiersz „Śni mi się jakaś wielka, a przez wieki idąca (...)” powstał na marginesie jednej z kart *Zawiszy* i choć odnosi się go zwykle do rodzącej się koncepcji *Króla Ducha* (którego w zasadzie też powinno się traktować jako „wariant”), to znamienne jest, że wspomniane „warianty” tę *jedną* powieść kreślą.

Powieść, która „idzie przez wieki” (kolejność chronologiczna nie ma żadnego znaczenia), która mówi o Ludziach, nad którą stoi „wiekuiste Słowo”, a której autor — jakie to znamienne — jest „kaznodzieją poetą”.

Powieść będącą historią dziejów wszechświata, lecz i niezwykłym w historii literatury studium z zakresu antropologii i etyki.

Warianty
jednej
powieści