

Koncept roli w dramatach Słowackiego

Michał Masłowski

MICHAŁ MASŁOWSKI

KONCEPT ROLI W DRAMATACH SŁOWACKIEGO

W mini-opowiadaniu *Amatorskie przedstawienie* Sławomir Mrożek tak opisuje wzajemną relację roli i egzystencji, przydając pojęciu „rola” znaczenie właściwie metafizyczne:

Bez żadnego przygotowania odegrałem już parę ról. Zresztą w naszym teatrze grają wyłącznie amatorzy. Wypchnięci na scenę zawsze w ostatniej chwili, mrugamy oczami, oślepieni światłem sceny i przerażeni przepaścią od strony widowni, gdzie nie wiadomo, co siedzi. Nie wiemy, co mamy odegrać, nie znamy tekstu. Dopiero grając, domyślamy się, co gramy. Wynajdujemy jakąś koncepcję roli, ale – zaledwie się wprawimy – już wszystko się kończy. Schodzimy ze sceny z poczuciem, żeśmy nie byli na swoim poziomie, ale powtórki nie ma¹.

Tożsamość nie byłaby możliwa bez określonej roli czy raczej wiązki ról. Bez ról społecznych, rodzinnych, religijnych (metafizycznych). Gdyż tylko rola pozwala wpisać się w siatkę znaczeń moralnych – dobra i zła, czy funkcjonalnych – użyteczności i jałowości. A właśnie znaczenie, implikując zaangażowanie, tworzy w końcu tożsamość. Tożsamość dla siebie, tożsamość dla innych, tożsamość w Absolutie – czy nazwiemy go Bogiem, społeczeństwem, ludzkością, czy historią. Jak formułuje to Anne-Marie Rocheblave-Spenlé:

przystosowanie się do określonej roli społecznej zapewnia [...] satysfakcję osobistą jednostce, która ma wrażenie, że jest ową rolą, stapia się z nią w jedno i przejmuje w ten sposób cały prestiż z nią związany.

I dodaje: „Rola określa, góruje nad [*transcend*] [...] jednostką [...]”².

Rola nie jest więc ani zadaniem, ani „misją” – które są zawsze ograniczone w czasie i dotyczą określonego celu. Ani misją, związaną zawsze ze zbiorowością, ani „powołaniem” – inne słowo-pułapka. Rola nie jest też przeznaczeniem, gdyż musi zostać zinterioryzowana, a następnie świadomie i z pełną odpowiedzialnością wykonana. Jeśli szukamy za wszelką cenę lapidarnego ujęcia, można powiedzieć, że rola pokrywa się z zaangażowaniem społecznym, niezbędnym, by człowiek mógł zrealizować się w ciągu życia. Chodzi o zaangażowanie w najsilniejszym tego słowa znaczeniu. Tzn. zaangażowanie, które jest ważniejsze niż życie. Żołnierz jest gotów umrzeć. Prorok także. Z roli egzystencjalnej nie można

¹ „Plus-Minus” (dodatek do „Rzeczpospolitej”) 2000, nr 25, z 24–25 VI, s. 1. Dalej narrator opowiada, jak przygotowuje się do roli starca, chodzi więc oczywiście o role egzystencjalne.

² A.-M. Rocheblave-Spenlé, *La Notion de rôle en psychologie sociale*. Paris 1962, s. 268, 127.

zrezygnować inaczej niż za cenę życia lub zaparcia się siebie: jednostka staje się wtedy apostatą i w zasadzie pozostaje jej tylko samobójstwo. Można by więc powiedzieć, że rola jest społecznie obiektywna, ale zarazem, że nie ma nic bardziej osobistego – gdyż zapewnia ona tożsamość. Oba aspekty są ze sobą nieodwracalnie połączone, nie da się bowiem skonstruować osobowości bez uczestnictwa w siatce kulturowej ról. Jednocześnie rola jest pierwszym wyrazem doświadczenia życia, jak i modelem płodności społecznej: „Zachowanie jednostki w [określonej] roli może [...] stać się modelem dla innych [...] [i] wymaga [...] postawy twórczej”³.

W zespole teatralnym przez wieki miał miejsce ustalony podział ról. Nazywano je „*emplois*” – słowo to także wskazuje na funkcjonalność. Zazwyczaj występowały tam – jak w komedii *dell'arte* – młodzi zakochani, starcy, doktorzy, samochwały, służący i subretki... Lista częściowo zmieniała się w różnych epokach, lecz każda epoka miała zwyczajowo własne typy.

Schemat pisarstwa dramatycznego, który brał pod uwagę *emplois*, zanikł w okresie romantyzmu – wolność stała się naczelnym hasłem nowej estetyki. Ale jednocześnie, w atmosferze absolutnej wolności, o którą toczono boje i którą odkrywano, zderzano się z przerażającą próżnią braku tożsamości, nieokreślonością, względnością sensu... Znalezienie swej roli stawało się wtedy zadaniem właściwie metafizycznym.

Temat ten był szczególnie bliski Słowackiemu. Bardziej niż Mickiewiczowi, dla którego role wynikały z działania – z zadań czy „misji” – jak w tragedii antycznej, gdzie, według Arystotelesa, działanie determinuje charakter, a nie na odwrót⁴. Dla Słowackiego przeciwnie, to rola wyznaczała zadania – czyli determinanty charakteru na równi z działaniem w roli – co jest podejściem dużo nam bliższym, ukazującym współzależność między społecznymi wzorami działania a kreatywnością historyczną jednostki. Spróbujemy pokazać to na przykładach wziętych z różnych okresów twórczości i reprezentujących rozmaite style estetyczne, przez które poeta przechodził: a więc w *Kordianie* – dramacie metafizycznym czy eschatologicznym⁵; w *Balladynie* – dramacie fantastycznym znajdującym się pod wpływem Ariosta i Szekspira; jak też w *Księdzu Marku* z okresu calderonowskiego, zwanego „mistycznym”. Na koniec spróbujemy odtworzyć mechanizm ewolucji konceptu roli, równoległy do rozwoju duchowego i estetycznego, jakiemu podlegał poeta.

Kordian, albo poszukiwanie roli

W *Kordianie* (1833) występuje protagonista w dynamicznej sytuacji poszukiwania roli, która byłaby przeciwstawna rolom innych postaci – statycznych, obwarowanych w swoim statusie społecznym. Car, wielki książę Konstanty i Pa-

³ *Ibidem*, s. 149.

⁴ Np. role Gustawa (Pustelnik, Zjawa) czy Konrada (mściciel, jak Wallenrod, Pielgrzym) wynikały z zadań, które postać sobie wyznaczyła, a nie na odwrót. Zob. Arystoteles, *Poetyka* VI 7 n. W antologii: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinus*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. S i n k o. Lwów [1939], s. 12. BN II 57.

⁵ Określenie to proponujemy dla wielkiego polskiego repertuaru romantycznego. Zob. M. M a s ł o w s k i, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa 1998, s. 227–228.

piez reprezentują postacie, które wykorzystują swe role dla korzyści osobistej: rola przesłania ich zbrodnie (III 8) albo ich oportunizm (Papież). Skądinąd nie troszczą się, jak poprzez rolę znaleźć drogi rozwoju duchowego, ale starają się rozszerzyć jej zewnętrzne znaczenie i prestiż: Car marzy o podboju Europy, Książę o udoskonaleniu armii, Papież o konsolidacji władzy. Wszyscy trzej politycy przypominają pod niejednym względem Wiolettę, piękną a interesowną kurtyzanę włoską, dla której liczą się tylko korzyści możliwe do uzyskania dzięki „rolom”.

W sytuacji w pewnym sensie przeciwstawnej znajdują się polskie osobistości polityczne, które widzimy w otoczeniu Cara w czasie koronacji (I 2; ale nie widzimy ich tam z bliska), a jeszcze wyraźniej – w scenie spisku w podziemiach katedry (III 4). Ani Prezes o rysach Niemcewicza, ani biskup nie wykorzystują z pewnością sytuacji do własnych celów. Traktują swe role bardzo poważnie i z punktu widzenia politycznego mają rację chcąc uniemożliwić zamach – musimy to przyznać mimo całej sympatii, którą odczuwamy dla bohatera. Mają rację, gdyż wyraźnie zbrodnia ta posłużyłaby ostatecznie apetytom dynastycznym Wielkiego Księcia, a nie wyzwoleniu Polski. Tak, mają rację, ale... Jak wytłumaczyć antypatię, którą wzbudzają w zestawieniu z płomiennym Kordianem? Są strażnikami cnoty i mądrości politycznej, lecz potrafią tylko uniemożliwiać działanie – nie ma w nich za grosz dynamizmu, żadnego poszukiwania, próby rozwinięcia nowych idei! Przez brak energii „białe głowy” hamują wszelką akcję, nic nie proponując w zamian. Prezes, być może, bił się w młodości, ale jego czyny wydają się odległe. Biskup jest jak kurek na dachu – zwraca się tam, gdzie wiatr wieje, Kordian ma absolutną rację pod tym względem. Inaczej mówiąc, obaj reprezentanci autorytetów politycznych i moralnych ówczesnej Polski chowają się za role zamiast poprzez nie starać się rozwinąć. Są statyczni, a więc w gruncie rzeczy są oportunistami. Są antypatyczni z powodu „zaleniwienia ducha”, by użyć wyrażenia drogiego Słowackiemu z jego okresu mistycznego. Ale nawet jeśli określenie jest za ostre, cała problematyka waloryzacji energii – wszelkiego rodzaju energii, nawet diabelskiej, jeśli szukając jak ława swej drogi w zaskorupiałej rzeczywistości prowokuje przemiany, formując świat od wewnątrz – jest już w tym dramacie zarysowana.

Przejdźmy teraz do trzeciej grupy osób, które można by nazwać postaciami symbolicznymi. Chodzi o Laurę i o Grzegorza. Mają oni w pewnym sensie podwójny status. Laura jest młodą panną, dosyć konwencjonalną, nie bardzo rozumiejącą wzloty i problemy młodego poety. Przyjacielska i macierzyńska, uniemożliwia jednak wszelki kontakt bardziej autentyczny, co popycha Kordiana do samobójstwa (choć nie stanowi, oczywiście, jedynej jego przyczyny). Jako rola „obiektywna” nie jest to więc osoba bardzo interesująca. Ale jako przedmiot miłości Kordiana, z którego punktu widzenia uczestniczymy we wszystkich zdarzeniach, nakłada się na ideał miłości, a nawet na ideał duchowy, gdyż objawia się bohaterowi, w scenie warty pałacowej (III 5), w roli Panny kosmicznej, zwanej „apokaliptyczną”. Reprezentuje tam duszę bohatera, budzi jego sumienie, które ostatecznie uniemożliwi mu stanie się terrorystą. Funkcja symboliczna, archetypalna, jaką spełnia Laura, wydaje się zatem ważniejsza niż jej rola społeczna, „obiektywna”. Należy więc wprowadzić w tym przypadku także pojęcie roli symbolicznej o charakterze archetypalnym.

To samo dałoby się powiedzieć o Grzegorzu, starym słudze. Opowieści, które przekazuje on Kordianowi (I 1), stanowią dziedzictwo tradycji kulturalnej, wezwanie do heroizmu historycznego, do działania – niemożliwego obiektywnie w danej sytuacji politycznej. Grzegorz jest Nadawcą („*Destinateur*”), by uciec się do terminologii Greimasa, jest tym, który wysyła na misję, który mobilizuje, który wzywa. To symboliczna, archetypalna rola Starego Człowieka (terminologia Junga), ojca duchowego. Ale jednocześnie Grzegorz to prosty sługa niskiego stanu, bez wykształcenia, były żołnierz napoleoński. Chwilami irytuje Kordiana, i jest rzeczywiście irytujący, zwłaszcza w łzawej scenie poprzedzającej egzekucję – gdzie podziały się wówczas jego heroiczne ideały?! Przemieniły się w czysty sentymentalizm...

Zanim przejdziemy do postaci głównej, przypomnijmy sobie jedną z opowieści Grzegorza – bajkę o Janku, co psom szył buty. Bajka ta wydaje się niezrozumiała wielu badaczom; według nas zawiera klucz do problematyki roli, ponieważ cechą małego Janka jest właśnie niezdolność do przyjęcia którejkolwiek z ról oferowanych mu przez społeczeństwo. Ostatecznie robi on karierę wymyślając sobie funkcję społeczną całkowicie nową – szycia butów chartom. Wymyśla sobie własną rolę! Jak Kordian, który dojdzie do swojej drogą prób i błędów.

Kordian bowiem znajduje się w sytuacji niemożliwej: jest „zagrzebany” w roli młodego panicza w dworku na wsi, z jednej strony wykarmiony bohaterskimi opowieściami, a z drugiej zablokowany przez sytuację polityczną bez wyjścia (motyw przeczuć w I akcie, uzewnętrzniający się poprzez dekorację i całą serię metafor, które przywołują nadchodzącą zimę⁶). W kompleksowym świecie nowoczesności „sfinksy się rozmnożyły” i absolutnie nie jest jasne, co można by określić jako współczesny heroizm⁷. W dodatku nawet miłość, absolutyzowana przez romantyków, nie wydaje się możliwa, przede wszystkim z powodu konwencji społecznych. Tak więc Kordian, obiektywnie w sytuacji bez wyjścia, moralnie i psychicznie zмага się z problemem Hamleta: problemem wyboru między ponurą i cyniczną grą świata, grą zbrodni i zemsty, a perspektywą ucieczki przed losem czy czekającą go rolą – poprzez samobójstwo.

W II akcie bohater nie jest już taki sam. Przegrana pierwszej wersji roli młodego panicza w dworku pcha go do wypróbowania innego wariantu – młodego szlachcica podróżującego po Europie. Aby poznać świat, aby zbliżyć się do ośrodków cywilizacji europejskiej. Z podróży tej pozostanie mu tylko niesmak:

Uczucia po światowych opadały drogach...
Gorzkie pocałowania kobiety – kupilem...
Wiara dziecinna padła na papieskich progach...
Nic – nic – nic... [...] [II 272–275]⁸

– z wyjątkiem podziwu dla siły poetyckiej Szekspira, którego dzieło przewyższa twory natury. Sam więc, na szczycie świata, Kordian spróbuje wymyślić swoją

⁶ Zob. J. Maciejewski, „Kordian”. *Dramatyczna trylogia*. Poznań 1961. – Masłowski, *op. cit.*

⁷ Zob. M. Masłowski, *Kordian et Lorenzaccio. Héros modernes?* Montpellier 1999.

⁸ Cytaty z dramatów J. Słowackiego pochodzą z wyd.: *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleina. Wyd. 2. T. 2. Wrocław 1952; t. 4 (1953); t. 6 (1955). Liczba rzymska wskazuje akt, liczby arabskie – wersy.

rolę. Dla siebie i dla kraju. Rolę wynikającą z matryc opowieści starego Grzegorza – rolę heroiczną. Rolę wynikającą z misji zbiorowej swego narodu, ratującego przez własne poświęcenie – jak to widzi bohater – wolność polityczną w Europie. Rolę Polski – „Winkelrieda narodów”.

Realizacja praktyczna nowej roli wcale nie jest oczywista. Kordian staje się ideologiem i motorem spisku, ale wobec braku poparcia decyduje się sam zabić Cara. Aby wyzwolić Polskę i świat spod azjatyckiego despotyzmu. Ale obiektywnie, jak zostało powiedziane, służyłoby to tylko apetytom dynastycznym Wielkiego Księcia. Zatrzymany przez swoje poczucie etyczne, Kordian mdleje. Będzie jeszcze musiał przejść przez kurację szatańską sceptycyzmu, zetrzeć się ze względnością każdego działania w nowoczesnym świecie, by utwierdzić swe przekonanie, iż heroizm jest zakładem o sens, tworzeniem tego sensu. Dla innych i dla samego siebie. Skok na koniu ponad bagnietami na placu publicznym, w obronie godności narodu, służy nadaniu ludowi tożsamości, przekształceniu „tłumu” w „lud”. Stworzeniu konsensusu etycznego, rozbudzeniu pamięci, odrodzeniu nadziei... Kordian w tej scenie, w geście bezinteresownym i niewinnym, realizuje poszukiwaną przez siebie rolę bohatera narodowego – rycerza „walki napowietrznej”. Nawet jeśli gest jego jest, pragmatycznie rzecz biorąc, nieskuteczny, symbolicznie odradza ciągłość postaw bohaterskich, afirmację kulturalną, byt zbiorowy narodu. Kordian, nie mogąc znaleźć sobie odpowiedniej roli, odnowił, zaktualizował symbolicznie rolę bohaterską – reprezentatywną dla rewolucyjnej młodzieży szlacheckiej. Jego rola jest więc również rolą symboliczną.

Dla naszych rozważań istotne jest, iż rola naturalna Kordiana: młodego szlachcica w kraju podporządkowanym politycznie obcemu mocarstwu, stała się, dzięki aktywnym poszukiwaniom bohatera, drogą rozwoju duchowego i moralnego, modelem egzystencji i stawania się, ofiarowanym społeczeństwu w sposób bezinteresowny. Opracowana na poziomie jednostki, mogła ona od tej pory być inwestowana symbolicznie przez afirmację kulturową tożsamości. I dlatego Kordian, który mylił się co do argumentów, stał się *quasi*-bohaterem narodowym, podczas gdy Prezes i biskup, których postawy były politycznie słuszne, zostali zmieceni przez wiatr historii. Energia poszukiwania i rozwój duchowy, idący z nim w parze na poziomie zarówno jednostkowym, jak zbiorowym, wydawały się więc nieskończenie ważniejsze niż „słuszna” i „moralna” obrona *status quo*. Jest to punkt widzenia naszkicowany *implicite* w *Kordianie*, który został napisany na długo przed okresem mistycznym, kiedy to Słowacki spróbuje zbudować z tych idei system.

Zanim jednak ów okres nastąpi, poeta przejdzie jeszcze przez etap eksploracji ról zawartych w skarbcu wyobraźni europejskiej; najpiękniejszym kwiatem tej epoki twórczej jest zapewne *Balladyna*.

***Balladyna*, albo logika ról**

Balladyna, napisana w r. 1834, a wydana w r. 1839, miała być pierwszym ogniwem legendarnej historii Polski. Jak w kronikach historycznych Szekspira, a jednocześnie jak w baśni, gdzie na wzór Ariosta autor igra konwencjami i stylami⁹.

⁹ Zob. M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*. W: J. Słowacki, *Balladyna*. (Tragedia w 5 aktach). Warszawa 1970.

Najróżniejsze konwencje są tu istotnie przemieszane do tego stopnia, że można by mówić o „efekcie obcości” w stylu Brechta – o zdemaskowaniu teatralności. Ta „obcość” nie służy jednak prometeizmowi społecznemu, jak u XX-wiecznego poety, ale jest ludyczną konwencją ironii romantycznej – ironii jako sposobu bycia.

Owa proteuszowa konwencja przemieszania konwencji nadbudowana jest na strukturze tragedii – tragedii baśniowej, to prawda, tragedii fantastycznej. Niemniej odczuwane powszechnie „przerażenie i litość” wydają się prawdziwe – do tego stopnia legendarne symbole jeszcze dotyczą naszej wrażliwości. Tajemnica prawdy artystycznej tej sztuki trudna jest do przeniknięcia, gdyż nawet psychologia wydaje się tu fantastyczna. Być może, kategoria roli umożliwi nam uchwycenie tragicznego charakteru utworu. Chodzi tu bowiem właśnie o tragedię ról.

Balladyna jako postać wciela trzy role społeczne: chłopki, hrabiny i królowej. Nastęstwo ról coraz wyższych w hierarchii społecznej realizuje się przez zbrodnie i intrygi. „Złe serce” protagonistki jest motorem akcji i determinuje dla innych postaci przemiany sytuacji. Ale role nie służą tu rozwojowi osobowości ani bohaterki, ani nikogo innego. I to właśnie powoduje, że Balladyna znajdzie się w pułapce. Gdyż walcząc „ekstensywnie” o kolejne role społeczne, dające coraz więcej władzy, zapomina odegrać proste role „ludzkie” – siostry, córki, kochanki i małżonki. Sprzeczność ta rozsądzi logikę jej ról.

W istocie, kiedy jej role „ludzkie” staną przed nią w scenie sądu, gdzie jako królowa musi wydać publiczny werdykt *in absentia*, pozostaje jej tylko potępienie własnych zbrodni, a więc skazanie samej siebie. Niebo zajmie się wykonaniem wyroku. Logika ostatniej roli zamyka ją w sytuacji bez wyjścia: królowa musi osądzić zbrodnie, a więc osądzić się sama. Jak król Edyp, ale bez jego dobrej woli. Logika roli utożsamia się z arbitrażem Nieba.

Jest to reguła, która narzucała się bohaterce, zanim jeszcze została królową, ale w sposób mniej oczywisty – jako hrabina musiała zdradzić męża, a potem go zabić, aby nie odkrył, że została jego żoną poprzez zbrodnię. Podobnie z matką – jeśli Balladyna chce zostać przyjęta „na salony”, musi absolutnie zatrzeć swe chłopskie pochodzenie, a więc wypędzić matkę z zamku. Tak samo z Pustelnikiem, byłym królem – musi poprosić go o radę, jak zmyć czerwoną plamę z czoła (ekwiwalent symboliczny dzisiejszej psychoanalizy), ale kiedy zbrodnia jej zostaje odkryta, może tylko życzyć sobie jego śmierci. Lecz zbrodnie same zastawiają na nią pułapkę: zmuszona jest do stałej ucieczki do przodu, od zbrodni do zbrodni, aby utrzymać się w roli społecznej, która coraz gorzej ją osłania...

Tragedią Balladyny jest fałszywa koncepcja roli: bohaterka szuka rozszerzenia ról, ich ekstensji, zamiast skupić się na rozwoju duchowym wewnątrz – w roli. Jedyne jej współniki, von Kostryn, poszedł podobną drogą, ale mniej konsekwentny niż ona, wierzy w jej uczucie – i daje się otruć.

Inne postacie są pozytywnym przeciwieństwem Balladyny: słodka Alina, ślepa Wdowa, kochająca bez granic swą córkę, błędny rycerz bez skazy, Kirkor, pragnący odbudować w królestwie ład moralny, mądry Pustelnik, pomagający swą wiedzą nie tylko żywym ludziom, ale też duchom z lasu i zmarłym... Wszystkie te role służą rozwojowi duchowemu i moralnemu postaci, które wcielają je, służąc dobru powszechnemu. A jednak Balladyna zawsze wygrywa... dopóki

nie zapędzi samej siebie w pułapkę. Gdyż morał tej baśniowej tragedii jest prosty: niezależnie od tego, jak przemyślna będzie intryga, którą zdołamy przygotować, nigdy nie uda nam się oszukać samych siebie – z powodu logiki ról, jakie odgrywamy. Albowiem egzystencja może się zrealizować tylko przez rolę. Balladyna jako królowa obiecała sobie:

Przysięgam sobie samą, w oczach Boga,
Być sprawiedliwą. [V 396–397]

A ponieważ odprawiała sądy publiczne, nie mogła wydać wyroku innego niż ten, który wydała.

Pułapka stała się groźna z powodu logiki każdej roli: Balladyna zostawszy królową, nie mogła zabić wszystkich, a otoczona przez Kanclerza, Doktora, Prokuratora – nie zdołała już zamaskować faktów i czynów. W dodatku chciała tym razem dobrze odegrać ostatnią swą rolę – gdyż dalej już pójść nie mogła, ekstensja ról się skończyła. Liczy się więc nie tyle charakter każdej postaci, co globalna logika rozdanych ról. Ról, których przekroczenie pociąga za sobą poważne zaburzenia w ładzie moralnym świata.

Reguła ta dotyczy także Goplany i jej miłości do Grabca. Wspomagana przez dwa duszki, królowa jeziora przekroczyła granice swej władzy, co spowodowało śmierć jej ukochanego – skądinąd pijaka i wiejskiego głupka; sama siebie więc wypędziła na wygnanie. Możemy w tym dostrzec stonowane odbicie zbrodni i całego postępowania Balladyny.

Wszystkie te role nie zostały przez Słowackiego wymyślone. Wziął je poeta z europejskiej wyobraźni literackiej: z Szekspira, z Mickiewicza, z baśni ludowych... Balladyna np. łączy cechy Lady Makbet i samego Makbeta, nie mówiąc o bohaterce ballady Mickiewicza *Lilie*. Pustelnik przypomina jednocześnie Szekspirowskich Króla Leara i Glouceстера z tej samej sztuki, ale też Pustelnika z ballady Mickiewicza. Oślepią Wdowa również zapożycza pewne cechy od Glouceстера, ale skądinąd stanowi replikę Pani Rollison z *Dziadów*.

Kirkor w zbroi husarza jest najbardziej może oryginalny w dziele Słowackiego – to sylwetka rycerza „napowietrznej walki”, która ewoluuje poprzez całe dzieło poety: od Kordiana przeskakującego ponad bagnietami, poprzez Kirkora z orlimi skrzydłami, następnie poprzez Anhellego i Księdza Marka, aż do Zawiszy Czarnego¹⁰. Tutaj, jako że chodzi o hrabiego, odpowiada Kirkor stereotypowi rycerza bez skazy i w ten sposób najlepiej uwidocznia się logika jego roli. Jest to logika obrony straconych spraw, kończącej się przegraną praktyczną i zwycięstwem moralnym, co staje się świadectwem prawdziwych wartości. Gdy pod tym kątem patrzymy, bohater przypomina don Kichote’a...

Chodzi więc o rolę symboliczną. W sztuce tej mamy, jak w *Kordianie*, trzynaście ról symbolicznych: rycerza Kirkora (heros), Pustelnika-króla (Jungowski Stary Człowiek) i Matkę-wdowę (Niobe...). Ale inne postacie też mają w większym bądź mniejszym stopniu charakter archetypalny: Balladyna jest Jungowskim Cieniem, von Kostryn – kusicielem (jak np. Jago z *Otella*)... Jest to, jak mó-

¹⁰ Temat ten został rozwinięty przez M. Troszyńskiego w referacie *Zawisza Czarny – rycerz średniowiecznej Europy* (w druku) na konferencji we Fryburgu w Szwajcarii w grudniu 1999.

wiliśmy, tragedia ról – ich czystego schematu – dlatego zapewne dotyczą naszej podświadomości.

Ujrzelśmy w *Balladynie*, że Słowacki ukazuje swą wizję świata poprzez siatkę typowych ról. Z nadejściem dojrzałości i mistycznej przemiany spróbuje stworzyć system genezyjski, wyjaśniający ewolucję świata – materialną i duchową. Bliski będzie wtedy jeszcze bardziej wizji życia jako roli, wzmocni ją – co umożliwi subtelniejsze rozłożenie cech postaci, jak i ich ewolucji.

Aby przyrzeć się temu bliżej, zajmijmy się teraz *Księdzem Markiem*, dziełem okresu mistycznego.

Polifonia ról: *Ksiądz Marek*

Gdy w *Balladynie* widzimy prawie pełną paletę ról stworzonych przez wyobraźnię europejską, w *Księdzu Marku* napotykamy różne warianty roli heroicznej i rodzaj typologii duchowego świata ról. Znajdujemy tam bowiem przynajmniej dwie drogi rozwoju duchowego poprzez rolę, wewnątrz jej ram: drogę Judyty i drogę Księdza Marka. Zdaje on sobie zresztą z tego sprawę :

[...] Bo Pan niebios pragnie,
Aby tu dwie były moce,
Jedna, która ciałem nagnie;
Druga, co duchem podniesie
I ukorzy w Imie Pana. [III 559–563]

Judyta reprezentuje drogę Starego Testamentu, drogę ciała, natury, mocy kosmicznej:

Mój Bóg nie wisił na ćwieku,
Nie pił octu i piołunów,
Ale stał na wielkiej górze
Pośród dwunastu piorunów
W czarnej i ognistej chmurze
I rozbłyskał się na całe niebiosy:
[.]
A jak spojrzy – to się góry pokłonią!
A jak błysnie – to ślepotą na ludy!
A jak zagrzmi – to się groby odstonią,
A jak ścichnie – świat się cały odmieni,
A skrzę rzuci – to świat będzie z płomieni
I w słoneczne się ognie roztrząśnie;
A brwi zmarszczy na czole – to zgaśnie
Jako węgiel pod wodą i syknie;
A gdy rękę podniesie – świat zniknie
I nie będzie ani mnie, ani ciebie,
Tyłko ciemność i sam Pan Bóg na niebie. [II 183–204]

Bóg Księdza Marka, potężny i dysponujący również magiczną siłą jak Jehowa Judyty, reprezentuje jednak przede wszystkim siłę ducha. Czy jest ona wyższa? Teoretycznie tak, gdyż Ksiądz Marek zwycięża nieprzyjaciół właśnie siłą duchową, ale w gruncie rzeczy, zgodnie z cytowanym oświadczeniem, siły te są równoległe – komplementarne i polifoniczne.

Mamy więc dwa światy i dwa typy ról duchowych – niebieskie i kosmiczne. Trzeci świat obejmuje siły wyłącznie fizyczne, materialne – wojsk, armat, prochu... całkowicie podporządkowane w gruncie rzeczy obu światom Ducha.

Tak też trzeba rozłożyć postacie i ich role.

Najwyżej w hierarchii znajduje się Ksiądz Marek, nie dlatego, że reprezentuje świat Nowego Testamentu albo ze względu na swą proroczą moc, ale przede wszystkim z powodu rozwoju duchowego w roli pasterza narodu, który ma za zadanie naród ten rozbudzić. Jest to „aktor straszliwy”, jak nazywa go Marta Piwińska¹¹, tzn. całkowicie i w pełni świadomy swej roli duchowej i misji, utożsamiający się z nimi. W terminologii mistycznej Słowackiego – to „duch wiodący”, król-duch swego narodu. *N a p o w i e t r z n y r y c e r z*.

Poniżej niego, jeśli chodzi o rozwój duchowy, ale w tej samej skali przeobrażeń, znajdują się pozostałe postacie heroiczne, zwłaszcza Kazimierz Pułaski, broniący Baru do końca; a nawet Kreczetnikow, rosyjski generał, mniej rozwinięty duchowo niż Polacy, lecz mający poczucie honoru.

Regres roli rycerza ukazany jest na przykładzie oportunistów, jak marszałek Krasiński, i zdrajców, jak Branecki.

Wiara Judyty, wiara ziemską, starotestamentową, obejmuje paradoksalnie również magnata Kossakowskiego: cynika, ale dobrego żołnierza, złodzieja dóbr publicznych, przy tym zdolnego do miłości i nienawiści, do odwagi i do siły – w dobrym jak i w złym. Występuje on stale w czerwonych kolorach: ma rude włosy, dosiada rudego konia i ubrany jest na czerwono. Na koniec porzywa na swym koniu Judytę w płomieniach. Ten *l u c y f e r y c z n y r y c e r z*, by podjąć terminologię mistyczną Słowackiego, wydaje się równie ważny dla ewolucji ducha zbiorowego i globalnego co duch „napowietrzny” Księdza Marka.

Nie należy bowiem zapominać, iż sama Judyta, której na końcu przebaczone, uczyniła, co uczyniła, by dokonać w sposób zbrodniczy zemsty – poprowadziła Rosjan przez podziemne przejścia, aby mogli zdobyć miasto; a potem podpaliła szpital, aby dżuma zaraziła Rosjan. Jest tak samo lucyferyczna jak Kossakowski, ale posiada siłę duchową niezrównaną i, co najważniejsze, zdolna jest także do przemiany, do nawrócenia. Jest komplementarna w stosunku do Księdza Marka i tylko związek obu tych sił zapewnia pełnię. Nie może się to zrealizować w trakcie zdarzeń dramatu, ale perspektywa ta pozostaje w domyśle, może nieświadomie – otwarta na przyszłość!

Naprzeciw budzicieli ducha narodowego (co dotyczy też częściowo Rosjan!) – znajdują się oportuniści, których należy obudzić. Służą temu katastrofy. A misja Księdza Marka polega właśnie na obudzeniu Polaków z komfortu zmysłowego, który jest śmiercią ducha. Aby stało się prawdą, że „wszyscy zmarłychwstaniem” (III 728). Natomiast dotyczącą wszystkich misją jest pomóc światu do zbawienia. Bo ten, co zachowa siłę ducha dla samego siebie, by zabrać ją ze sobą do nieba i wymienić na niebieską koronę bez pomagania światu – zostanie potępiony (III 564–573). Trzeba być solidarnym z innymi, nie zaś

¹¹ M. Piwińska, *Wprowadzenie* w: J. Słowacki, *Ksiądz Marek*. Wyd. 3, zmienione. Wrocław 1991, s. LVII–LX. BN I 29. Wyrażenie przejęte jest z *Dziadów* J. Słowackiego (*Dziela wszystkie*, t. 13, cz. 2 (1963), s. 362, w. 44–55), gdzie odnosi się do Gustawa z IV części *Dziadów* A. Mickiewicza.

szukać zbawienia indywidualnego. Zło, dynamizując rzeczywistość, jest w tej perspektywie cenniejsze niż samowystarczalna cnota indywidualna, a rola licyferyczna lepsza niż rola oportunisty. Ów prometeizm duchowy ról łączy się w sposób nieoczekiwany z proroczym prometeizmem Mickiewicza, wpisując go w rzeczywistość tożsamości ludzkich jednostek. Ale chodzi o tożsamość eschatologiczną, odsyłającą do celów ostatecznych ludzkości i jej rozwoju duchowego.

Role nie tłumaczą się same przez się, ale przez sytuację, w takiej mierze, w jakiej prowadzą do powtórnych narodzin, do zmartwychwstania, do objawienia się Ducha. Rzeczywiście, symbole żłobka (I 424), Zielonych Świątek (dekoracja z początku aktu II), jak też zapowiedź przyszłego zmartwychwstania (finał) – wyznaczają rytm i strukturę ideologiczną sztuki. Ważny jest rozwój duchowy wewnątrz roli.

Dlatego tym razem nie jest konieczne mówienie oddzielnie o rolach symbolicznych, gdyż wszystkie role mają tutaj ten wymiar. Oczywiście, trzy postacie archetypalne: Księdza Marka (Jungowski Stary Człowiek), Judyty (negatywna *anima*), jak i Kossakowskiego (Cień), znajdują się na czele każdej typologii, z powodu świadomości, jaką uzyskały albo uzyskają – swego wymiaru duchowego, złego czy dobrego. Ale wszyscy inni również żyją w pewnym sensie w obu wymiarach: rzeczywistym i symbolicznym, tzn. duchowym.

W sztuce tej trudno jest mówić o ewolucji postaci – jak w *Śnie srebrnym Salomei* z tego samego okresu. Ale ich topografia duchowa pozwala zdać sobie sprawę z uniwersalnych wymogów Ducha. Co było prawdopodobnie celem autora dramatu w jego roli pisarza narodowego i proroka. „Wieszcz”. Rycerza napowietrznej walki.

Uwagi końcowe

System ról pozwala objąć wzrokiem całe dzieło Słowackiego. Ale koncept ten jest szczególnie płodny w wypadku dramatów. Sama struktura dramatyczna oparta jest bowiem na rolach i charakteryzuje się nieciągłością, w odróżnieniu od dyskursu, który pokrywa lub maskuje dramatyczne szczeliny świata. Wobec nicości posiadamy wyłącznie naszą tożsamość. A więc rolę. Słowacki przeżywał problem tożsamości w sposób zdumiewająco nowoczesny. A jego spojrzenie na tę problematykę wydaje się stale inspirujące.

Patrzanie poprzez rozdane role jest jednym ze sposobów na pokrycie wstydlivej i przerażającej nieciągłości świata. Widzieliśmy już, że w *Kordianie* występują zapowiedzi przyszłego systemu genezyjskiego, który tłumaczy dyskursywnie dramatyczność ewolucji. W *Księdzu Marku* postacie uświadamiają sobie owo stawanie się, swoje role, nieciągłość dramatyczną – jako etap tragiczny, lecz niezbędny w ewolucji jednostkowej lub zbiorowej. Powiedzenie, że jest to wizja świata pesymistyczna – to eufemizm. Ale również można czasem stwierdzić, że pesymizm właśnie jest postawą najbardziej płodną (Zdziechowski). Zmusza bowiem do działania, przekonuje nas, iż bez świadomego zaangażowania żadne dobro nie zaistnieje na ziemi. Inaczej mówiąc: iż od nas zależy zbawienie świata. Ale też – iż właśnie zaangażowanie daje nam tożsamość, indywidualną egzystencję. Zbawienie. Sens jest w ten sposób potencjalnie ustanowiony, dostępny

dla każdego. Dla każdego, kto zaangażuje się w coś więcej niż w egzaltowaną realizację swego egoistycznego narcyzmu.

System ról odpowiada podziałowi społecznemu pracy (by podjąć terminologię marksistowską), lecz również podziałowi symbolicznemu sensu do spełnienia. Gdyż nie trzeba nikogo przekonywać, iż bez pojęcia Sensu nie ma ludzkości świadomej samej siebie. Ale od nas zależy, żeby te role stały się ramą rośnięcia w duchu. I rośnięcia Ducha globalnego ludzkości. W logice tej uderza przeciwstawienie dwu strategii: albo ekstensja ról, prowadząca w sposób nieunikniony do zguby (i do potępienia), albo rośnięcie duchowe wewnątrz ról, proces, który przemienia świat od środka, jak drożdże w Nowym Testamencie. Trzeci przypadek to poszukiwanie nowych ról lub też redefinicja ról istniejących – jak Kordian, jak Książę Marek. To przypadek najbardziej twórczy i najbardziej tragiczny, gdyż wtedy utożsamia się przeczutą rolę z wymiarem profetycznym i ze śmiercią. Lecz ze śmiercią, która tworzy sens. Sens dla świata. Ze śmiercią, która prowadzi do zmartwychwstania.

Spostrzeżenia te zamykają nasz szkic. Interesujące jest jednak podkreślenie, iż mechanizm rozwoju wpisany w logikę ról, a szczególnie ról symbolicznych, prowadził także poetę. Jego etapy natchnienia szły tropem rozmaitych estetyk: po początkach klasycystycznych (*Mindowe*, *Maria Stuart* – epoka, którą się tu nie zajęliśmy) długi okres wpływów Szekspirowskich, sprowadzających motywację postaci do namiętności. Mimo osobistego piętna odcisniętego przez Słowackiego na owym schemacie – optyka ta dominowała aż do epoki „calderonowskiej”, która przywiodła poetę do systemów mistycznych. Która zresztą, z punktu widzenia dramaturgicznego, nie starła wizji szekspirowskiej namiętności jako motywacji ziemskich działań, ale tylko wzbogaciła ją o motywację duchową, nakładając się na motywację namiętności – albo pokrywającą się z nią. Poeta podkreśla paralelizm dwu wizji religijnych świata, komplementarnych i dialektycznie związanych. Judyta byłaby bliżej Szekspira, Książę Marek – Calderona.

Koniec tej drogi nie został tu zbadany ani nawet podjęty: chodzi o dramat *Samuel Zborowski* i epicką wizję *Króla-Ducha*. Forma *auto sacramentale* zapożyczona przez Słowackiego w pierwszym przypadku, gdzie role są alegoriami idei, a z punktu widzenia osobowego mają charakter wyłącznie symboliczny, jak i opowieść epicka w drugim przypadku, pokrywająca poprzez proceder auto-kreacji zasadniczą nieciągłość rzeczywistości, nie zmieniają siatki odczytań dzieła poety poprzez koncept roli. Zmieniają tylko formę i prezentację tych ról, jak też ich miejsce w dyskursie linearnym – dyskursie, który, być może, nie jest w ogóle możliwy.