



Rec.: Marek Troszyński, Austeria “Pod Królem-Duchem”. Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego. Warszawa 2001.

Ewa Łubieniewska

III. R E C E N Z J E I P R Z E G L A D Y

Pamiętnik Literacki XCIV, 2003, z. 3
PL ISSN 0031-0514

Marek Troszyński, AUSTERIA „POD KRÓLEM-DUCHEM”. RAPTULARZ LAT OSTATNICH JULIUSZA SŁOWACKIEGO (Indeks: Magdalena Rudkowska). Warszawa 2001. Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, ss. 288 + 4 wklejki ilustr.

Mistyczna twórczość Słowackiego od kilkudziesięciu lat budzi nieustannie zainteresowanie. Punktem zwrotnym w jej powojennej historycznoliterackiej recepcji zapewne była wydana w roku 1981 książka *Słowacki mistyczny*¹, publikująca materiały z trzydniowej sesji poświęconej najistotniejszym wyzwaniom badawczym, jakie niesie ze sobą lektura genezyjskiej twórczości poety. Zaprezentowane w owym tomie interpretacyjne sugestie, hipotezy badawcze, pytania i wątpliwości w stosunku do utworów z ostatnich lat życia autora *Króla-Ducha* – wytyczyły drogi postępowania wobec tego pisarskiego fenomenu. Jednym z żywo dyskutowanych wówczas zagadnień było opracowanie zasad edytorskich, które respektowałyby – odmienną od tradycyjnych koncepcji literackich – mistyczną formułę dzieła.

Opublikowanie w roku 1996 *Raptularza* Słowackiego jako odrębnej książkowej całości (przygotowane przez Marka Troszyńskiego z niezwykłą starannością, której towarzyszyła szczęśliwie edytorska intuicja) zapoczątkowało tę właśnie drogę wydawniczych poczynań. Obszerny wstęp prezentował zasadność przyjętych reguł traktowania tekstu, szczegółowo objaśniając wszystkie posunięcia, a uwagi końcowe, skorowidze i indeksy pomagały w konfrontacji z dotychczasowymi efektami prac edytorskich, obejmujących rozproszony w różnych tomach materiał literacki. Autor opracowania na działaniach tych jednak nie poprzestał; ich kontynuację przynosi zbiór studiów *Austeria „Pod Królem-Duchem”*, będący w stosunku do *Raptularza* swoistym rodzajem naukowego dopełnienia.

Troszyński tak właśnie zaprojektował ów (niecodzienny z uwagi na zróżnicowanie formalne i tematyczne) cykl rozpraw, co też od razu w pierwszej z nich wyjaśnia: „Wydany w 1996 roku przeze mnie w formie edycji faksymilowej *Raptularz 1843–1849* stanowi duszę obecnej książki, a także usprawiedliwienie jej formy – zbioru różnorodnych tekstów, zawsze jednak z tym zapoznanym dziełem Mistrza Słowa mocno związanych” (s. 18). Określenie „zapoznane dzieło” ma w stosunku do *Raptularza* lat 1843–1849 znaczenie szczególne, nie tylko z uwagi na udostępnienie czytelnikom bogatego zespołu utworów Słowackiego, w naturalnym, brulionowym porządku nigdy wcześniej nie drukowanych. Odwołuje się ono przede wszystkim do XX-wiecznych teorii czytelniczego odbioru, traktując notatnikowy kształt prezentacji pism z tego okresu jako przykład „dzieła *avant la lettre* otwartego” (s. 25). Równocześnie wspiera badacz swoją wydawniczą inicjatywę także przekonującą argumentacją historycznoliteracką, szukając na gruncie współczesnych poecie tradycji gatunkowych podobnego precedensu i odnajdując go w postaci szlacheckiej sylwy.

Raptularz jako „romantyczna sylwa” to nie tylko jedna z głównych tez *Austerii* „Pod

¹ *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium. Warszawa 10–11 grudnia 1979*. Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981.

Królem-Duchem”, ale również uzasadnienie kompozycyjnego porządku książki, podążającej niejako za sylwicznymi wymogami gatunku, który zakładał wielorakość wątków, esejistyczną lapidarność notowanych uwag, autorski subiektywizm. Decyzja prezentacji własnych poglądów w takim kształcie jest po trosze rodzajem prowokacji badawczej wobec „oficjalnego” nurtu literaturoznawstwa, którego scjentyficznej praktyce umyka niekiedy istota fenomenu tak niezwykłego, jak zapis mistycznego doświadczenia. Naturalnym sposobem naukowego postępowania jest bowiem traktowanie tekstu jako przedmiotu respektującego przyjęte normy tworzenia literatury, tymczasem przekaz mistyczny poniekąd tę relację odwraca, prawa literackiej konwencji podporządkowując celom rewelatorskim, jakie mistyk pragnął objawić. Skoro zatem tradycyjna postawa analityczna grozi pogwałceniem reguł odbioru dyktowanych przez tekst, akceptacja jego statusu „dzieła potencjalnego”, rejestrującego ruch myśli poety, dzieła oglądanego *in statu nascendi* – może okazać się właściwszym sposobem wniknięcia w istotę takiego potwierdzenia słowem własnej egzystencji, jakie przynosi *Raptularz*. A wreszcie – tego rodzaju stanowisko otwiera przed twórcą szansę, jaka za życia nie była mu dana, szansę nawiązania przez czytelnika autentycznego, bardziej osobistego kontaktu z poetą. Dzięki brulionowej wersji zapisu stajemy bowiem u progu tajemnicy, uczestniczymy w procesie jej poszukiwania, niepostrzeżenie zmniejszając dystans wobec postaci, której portret stopniowo ukazuje się oczom odbiorcy. Troszyński zauważa: „Ucharakteryzowany przez wydawców wizerunek literata zmienia się w miarę lektury zapisków prywatnego notatnika, w którym obok oktaf *Króla-Ducha* i prozy filozoficznej mamy rachunki z wydawcami, spisy adresowe, rozkład jazdy. Tak się manifestuje Osoba; widzimy wreszcie ten pryzmat, w którym się skupia – i rozdziela – tęczę wiązka narratorów” (s. 12).

Książka, dla której *Raptularz* jest stałym punktem odniesienia, odwzorowuje więc niejako poetykę notesu, od wielości autorskich ról począwszy. Precyzyjne wywody rzetelnego i czujnego edytora (w kilku pierwszych rozdziałach dokonuje Troszyński krytycznego opisu Kleinerowskiego wydania *Dzieł wszystkich Słowackiego*) przerwie niebawem głos ciętego recenzenta-felietonisty (komentującego spektakl *Samuela Zborowskiego* w Teatrze Narodowym). Skrupulatny badacz literatury (interpretator wiersza o papieżu słowiańskim czy odkrytego przez siebie w *Raptularzu* poetyckiego, wcześniej zapoznanego fragmentu *Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga...*) ustąpi miejsca wrażliwemu melomanowi (prezentującemu płytę Angeliki Korszyńskiej, kompozytorki i wykonawczynie śpiewającej mistyczne liryki poety). Zakończy zaś lekturę pism genezyjskich człowiek „prywatny” – turysta, który śladami twórcy *Króla-Ducha* próbuje dotrzeć do miejsc, gdzie Mistrz doznał niegdyś mistycznej rewelacji.

Z bogactwa motywów i wątków, błyskających w pozornym bezładzie kompozycyjnym, wyłaniają się zagadnienia najistotniejsze dla światopoglądu Słowackiego i poszukiwań twórczych ostatnich lat jego życia. Rozważania dotyczą kwestii religijnego synkretyzmu (*Romantyczna sylwa*, *Summa filozoficzna*, *Pamięć i tęsknota*) i propozycji genologicznych (*Barokowa sylwa*, *Pulares towiańczyka*). Klasyfikacja *Raptularza* jako dzieła otwartego skłania do podjęcia problematyki komunikacji literackiej (*Dzieło w ruchu*, *Trybuna brata Juliusza*, *Kościół bez Boga*) i teorii procesu twórczego (*Późny wnuk*, „*I to pisanie...*”). Rozproszenie materiału, fragmentaryczność, zaskakujące zderzenia notatek z lektur, zapisów snów i redakcji utworów poetyckich (operujących często podobnymi metaforami czy obrazami) prowokują do prób interpretacji kluczowych toposów nauki genezyjskiej (*Ognista improwizacja*, „*Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga...*”). W polu widzenia badacza pozostają zaś cały czas dylematy związane z tożsamością autora *Raptularza* (zwłaszcza w rozdziałach *Konstatacja narratora*, *Widokówka z Pornic*, *Księga Tajemnicy*).

Troszyński, świadom faktu, iż najwięcej kontrowersji wzbudzić może przyznanie *Raptularzowi* statusu samoistnego dzieła (czego następstwem było jego wydanie jako osobnej całości), poświęca sporo miejsca krytyce Kleinerowskiej edycji utworów Słowackiego,

wykazując nieadekwatność kryteriów redakcyjnych w stosunku do pism mistycznych poety. Najmocniejszym zarzutem (z którym wypada się zgodzić) jest stwierdzenie oczywistej ingerencji wydawców w decyzje autorskie, co spowodowało rozerwanie jednolitej materii literackiej na domniemane, dowolnie przyporządkowane całości. Trudno wprawdzie znaleźć dowód, iż twórcy znany był jakiś „paradygmat” brulionu jako odmiany gatunku literackiego, nadającej notatkom cechę swoistej jednolitości, ale teza o (być może, bezwiednym) nawiązaniu do specyficznej odmiany dworskowego pisarstwa, jaką były sylwy szlacheckie, brzmi przekonująco. Tym bardziej że autor podbudowuje tę sugestię domysłem, iż na charakter raptularza mogła wpłynąć poetyka gazety (Słowacki był uważnym czytelnikiem dzienników), barokowe sylwy pełniły zaś m.in. po części rolę ówczesnej prasy. Za traktowaniem notesu jako romantycznej *silva rerum* przemawiają metamorfozy, jakim podlega po przełomie mistycznym uprawiany przez poetę model pisania. W okresie gdy fragmentaryczność, prowokacyjne wręcz urywanie wątków, używanie struktur otwartych stają się rysami znaczącymi twórczości Słowackiego, brulion jako rodzaj „romantycznej sylwy” spełnia najlepiej wymogi mistycznego dyktatu.

Wprowadzanie innego porządku w miejsce kolejności założonej przez poetę stanowi natomiast złamanie jego własnego kodu artystycznego. Dowodzi Troszyński: „Młot kryterium chronologiczno-edytorskiego bezwzględnie rozbijał całości autorskie, w zamian dając domniemane, zaledwie »może pomyślane« całości” (s. 55). Przywrócenie postaci pierwotnej jest więc działaniem prawomocnym, tym bardziej że „czytelnik dzisiejszy przygotowany jest już do lektury alinearnej, do obcowania z dziełem otwartym, odzwierciedlającym zmianę relacji pomiędzy literaturą a rzeczywistością” (s. 56).

Koronnym argumentem uzasadniającym konieczność udostępnienia temu czytelnikowi pełnego dokumentu w całym jego bogactwie i naturalnym nieuporządkowaniu jest wykrycie przez badacza na kartach notesu Słowackiego dwu fragmentów poetyckich, pominiętych – pomyłkowo – przez redaktorów poprzednich edycji. Zwłaszcza jeden z urywków (zinterpretowany przez Kleinera jako wariant *Króla-Ducha*, choć nie pomieszczony ostatecznie wśród odmian tego dzieła) został, prawem paradoksu, uchroniony od zapomnienia i może funkcjonować jako odrębny, samodzielny utwór. Zrozumiałe więc, iż w dalszych wywodach autor poświęca mu sporo uwagi, a że jest to część książki z punktu widzenia przyjętych założeń zasadnicza, wypada przyjrzeć się tej partii bardziej szczegółowo.

Jakie zatem rezultaty przynosi zaproponowana metoda badawcza?

Zwracając uwagę na możliwość poszerzenia interpretacji wskazanego fragmentu poprzez zbadanie zapisów okalających go na kartach brulionu, Troszyński próbuje uwzględnić w analizie grę znaczeniowych napięć, jakie między nimi powstają². Stwierdziwszy, że podstawę wiersza, rozpoczętego słowami „Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga”, stanowi kolejne opracowanie motywu tzw. wizji ognistej z 1845 roku (zapisanej przez poetę na karcie 28), badacz poszukuje powiązań (prawdopodobnych z uwagi na zbliżony temat i nastrój) wśród wariantów *Króla-Ducha* i *Poematu o tajemnicach genezyjskich*. Upomina się jednak przede wszystkim o przywrócenie faktycznego kontekstu odnalezionemu urywkowi. Poprzedzony luźnymi notkami, tematycznie nie związanymi z interesującą nas częścią, zaczyna się on od nowej stronicy (choć na poprzedniej zostało jeszcze trochę miejsca), co może stanowić naturalny sygnał rozdzielenia zapisów. Natomiast drugą połowę karty zajmuje znany, sarkastyczny wiersz *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*, którego napisanie autorzy *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego* łączy z rozczarowaniem, jakie przyniosło emigrantom niepowodzenie powstania krakow-

² Przedrukowane w książce teksty (figurujące w *Raptularzu* na kartach 142, 145 i 146) to urywek rozpoczynający się od słów: „Takie ja w duchu moim czułem męki”, oraz dłuższy fragment *Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga...*

skiego z 1846 roku³. Wiersz ten „zapisany został przez poetę dosłownie obok nigdy nie drukowanych oktaw” – zaznacza Troszyński, po czym komentuje ten fakt następująco: „Czas przeszły jest w nim skontrastowany z momentem wytrzeźwienia i powrotu do trywialnej logiki i wartości materii. Stanowi ironiczny kontrapunkt dla »wtenczas« pierwszej oktawy, jest próbą refleksji obiektywizującej przeżywane niegdyś doznania” (s. 181).

I tu pojawia się moja pierwsza recenzencka wątpliwość. Komentarz ten wprawia bowiem czytelnika, przychylnego dotąd autorskim wywodom, w konsternację. O ile poprzednio dominowało wrażenie, że interpretator z wielką intuicją wnika w intencje twórcy, o tyle teraz, wykorzystując zalecany przez siebie model lektury, intencję tę – w moim przekonaniu – zaciemnia.

Utwór *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...* figuruje nie tyle „obok”, co poniżej redakcji przypuszczalnego rapsodu. Dlaczego właśnie w tym miejscu? „Być może, powstał on w momencie, gdy poeta siadłszy do redakcji ołówkowego fragmentu, powracał pamięcią do okoliczności jego powstania. Ale zamiast nanieść na ołówkowy zapis piórem poprawki [...], powodowany kolejnym przypiływem natchnienia, zapisał wiersz będący kontrapunktem także w sensie dobitnego zaznaczenia różnicy czasu. »Wtenczas« był »niesiony na ognistym wietrze«, zaś »teraz jesteśmy z ducha wytrzeźwieni«” – sugeruje autor *Austerii „Pod Królem-Duchem”* (s. 186).

Wkraczamy w sferę domysłów, ignorujących jednak wskazówki rękopisu.

Pismo poety jest tym razem wyraźne, brak poprawek, umieszczone zaś wzdłuż marginesu słowo „przepisane” sugeruje, że nie mamy do czynienia z notowaną „na gorąco” redakcją nowego tekstu, lecz z utrwaleniem na kartach *Raptularza* ostatecznego kształtu utworu, który powstał w nie znanych bliżej okolicznościach. Gdyby nawet przyjąć, że jest to zamierzona przez poetę gra kontekstów, a nie dzieło czystego przypadku, teza o poddaniu „obiektywizującej refleksji” przeżycia tak dla mistyki Słowackiego fundamentalnego, jak wizja ognista, nie znajduje, moim zdaniem, wystarczających dowodów na swoje poparcie. Szczególnie zaś nagła przemiana zagorzałego indywidualisty w szeregowego wyznawcę odczuć pospolitej rzeszy „czcicieli pieczeni” wydaje się podejrzana.

W tekście *Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga...* „ja” liryczne zdaje relację z doświadczenia całkowicie wyjątkowego, do którego nie ma dostępu nikt inny poza wybranym. To właśnie owo transcendentne doświadczenie o b i e k t y w i z u j e ogląd rzeczywistości, całkowicie go przeistaczając. W drugim utworze słyszymy głos zbiorowości, dokonującej gorzkiej samooceny w sytuacji, której pozaliterackich uwarunkowań możemy się jedynie domyślać. Oskarżenie, oparte na oksymoronicznym zderzeniu „wielcy – śmieszni”, wymierzone jest w społeczność nazywającą siebie „braćmi”... Szeroki to adres. Z jednej strony, można go odnieść do grupy, którą w tekście dobitnie charakteryzują takie sformułowania, jak „bracia rozumni – czciciele pieczeni”, co zdradza sarmacki rodowód (określenie „brac szlachecka” było w powszechnym użyciu). Z drugiej strony, szokujące i bluźniercze zestawienie: „bośmy się duchem Bożym tak popili”, „teraz jesteśmy z Ducha wytrzeźwieni” – bluźnierczo włącza pospolitą przywarę narodową w obszar *sacrum*. „Bracia” w monologu są bowiem „pijani duchem”, upojeni poczuciem Bożej misji, której pycha nie waha się przyjąć jako należnego sobie dowodu wyróżnienia. To zaś z kolei zawęży adres,

³ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz przy współpr. S. Makowskiego i Z. Sudolskiego. Wrocław 1960, poz. 1239. Natomiast we wstępie do części I tomu 12 (s. 87–88) Kleinerowskiego wydania *Dzieł wszystkich J. Słowackiego* (Wrocław 1960) sugeruje się, iż „utwór mógł powstać niedługo po nadejściu do Paryża wieści o rzezi galicyjskiej [...], lecz nie jest on reakcją natychmiastową [...], lecz odtwarza raczej utrwalający się wśród emigracji nastrój depresji, a zatem prawdopodobny się zdaje czas poczynający od drugiej połowy marca 1846 r.”

kierując uwagę czytelnika w stronę grupy, której „brat Juliusz” poświęcił kilka innych wierszy, listów i odezów, utrzymanych w podobnym klimacie – w stronę „braci towiańczyków”. Można wreszcie uznać, iż braterska wspólnota występuje tu jako synonim całego narodu; sądzą jednak, że w tekście dokonuje się zamierzony proces opalizowania wszystkimi tymi konkretyzacjami.

Zastanawiające jest ukształtowanie lirycznej wypowiedzi z perspektywy podmiotu zbiorowego. W twórczości Słowackiego to przypadki nieczęste, zwłaszcza w ostatnim okresie, gdzie zdarzają się zwroty do zbiorowego adresata, którym bywają Polacy (lub cała ludzkość), ale liryczne „my” (jeśli nawet potraktować jego użycie jako chwyt retoryczny) trafia się rzadko⁴. Jakie okoliczności mogły nakłonić uświęconego własną samotnością rewelatora do wejścia w zbiorowe aliance? Nasuwają się skojarzenia z dwoma takimi momentami niewczesnej euforii w emigracyjnym życiu twórcy, kiedy nadzieja bliskiego powrotu do kraju odebrała mu poczucie rzeczywistości. „Cóż byś ty, droga, zrobiła widząc mnie u nóg twoich... na ławie domku twego?”⁵ – pisał poeta do matki po przystąpieniu w 1842 roku do sekty Towiańskiego, gdzie panowało wówczas gorączkowe oczekiwanie na cudowny powrót do wyzwolonej mocą Ducha ojczyzny. Wiadomość o powstaniu krakowskim ponownie nadzieje te (choć na krótko) ożywiła, by raz jeszcze umarły.

Z pewnością jednak nie dla genezyjskiego objawiciela, który – choć pisze: „czas nasz zgodzony z ziemi zegarami” – z premedytacją dokonuje fałszywej identyfikacji z „wytrzeźwionymi”, jedynie po to, aby ich napomnieć i przestrzec. Troszyński przypisuje związkowi obu tekstów inne znaczenie: „Tak więc *plano*, którego pierwsze wersy porywają przerażającym ognistym wichrem, kończy się zgodą na prawa fizyki i prawa natury, przywróceniem poczucia płynącego znów do przodu czasu [...] przenoszącego mistyka do momentu narodzin kosmosu” (s. 183). Jeśli konkluzję tę zrozumieć jako akceptację wewnętrznych konieczności, kierujących pracą Ducha (mystyk jej sens pojmuje, w przeciwieństwie do małodusznej gawiedzi, która zasnęła w genezyjskim Ogrojcu), można ostrożnie przystać na sugestię badacza. Pod warunkiem, że sprecyzujemy funkcję i kierunek ironii w wierszu. Lakoniczna diagnoza zbiorowego stanu świadomości: „Stoim – i spiemy... a świat spi pod nami” (cyt. na s. 182), nie jest wyrazem przystania na dyktat „praw natury” (które zdawał się uchylać moment mistycznej inicjacji, doznanej „wtenczas”...). Przeciwnie: ma na celu „otrzeźwienie” upojonych mirażami własnej mocy – ze złudzeń fałszywej interpretacji owego doświadczenia. W konsekwencji zaś nakłonienie ich do pokajania się, gdyż – popadłszy w „grzech zaleniwienia” – zatrzymują proces przemian.

Czy liryczne „my” wyraża tu więc chwilowe odczucia autorskie, czy też jego użycie jest środkiem dydaktycznego oddziaływania na odbiorców? Mówiący, poprzez swoją doczasną egzystencję, podlega zapewne podobnym ograniczeniom jak jego „wytrzeźwieni z ducha” bracia (swoim stanom zwątpienia dawał zresztą wyraz choćby w wierszu *Dajcie mi tylko jedną ziemi miłą*...). Jednak w swej prawdziwej tożsamości wiedzącego Ducha pojmuje już „sprawę Bożą” szeroko, jako przeistoczenie całej ludzkości, nie zaś tylko partykularnie – jako spełnienie marzeń o odzyskaniu niepodległości przez Polskę. Jest to pragnienie ze wszech miar zrozumiałe, lecz wedle praw logiki genezyjskiej widocznie przedwczesne. Jeśli więc właściciel *Raptularza* dążył istotnie do zawiązania jakiegoś dialogu między oboma tekstami, to w intencji, którą wyłożył w innym liryku, komentującym pośrednio kolejną powstańczą klęskę:

⁴ Można by tu wymienić przede wszystkim wiersz *Vivat Poznańczenie!*, którego ironiczny podtekst potwierdza, iż poeta, wbrew pozornej identyfikacji, dystansuje się do dyktatu zbiorowej opinii, natomiast inne utwory (*Radujcie się, Pan wielki narodów nadchodzi, Bóg duch, innego zwać nie będziecie*) w imię dawanego ludom przestania operują raczej lirycznym „wy”. Jedynie *Uspokojenie* podejmuje temat emigracyjnych narodowych sporów w tonie poważnej refleksji całej zbiorowości.

⁵ J. Słowacki, *Dziela*. Pod red. J. Krzyżanowskiego. T. 11. Wrocław 1949, s. 394.

A jednak ja nie wątpię – bo się pora zbliża,
 Że się to wielkie światło – na niebie zapali,
 I Polski Ty, o Boże, nie odepniesz z krzyża,
 Aż będziesz wiedział, że się jako trup nie zwali⁶.

Nie zaś w intencji „zobiektywizowania” osobistego doświadczenia Transcendencji poprzez ironiczny komentarz!

I tak oto pojawia się w polu widzenia kolejna kwestia sporna. Autor książki (też nie bez ironii...) zaznacza, komentując wiersz *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*, iż należałoby go dedykować „badaczom forsującym teorię o zaniku romantycznej ironii u mistycznego Słowackiego” (s. 181). Należąc do osób, które się do tej teorii przychyłają (choć jej nie forsują), przyjmując dedykację z wdzięcznością: jest to jeden z moich ulubionych liryków.

Rzecz jednak polega na pewnym nieporozumieniu.

Wśród utworów z ostatnich lat życia poety znajdują się również teksty polemiczne, cięte i szydercze, skierowane najczęściej do potencjalnych profanów idei genezyjskiej (by przywołać tytułem przykładu najcelniejszy z nich: *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości”*). Nonsensem byłoby kwestionowanie tu zastosowania ironii, skoro to ona decyduje o oskarżycielskim wydzwisku poematu. Istnieją jednak różne odmiany ironii, rozumianej nie tylko jako specyficzna taktyka literacka, ale też jako wyrażający się przez tę grę ze słowem – światopogląd filozoficzny. „Ironia romantyczna” stanowi wśród tych odmian wariant szczególnie, w całym bogactwie swoich możliwości najpełniej zaprezentowany przez Słowackiego w *Beniowskim*. O ironii romantycznej sporo napisano⁷ i nie miejsce tu, aby ten temat zgłębiać, wspomnę więc tylko o jednym aspekcie, podkreślanym zwłaszcza przez teoretyków niemieckich, którzy wiążą wybór tej strategii literackiej z doświadczeniem kreatywnej wolności tworzącego „ja”. Ironia znosi poczucie ograniczenia poprzez dystans umożliwiając podmiotowi wyjście poza własną skończoność. Powstaje tym samym nie kończąca się łańcuch dialektycznie powiązanych przeciwieństw. Przedmiot powołany do istnienia zostaje zakwestionowany, ale pozór stabilności nadaje mu kolejny ruch kreatora – po to wszakże, by w następnym „rzucie kostką” twórca znowu mógł przekroczyć wyznaczoną samemu sobie granicę. I tak w nieskończoność – między aktem afirmacji a negacji (i tylko tam) rozciąga się sfera wolności twórcy. Jedynie tak można bowiem jej doznać w świecie, który determinuje ludzką egzystencję na wszystkich polach.

Ironia romantyczna jest więc w gruncie rzeczy wyrazem głębokiego pesymizmu, a oparty na niej światopogląd to próba ocalenia godności człowieka, który wobec obcej i nie poddającej się jego życzeniom materii bytu przyjmuje postawę wyższości, dystansu w stosunku do siebie samego i do świata. Autotematyzm zaś, kreatywna ostentacja, przerywanie nastroju, demaskowanie fikcji, urywanie wątków, podważanie zasady skończoności dzieła itd. – to literackie sposoby manifestowania się tej p o s t a w y, bardzo silnie zakorzenionej w przedgenezyjskiej twórczości autora *Fantazego*. W genezyjskim pisarstwie natomiast nie występującej, bo wobec odczuwanej przez Słowackiego kosmicznej mocy tworzenia „słońce i księżyców” – z b ę d n e j. Ironia, jako narzędzie przydatne w sztuce erystyki, bywa więc w tym okresie sporadycznie przez poetę stosowana, jej światopoglądowa tarcza nie jest już jednak potrzebna temu, kto czuje się twórcą rzeczywistości.

W jakim natomiast stopniu genezyjski rewelator posługuje się pewnymi technikami (np. fragmentarycznością) dawniej związanymi z ironiczną grą, to zagadnienie osobne. Je-

⁶ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod red. J. Kleinera. T. 12, cz. 1. Wrocław 1960, s. 281.

⁷ Z licznych książek na ten temat chciałabym powołać się jedynie na przejrzyste porządkującą zagadnienie rozprawkę P. Łaguny *Ironia jako postawa i jako wyraz. (Z zagadnień teoretycznych ironii)* (Kraków–Wrocław 1984) oraz na znaną publikację W. Szurca *Ironia romantyczna* (Warszawa 1992), gdzie zresztą pomieszczona jest bogata bibliografia.

śli jednak zgodzić się na zaproponowaną przez Troszyńskiego kwalifikację *Raptularza* jako specyficznej odmiany gatunku sylwy, owa fragmentaryczność będzie już miała za sobą raczej zupełnie inne niż w przypadku ironii romantycznej.

Poczynione zastrzeżenia nie mają na celu zakwestionowania reguł odbioru, które zaleca autor *Austerii „Pod Królem-Duchem”*, przekonując o prawomocności czytania brulionowego dokumentu jako „dzieła otwartego” *avant la lettre*. Dowodzą jednak, że lepiej czasem zachować staroświecką ostrożność niż dać się ponieść iluzjom współczesności, na co zresztą sam badacz uczuła potencjalnych odbiorców. Dobitnie przestrzega bowiem przed wyciąganiem efektownych, acz pochopnych wniosków o prekursorstwie Słowackiego w stosunku do postmodernistycznej koncepcji literatury. W swoim pojmowaniu kreacji artystycznej poeta był niewątpliwym nowatorem, przerastającym horyzonty myślowe epoki, czego fragmentaryczna z założenia twórczość lat ostatnich jest ewidentnym przykładem. Jednak „strukturalne cechy raptularza nie powinny prowadzić do pobieżnych analogii z postmodernistycznym relatywizmem” – pointuje Troszyński kategorycznie (s. 65).

Konkluzja ta wydaje się ze wszech miar słuszną. Specyficzne operowanie przez Słowackiego materiałem słowa (gry z konwencjami, trawestacje znanych motywów literackich, uporczywe, wielokrotne podejmowanie tematów funkcjonujących najwyraźniej jako warianty równorzędne) prowokować może bowiem do poddania pism poety zabiegom interpretacyjnym, które *de facto* obrócą wniwecz przesłanie autorskie. Genezyjski rewelator, choć wyraża je na wiele sposobów, nie pozostawia w tym względzie żadnych wątpliwości: nauka, której odkrycia przekazuje, jest „alfą i omegą świata”. Wielość kształtów, poprzez które się objawia, nie likwiduje jej struktury, choć ta – dopiero się wyłania przed oczyma patrzących. Natomiast postmodernistyczna filozofia tekstu, z założenia likwidująca jego wewnętrzne zhierarchizowanie, wyraża dążenie do unieważnienia pojęcia „całości” i zastąpienia jej kalejdoskopem zmieniających się w nieskończoność „sensów”. Ów rozproszony obraz układa się w dowolny wzór, którego prawdziwość nie może być kwestionowana, skoro samo pojęcie „prawdy” jako kategorii opisującej obiektywny stan rzeczy podległo dekonstrukcji. Tymczasem pozorny „nieporządek” Słowackiego – odwrotnie – zmierza do ogarnięcia całości i absolutnego jej „usensownienia”, choć zdynamizowanie obrazu (czyli nieustający proces zmagania ducha z materia) jest próbą przybliżenia wyobraźni idei uniwersum jako mistycznej *contradictio in adiecto*. Podobieństwa są zatem pozorowane, zwłaszcza że – jak zauważa Troszyński – „może prawda sama, [...] objawiając się w dyskursie – prowadzi do jego dekonstrukcji”. A więc idea pozostaje wieczna, tylko niedoskonała, uwikłane w ziemski czas zasady dyskursu obracają się przeciw sobie samym, bo „prawda i mowa o niej – to dwa różne porządki” (s. 66).

Zrozumiałe, iż w przyjętej przez badacza optyce powraca raz po raz temat odbiorcy (lub raczej odczuwanego silnie braku odbiorcy) i wynikających stąd dylematów autorskich. Refleksje notowane przy tej okazji przez samotnika z Pornic zdumiewają swoją trafnością i współczesnym sposobem pojmowania aktu komunikacji. Komentując zapisaną w *Raptularzu* celną uwagę: „Śrzodek między mównicą a krzesłem wizyt[owym] wielką mieć będą wartość literacką” (cyt. na s. 135), Troszyński podkreśla, iż przywołany obraz to „Klasyczna sytuacja kodowania i dekodowania przekazu. Jeden tekst objawia się jakby w dwóch sensach: intencjonalnym mówiącego i interpretowanym przez słuchacza. Żaden z nich nie jest ważniejszy” (s. 136). Energia powstająca z tego interpretacyjnego starcia utrzymuje mówiącego przy życiu, bo „padłby na deskach bez ducha” ten, komu przyszło mieć za widownię „słuchaczy głuchych albo umarłych”, choćby owym deklamatorem był „aktor najpierwszy Talma”. „Nic nie mogło osłabić głębokiej goryczy płynącej z poczucia grania przed pustą widownią” – zauważa autor *Austerii „Pod Królem-Duchem”* (s. 138).

Przyznając, że w rozsianych po różnych stronicach brulionu notatkach można wykryć punkty zbieżne ze współczesną teorią ujmującą proces komunikowania jako rodzaj swoistej interakcji, trzeba wszakże spytać: czy badacz nie przypisuje twórcy nadmiernie part-

nerskiego stosunku do „zjadaczy chleba”, których chciał przecież „w aniołów przerobić”? Genezyjski objawiciel istotnie potrzebuje kontaktu z odbiorcami, i to tak dalece, że w świecie wyobraźni powołuje ich do istnienia na swój własny użytek. Taką wymyśloną parę współwyznawców stanowią na kartach pism mistycznych Helois i Helion. Zadają oni wprawdzie mistrzowi pytania, niekiedy dzielą się z nim wątpliwościami lub nieśmiałyimi komentarzami, ale w rzeczywistości ich rola sprowadza się do retorycznej stymulacji monologu rewelatora. Nie jest to sytuacja zakładająca dialog „dwóch sensów”, z których „żaden nie jest ważniejszy”, bo pogodzenie dialogu z dogmatem nie wchodzi w grę. Z drugiej strony, dogmat jest martwy, jeśli nie ma komu go obwieszczać. Słowacki potrzebował więc nade wszystko wyznawców. Ci zaś nie byli jeszcze gotowi do wzięcia czynnego udziału w akcie komunikacji, jak Franciszek Szemioth, który nie okazał się słuchaczem zbyt pojętym, co autor *Austerii* [...] stwierdza w rozdziale *Pamięć i tęsknota*, zaznaczając, że poeta: „jest wyrazicielem wiedzy utraconej obecnie przez człowieczeństwo”, które reprezentuje tu adresat wiersza (s. 262), „zagubiony w świecie form i żywiołów” (s. 261).

Aby więc myśl rewelatora i zdolność percepcyjna odbiorcy mogły się „ześrodkować” we wspólnej interpretacji i uzyskać dzięki temu „wartość literacką”, genezyjski duch musi wykonać ze słuchaczami wielką pracę. I wykonywał ją modląc się „z niemi” – przede wszystkim jednak „nad niemi” – pełniąc, uniesiony nad światem, „anielską straż”. Analizowany z tego punktu widzenia *Raptularz* ujawnia kulisy skrupulatnych prac poprzedzających przygotowania poety do roli owego opiekuńczego anioła.

Pojęcie roli zdaje się w okresie mistycznym usuwać z pola widzenia tradycyjnie rozumianą tożsamość, co badacz wiąże ze „świadomością metempsychiczną” (s. 120) twórcy *Samuela Zborowskiego*. W genezyjskiej koncepcji istnienia poszczególne wcielenia ludzkie „pracują” na tożsamość Ducha, kształtowaną na wyższym niż ziemski poziomie. Konsekwencje tego rozumowania dają o sobie znać w tekście, gdzie wielość autorskich wcieleń „mąci strukturę podziału na autora i narratora” (s. 121). Powołując się na znane studium Jarosława Marka Rymkiewicza o barokowej koncepcji „ludzi dwoistych”⁸ w twórczości poety, Troszyński stawia tezę o ciągłym pojawianiu się w pismach z ostatniego okresu jego życia motywu sobowtóra. W notatniku (który jest „wypowiedzią samozwrotną”) obecność ta daje się łatwiej zauważyć, powodując, że piszący niejako „rozpryskuje się na wiele osób. Zamiast być osią konstrukcyjną zdecentralizowanego tworu sylwy, jawi się jako aktor grający jednocześnie rozmaite role” (s. 121).

Raptularz, jak stwierdza badacz w rozdziale *Notes teatromana*, jest pod tym względem dokumentem wyjątkowym. Z jednej strony (jak w przypadku notatek o życiu Michała Twerskiego), mamy bowiem okazję „obserwować aktorów Słowackiego teatru wyobraźni w konwencji realistycznego dokumentu. [...] nie podczas generalnej próby – uczestniczymy w wydarzeniach żywych osób, które dopiero mają posłużyć za materiał do scenariusza”. Z drugiej strony (a to „poziom najbardziej [...] pasjonujący”), wchodzimy w sferę prywatności poety: „Spoza niegotowych, rozwijających się wprost na naszych oczach szkiców przeziera sam twórca na tle nieupozowanej rzeczywistości” (s. 117). Przeziera – w kalejdoskopowej różnorodności swoich wcieleń.

Czy przyczyną ich wielości jest istotnie „metempsychiczna świadomość”? W listach twórcy, wspomnieniach o nim i innych dokumentach znaleźć można sporo świadectw jego „aktorskiej” natury. W *Austerii* „*Pod Królem-Duchem*” cytowane są zresztą emigracyjne plotki na temat „tarzającego się po podłodze Słowackiego”, ujawniającego w ten sposób głęboką identyfikację z bohaterem pisanego wówczas *Księcia Niezłomnego*. Znane są anegdoty o młodzieńczych jeszcze figlach „Julka”, który w przebraniu tajemniczej damy całkowicie zmylił swoich najbliższych. Zapewne pielęgnując tę zdolność i czerpiąc z niej

⁸ J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści*. W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1981.

korzyści literackie dawał on wyraz, jak zauważa Troszyński, „wielości tkwiących w nim natur” (s. 123). Wielości, odczuwanej przez całe życie. Jeśli więc w okresie genezyjskim fantazjował na temat swoich przeszłych „wcielen”, pojawienie się „świadomości metempsychicznej” można by traktować jako rodzaj racjonalizacji stałego psychologicznego rysu histrionicznej osobowości poety. Stanowiąc fundament głoszonej idei, świadomość ta wpiśnywała się więc szczęśliwie w całość nowego światopoglądu, nie tyle jako jego rezultat, co jako filozoficzne uzasadnienie *status quo*.

Konsekwencją czytania *Raptularza* niby romantycznej sylwy jest wyłonienie spośród wielu autoportretów twórcy – kreślonych często w pośpiechu i mimochodem – kilku jego szczególnie znaczących kreacji. Przy tej okazji wszakże sygnalizowana już tu potrzeba zachowania ostrożności w odczytywaniu kontekstualnych więzi raz jeszcze daje o sobie znać. Niekiedy bowiem otoczenie zaciera właściwy charakter utrwalonego na kartach brulionu *emploi* aktorskiego... Czytelnik, choć dostrzega skłonność właściciela notesu do metamorfoz, ulega presji wizerunku, który zdaje się dominować w obrębie całego dzieła (jeśli przyjmujemy, że *Raptularz* nim jest). To zaś powoduje, iż fałszywie rozpoznaje odgrywaną przez autora rolę. Innymi słowy: kontekst (niekoniecznie zamierzony) zaczyna przeważać nad znaczeniami projektowanymi przez t e k s t utworu.

Tak więc, wskazując osobowe (często mityczne) wzory autorskich wcielen, Troszyński podkreśla (przy okazji liryku *Przez furie jestem targan, ja, Orfeusz...*, zapisanego na karcie 99 *Raptularza*) tendencję do silnego utożsamienia się poety ze starożytnym śpiewakiem. Interpretuje ów niejednokrotnie przywoływany przez Słowackiego motyw jako próbę „wswójenia» w narratora rysów tej centralnej postaci chrześcijaństwa”, będącej „w starochrześcijańskiej symbolice figurą Chrystusa” (s. 122).

Rzeczywiście, także w hermeneutyce genezyjskiej Orfeusz może być jej prefiguracją, wydaje się jednak, że akurat w cytowanym wierszu – symbol ten jest przywołany w zupełnie innej funkcji. Kłopot polega na tym, iż staje się ona wyraźniejsza, jeśli tym razem (wbrew sugestiom autora *Austerii* [...]) wiersz spośród mistycznej kaskady tekstów w y o d r ę b n i m y, zamiast pozwolić, by go zalała, odbierając mu jego własny sens. Data napisania utworu jest sporna⁹, jednak przerwany nagle monolog, pełen dramatycznych rozterek i wahań, ujawnia stan „ja” lirycznego daleki od spokojnej pewności Chrystusowego posłannika, który już nie podlega opisanym emocjom. Targające bohaterem „furie”, oprócz skojarzeń z szalonymi menadami, które rozszarpały Orfeusza, a także mitologicznymi Parkami, przywodzą też na myśl wiedźmy z *Makbeta*: „O, jędze! Jeśli jesteście w tym lesie, czerwone, / Płomieniskami pokażcie mi przędzę / Żywota...”¹⁰ Trzymają one w swoich rękach losy poety. Orfeusz nie jest tu bowiem Chrystusem, ale przede wszystkim poetą, twórcą, a r t y s t ą. „Tam Parnas...” – woła podmiot liryczny, rozdzierany między pokusą mistycznego lotu „niebem... jak Perseusz” a obawą przed „wyrzeczeniem się rozumu”, co, być może, znaczy – sztuki tworzenia, które jest w wielkiej mierze tego rozumu owocem... W Kole towiańczyków (a niepokoje wyrażone w wierszu zdają się z tej gleby wyrastać) obowiązywał wszak zakaz uprawiania literatury. W nagrodę za ślepe zawierzenie kuszącym głosem, żądającym ofiary „z rozumu”, furie obiecują, że „piękność... z wody najbielszego szumu /

⁹ I tym razem data powstania wiersza budzi wątpliwości; w *Kalendarzu życia i twórczości Juliusza Słowackiego* sugerowany jest rok 1844 lub 1845 – z powodu zbieżności części zdania pieśni chóru we fragmencie o Michale Twerskim z początkiem liryku. Nie jest to argument decydujący, gdyż Słowackiemu zdarza się powtarzanie pewnych podobnie brzmiących zwrotów w różnym czasie. Natomiast we wstępie do części 1 tomu 12 *Dzieł wszystkich* (s. 20) pojawia się przekonująca sugestia, że „geneza utworu [...] sięga do tego jeszcze okresu, kiedy pod koniec 1843 r. atmosfera w Kole towiańczyków, zmuszająca do »wyrzeczenia się rozumu«, doprowadziła Słowackiego do buntu i wystąpienia z Koła”. Sugestia ta potwierdza mój punkt widzenia.

¹⁰ S ł o w a c k i, *Dzieła wszystkie*, t. 12, cz. 1, s. 182.

Przy bladym rózu jutrzeńki... wytryśnie". Jednak wyznanie „ja” lirycznego wyraża stan wewnętrznej udręki. „Pokażcie mi przedzę / Żywota” – woła bohater –

[...] jeśli pasmo uprzedzone
Z łez mych – boleści – targań się samotnych,
Epileptycznych skoków mego serca –
Bliskie już końca...¹¹

Ani śladu tu świadomości metempsychicznej; przeciwnie – daje się raczej dostrzec naganną chęć ukończenia zmagañ życiowych...

Trudno mi więc przystać na konkluzję, że dokonana w wierszu identyfikacja ma na celu „wswojenie” postaci Orfeusza w obręb chrystusowych autokreacji poety.

Nie chodzi wszakże tylko o różnice w interpretacji konkretnego motywu czy tekstu, ale o wskazanie – poza wymienionymi wcześniej zaletami – także pewnych niebezpieczeństw, które niesie z sobą lektura *Raptularza* jako „dzieła otwartego”. Liryk został zapisany u góry karty, poniżej widnieje fragment jednego z wariantów wykładu o tajemnicach genezyjskich – kontynuacja ze strony poprzedniej. Stanowi to dowód, że wiersz jest wpisem wcześniejszym: Słowacki mógł, w pośpiechu, po prostu utrwalić go tam, gdzie się brulion akurat otworzył (mniej więcej pośrodku). Później może nawet o nim zapomniał; natrafił nań dopiero przy spisywaniu innej całości, więc go ominął, zamieszczając dalszy ciąg filozoficznych rozważań na kolejnej stronie, pod tekstem wiersza. Lata 1843–1849 to spora czasowa objętość; na pożółkłych kartkach papieru pozostawiły swój ślad różne fazy „epileptycznych skoków serca” właściciela notesu. Czasem wyrwanie z kontekstu sprzyja bardziej dostrzeżeniu ich różnorodności niż praktyka odwrotna.

W świetle poczynionych zastrzeżeń krytykowane (po części słusznie) wydanie Kleinerowskie okazuje się jednak niezwykle pomocne. Właściwy obraz dzieła poety uzyskujemy bowiem dopiero dzięki możliwości skonfrontowania wersji *Raptularza* pomieszczonej w *Dzielałach wszystkich* z edycją tekstu opracowaną przez Troszyńskiego. Jest to zresztą pasjonujące wyzwanie dla odbiorcy: jego aktywność wobec zagmatwania materii, które odsłania proces narodzin tekstu, niepomierne wzrasta. Nie mam jednak śmiałości twierdzić, że twórca – nawet jeśli marzył o czytelniku idealnym – świadomie zakładał takie dopuszczenie go do konfidencji, choć nie mogąc znieść braku kontaktu z odbiorcą rzeczywistym, zaludniał swoją wyimaginowaną widownię różnymi zbiorowościami. Przemawiał do żywiołów i do aniołów; po zgłoszeniu akcesu do towianizmu pisywał do współbraci z sekty, wygłaszał też odezwy, przestrogi i prorocstwa, kierując je do narodu. Uznał go – według określenia Troszyńskiego – „jedynym sędzią swoich czynów”, co „stanowiło też nowy, romantyczny wymiar sylwy Słowackiego” (s. 150). Ale partnerów indywidualnych dialogu czy sporu nie ma w tym świecie wyobraźni wielu, choć jeden z nich towarzyszy twórcy od początku do końca drogi poetyckiej: Mickiewicz (w swojej walce o rząd dusz Słowacki potrzebował „przeciwnika odpowiedniego formatu”, s. 154). Zrozumiałe więc, że w *Austerii* „*Pod Królem-Duchem*”, która niejako podąża utwalonymi na kartach *Raptularza* śladami myślowych zmagañ poety, znalazło się krótkie studium poświęcone osobliwej relacji obu geniuszy słowa.

Badacz tropi przede wszystkim dzieje znanego aforyzmu, w którym autor *Dziadów* określił twórczość swego młodego rywala jako „kościół bez Boga”, co w optyce polskiego romantyzmu „było równoważne z zarzutem poezji »czystej«, wyzwolonej od związków z problematyką społeczną, narodową, z oskarżeniem o eskapizm” (s. 163). Jako ten, kto pisze dla samego aktu pisania, w stosunku do którego wszystko inne uzyskuje wartość podrzędną, nie mógł autor *Beniowskiego* liczyć na społeczną akceptację. Z całą świadomo-

¹¹ *Ibidem*.

ścią odwoływał się też do modelu literatury innego niż Mickiewiczowski, którego jednym z założeń była – w powszechnym odczuciu – oryginalność. Tę zaś sprowadzano na ogół do pojęcia wynalazczości artysty, która wytycza nowe drogi ideowe i formalne. Tymczasem „Słowacki broni prawa do twórczego asymilowania wątków” – zauważa Troszyński (s. 227) i dla udokumentowania tego rysu pisarskiej osobowości poety powołuje się na wiersz *Snycerz był zatrudniony Dyjanny lepieniem...*¹² W tym utworze (mającym cechy poetyckiej przypowieści) przyniesiona przez przygodnego przechodnia garstka błota z ulicy przekształca się pod ręką rzeźbiarza w złoty półksiężyc. „Motyw jaśniejze pełnym blaskiem dopiero w momencie, gdy zostaje wyzyskany przez geniusz artysty” (s. 227) – komentuje badacz.

Takie pojmowanie świata kultury łatwo można było zaatakować oskarżeniem o wtórność czy też (sugerowany przez Mickiewicza) pozbawiony walorów ideowych estetyzm. W kontekście uwag Troszyńskiego o nierzetelności i daleko idących (jakże niesprawiedliwych, zwłaszcza po przełomie mistycznym) następstwach tej opinii (również o jej ogromnym psychologicznym znaczeniu dla kogoś, kto wkroczył dopiero w świat literacki) nasuwa się refleksja na temat swoistej metamorfozy, jaką mogła w wyobraźni twórcy przejść owa – skądinąd świetna – metafora. W swej pierwszej reakcji Słowacki uznał wypowiedź Mickiewicza za „śliczne i poetyczne zdanie”. Czy przemawiała przezeń tylko młodzieńcza naiwność, czy też może – przede wszystkim – wrażliwość kreatora, którego imaginację pobudziła tajemniczość sformułowania? Piękny, wzniosły gmach, ale nie ma w nim Boga... Dlaczego? Czy kościół czeka na Jego przybycie? Czy może Stwórca opuścił przed chwilą to miejsce, naznaczając je w szczególny sposób swoją Wielką Nieobecnością?

Może porzucił je z ukrytym – sobie tylko wiadomym – zamysłem, jak uczyni to w mistycznej kosmogonii poety genezyjski pajak, który uszedł z utkanej sieci, pozostawiając po sobie jedynie pusty okrąg w środku pajęczyny. A przecież ta właśnie pustka – to Wielkie Nic – świadczy w tajemniczy, niepojęty sposób o Jego Istnieniu. Obsesyjnie przywoływany na kartach ostatnich pism Słowackiego obraz pajęczyny opuszczonej przez pajaka (nieodparcie kojarzy mi się z formułą Mickiewicza, poddaną w imaginacji twórcy (świadomie lub bezwiednie) znaczącej metamorfozie. Jakby Tłomacz Słowa, nad którego pisarstwem zaciążyła fatalnie owa metafora, dokonał jej przekładu na język genezyjskich wtajemniczeń, przeistaczając tym samym wcześniejszy, złowrogi sens – w objawienie.

To wprawdzie tylko czytelniczy domysł, ale książka Troszyńskiego skłania do współuczestnictwa w utrwalonej przez *Raptularz* egzystencji poety, do wejścia w krąg jego idei, emocji i wyobraźni. Jest to zarazem znacznie bardziej angażujący sposób poznawania mistyki Słowackiego niż studiowanie opatrzonych erudycyjnymi (skądinąd niezmiernie potrzebnymi) wstępami tekstów. Zwłaszcza że z gmatwaniny strzępów, biegnących w różnych kierunkach ściegów i pozrywanych nitek wyłania się genezyjski kosmos, czego dowodzi m.in. rozdział poświęcony interpretacji fragmentu *Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga...*, do którego chciałabym (teraz z wyrazem aprobaty) powrócić.

Poddając wiersz analizie autor książki wyodrębnia w nim kluczowe motywy filozofii Słowackiego („magnetowe krzyże”, „dzienny trójkął”, „tarcze słoneczne” itd.), zauważając osobliwą tendencję poety do wizualizowania abstrakcji, z których jego myśl buduje genezyjski system: „Abstrakcyjne pojęcie trójcy jest porównane do figury geometrycznej. Na podobnej zasadzie pojawia się p i r a m i d a tworów jako najczęstszy symbol dzieła stworzenia” (s. 192). Analizując funkcję, jaką pełni wśród tych obrazów częsty w romantyzmie motyw „muzyki sfer”, próbuje badacz połączyć tym przesłem raptularzową wizję kosmosu ze słowami Konrada w *Wielkiej Improwizacji*. Trafnie też zauważa, rozpatrując znaczenie stosunkowo częstego w mistyce genezyjskiej motywu „tarcz słonecznych”: „Ta militarna metafora podświadomie nawiązuje do najgłębszego, etymologicznego znaczenia

¹² Zagadnieniem tym zajmuje się Troszyński w rozdziale zatytułowanym „I to pisanie...”

wyrazu »kosmos«, oznaczającego przecież porządek, a »pierwotnie używanego [...] w odniesieniu do organizacji wojska« (s. 197–198). O takiej właśnie wojskowej strukturze zaświatowej hierarchii duchów Słowacki marzył (niepojęte są meandry mistycznej imaginacji...). Troszyński wywodzi, że kosmos postrzegany jest przez poetę jako „bizantyjski ikonostas”; efektywne to skojarzenie zewnętrznie bardzo przemawia do wyobraźni, choć warto by się zastanowić, w jakiej mierze myśl genezyjska może się zgodzić z filozofią ikony.

To zresztą znów zagadnienie szersze; autor książki o *Raptularzu* określa je mianem „synkretyzmu religijnego”, co budzi we mnie pewien sprzeciw. Sugeruje ono bowiem tendencję do łączenia ze sobą elementów różnych wierzeń religijnych, z których powstaje rodzaj „ekumenicznej” całości. Tymczasem genezyjski rewelator wskazuje odwrotny kierunek rozpoznania, uparcie powtarzając, że jedna tylko idea tłumaczy powstanie i dzieje świata, wszystkie zaś wiary poszczególnych ludów są wyrazem stopnia świadomości „duchowych gromad”, a także celów, jakie im wyznaczono na danym etapie rozwoju. Hermeneutyka poety dopuszcza więc naiwne, dosłowne lub baśniowe próby tłumaczenia podstawowych założeń genezyjskiego dogmatu (by przypomnieć choćby zmieniającą się interpretację posągu Saturna), nie zakłada jednak, że dogmat ten powstał z odprysków poszczególnych wyznań religijnych. Prawda wyłania się z upływem czasu przed oczami ludów, ale nie podlega zmianom – to patrzącym wyostrza się wzrok w miarę, jak wzrasta ich zdolność do jej pojmowania.

Taką próbę zrozumienia podjął autor *Austerii „Pod Królem-Duchem”*, przemierzając śladami poety nie tylko *Raptularz*, ale także część szlaków ziemskiej wędrowki Słowackiego, od Paryża po Pornic (z czego relację przynosi rozdział *Spotkałem prawdziwych druidów*). Peregrynacja ta przedsięwzięta została zapewne w intencji wnikięcia nie tylko w zaślony mistyczne, ale też w tajemnicę osobowości twórcy. Opisując drobiazgowo etapy i wyniki swojej podróży, badacz milcząco stawia czytelnika wobec konieczności skonfrontowania współczesnego systemu wartości z ideałami i postawą, które w dzisiejszej rzeczywistości wydają się anachroniczne i niemożliwe do zaakceptowania, a przecież stanowią wobec niej niepokojący kontrpunkt. Podobnie zresztą czynił prezentując wcześniej płytę Angeliki Korszyńskiej i dowodząc, że jej muzyczne kompozycje do tekstu liryków mistycznych Słowackiego pokazują „Wielkiego Samotnika, który z dala od świata okłasków, spychany na margines i lekceważony, swoje ostatnie słowo wypowiedział z niesłychaną i do dziś porażającą mocą” (s. 215).

Aby zostać porażonym mocą słowa, trzeba wszakże posiadać zmysł słuchu... Nie wiem, czy nie zatraciła go już współczesna publiczność. Choć – naturalnie – „kto ma uszy, niechaj słucha”...

Nie wiem również, czy poeta świadomie zaprojektował *Raptularz* jako romantyczną sylwę. Argumentacja Troszyńskiego jest w wielu punktach przekonująca: notatnik ma inny charakter niż bruliony wcześniejsze, znalazły się w nim wypisy z sylwy filozoficznej Bacona, kilkakrotnie pojawiają się puste karty, które w osobliwy sposób rozdzielają poszczególne zapisy (niby odpowiednik znaczących przemilczeń w twórczości Norwida). Powstaje dzięki nim wrażenie jakiejś paradoksalnej „całości”. W rozumieniu dzieła literackiego dokonała się w mistycznym okresie pisarstwa Słowackiego tak zasadnicza zmiana, że dotychczasowy repertuar gatunkowy mógł wydać się poecie niewystarczający z punktu widzenia nowych celów literatury. Natomiast zakorzeniona w polskiej tradycji barokowej forma utrwalania domowych zdarzeń mogła okazać się – na pewien czas – przydatna. „*Raptularz* pozostał dokumentem tych poszukiwań, próbą zapisu myśli tułającej się na skrzyżowaniu literatury i filozofii. Po osiągnięciu kolejnego etapu poeta starą formę porzucił, jak to miało po wielokroć miejsce w jego genezyjskich dziejach ducha” – twierdzi autor *Austerii* [...] (s. 269).

Nie jest jednak wykluczone, że wychowani na eksperymentach literackich, które zdomowały się na stałe w kulturze naszych czasów, i oswojeni z nowymi regułami czytelniczymi, próbujemy poddać hybrydyczną zawartość teki romantyka naszej własnej klasyfi-

kacji. To, co było kiedyś naturalnym sposobem organizowania pisarskiego warsztatu, literatura sama (a romantyzm ma na tym polu niemałe zasługi) – przemieniła w literaturę, czyniąc proces tworzenia tematem dzieła. „Nasuwa się tutaj pytanie, na ile przypadkowość i chaotyczność elementów [...] pozwalają mówić o dziele” – medytował autor w pierwszej części swojej „sylwy” o *Raptularzu* (s. 78). I zarazem w każdym z następných rozdziałów dostarczał argumentów na potwierdzenie tezy, że taka właśnie koncepcja dzieła ukształtowała się na jednym z etapów genezyjskiej ewolucji form literackich.

Rozstrzygnięcie ujawnionych wątpliwości nie wydaje mi się konieczne. Obcując z tekstem mistycznym, obracamy się w sferze tajemnicy, a – zauważa Troszyński – „Tajemnica jest poza dziełem. Dzieło ją szczelnie otacza, okrąża i tylko w ten sposób można domyśleć się jej kształtu i sensu” (s. 274). Zaproponowany typ obcowania z pismami Słowackiego (mimo wskazanych niebezpieczeństw badawczych) broni się zatem jako interpretacyjny drogowskaz. *Austeria „Pod Królem-Duchem”* stanowi dowód, że lektura równoległa różnych wątków, fragmentaryczność i przypadkowość kompozycyjnego sąsiedztwa tekstów stanowią – z perspektywy współczesnych oczekiwania odbiorcy – zachętę do wniknięcia w obszar, który przy tradycyjnym modelu czytania mógłby się okazać zamknięty.

Ewa Łubieniewska

Rolf Fieguth, POEZJA W FAZIE KRYTYCZNEJ. I INNE STUDIA Z LITERATURY POLSKIEJ. (Tłumacze: Katarzyna Chmielewska, Jan Gotfryd, Tomasz Jeż, Krystyna Krzemieniowa, Katarzyna Sybilska, Krystyna Wierzbicka, Przemysław Wolski, Helena Żytkowicz). Izabelin 2000. „Świat Literacki”, ss. 328. „Nauka o Literaturze Polskiej za Granicą”. Pod redakcją naukową Aliny Nowickiej-Jeżowej. Tom V.

Na książkę Rolfa Fiegutha składa się trzynaście poprzedzonych wstępem artykułów poświęconych różnym zagadnieniom literatury polskiej od wieku XVI po XX. Artykuły te, powstałe w okresie od roku 1973 do 1999, przybierają różną postać formalną; przez samego autora określane są mianem studiów, szkiców, esejów. Uprawniona jest więc autonomiczna lektura każdego z nich. Ale *Poezja w fazie krytycznej* stanowi zarazem jedno dzieło, skomponowane przez badacza w sposób nadający mu spójność zgodnie z celem określonym w tytule wstępu jako „uchwycenie ruchu tekstu”. Sformułowanie to sugeruje zarazem możliwość dwojakiej lektury książki: jako oddzielnych i różnorodnych tekstów, których zadaniem jest ujęcie literatury w jej zmienności, złożoności, aporetyczności, ale i jako jednego tekstu pozostającego w ciągłym ruchu, wynikłym z wzajemnego oddziaływania na siebie jego poszczególnych części składowych.

Kwestia kompozycji jest, w moim przekonaniu, istotna dla odczytania *Poezji w fazie krytycznej*. Po pierwsze dlatego, że stanowi ona jeden z podstawowych tematów niemieckiego polonisty, po drugie zaś – ponieważ to właśnie nadanie tekstom określonego porządku pozwoliło badaczowi na stworzenie z nich nowej jakości. O kolejności artykułów nie zdecydowały bowiem względy chronologiczne: nie są ułożone ani zgodnie z czasem powstania dzieł, które są ich przedmiotem, ani też według porządku ich publikowania przez Fiegutha. Rodzi się więc pytanie o klucz do takiego właśnie układu. Jak autor sam wskazuje we wstępie, jest mu obca wszelkiego rodzaju hierarchizacja literatury. Lecz z pewnością to nie jedyna przyczyna konstruowania książki jako całości wyrosłej z burzenia porządku, całości paradoksalnie niepełnej, dynamicznej, rozumianej w sposób szczególny – zgodnie ze stwierdzeniem często przez Fiegutha przywoływanego Theodora W. Adorna: „Całość jest nieprawdą”¹.

¹ Th. W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Przeł., przypisy M. Łukasiewicz. Kraków 1999, s. 52.