

MAREK DYBIZBAŃSKI
(Uniwersytet Opolski)

PIEŚNI CHÓRU POD SKREŚLENIEM W „ZAWISZY CZARNYM” JULIUSZA SŁOWACKIEGO



Tytułowe zagadnienie ogranicza zakres badanego materiału do tych partii rękopisu, które Juliusz Kleiner w tomie dwunastym (część 2) *Dzieł wszystkich* z 1961 roku¹ wydzielił jako redakcję C, czyli do scen związanych z bitwą grunwaldzką i dwóch opracowań przyjazdu Zawiszy do Sanoka, oznaczonych w przywołanym wydaniu symbolami C1 i C2. Oprócz tych odcinków Chorus pojawia się jeszcze w otwarciu trzeciego opracowania motywu przyjazdu, które w przywołanej edycji zostało zaliczone do osobnej redakcji D jako moment inicjujący jej rozwiniętą akcję, rozpisaną na piętnaście scen. Przedstawienie na równi ciągów C1, C2 i D zawiera element prowokacji wobec wszystkich dotychczasowych propozycji edytorskich oraz interpretacyjnych.

Od strony edytorskiej podział Kleinera próbował modyfikować Stanisław Pigoń, który, uznawszy sceny w obozie tureckim (redakcję A) za zawiązek osobnego dramatu, połączył redakcję C z C2 (z dodaniem B w „odmianach tekstu”) i osobno redakcję D z C1, lokalizując tę drugą w całości także pośród „odmian”². Z tego starcia nie rozwinęła się dalsza dyskusja wokół problemów edytorskich, a jednocześnie żadne z zarysowanych stanowisk nie zyskało konsekwentnej kontynuacji interpretacyjnej. Nastąpił po prostu czas omijania filologicznych pułapek i konstruowania spójnych interpretacji niespójnego tekstu – zazwyczaj kosztem którejs z tych jego partii, które wyodrębniano w edytorskim podziale na „redakcje”. Irena Sławińska na przykład przyjęła ostateczność redakcji D i przekonująco zinterpretowała symbolikę przywołanych w niej przestrzeni – zamku oraz stepu³. Rozszerzenie

¹ Zob. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 12/2, Wrocław 1961. Zob. też: J. Kleiner, „Zawisza Czarny” Słowackiego: ustalenie układu dzieła, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 2.

² Zob. S. Pigoń, *Słowackiego jeden czy dwa dramaty o Zawiszy Czarnym?*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 4.

³ Zob. I. Sławińska, *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*, w: tejsze, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.

tego kręgu znaczeń o kontekst filozofii genezyjskiej w pracy Magdaleny Saganiak doprowadziło do uprzywilejowania redakcji C i motywu podeptania podczas bitwy znaku krzyża na chorągwi Zakonu jako symbolu zużytej formy (wedle terminologii przyjętej w mistycznym systemie Słowackiego)⁴. W niedrukowanej rozprawie Marka Troszyńskiego ten bitewny gest Zawiszy zyskał dodatkową wartość dzięki przepuszczeniu go przez pryzmat „Chrystusowej” kreacji bohatera w przedstawieniu wypadków poprzedzających jego śmierć, które wypełniają redakcję A⁵. Założone „potraktowanie wszystkich redakcji jako «tekstu głównego» i skupienie się na interpretacji tekstu jako całości”⁶ w artykule Katarzyny Banul – który zresztą bez tego założenia wcale nie straciłby na wiarygodności – spowodowało uznanie zachodzących między redakcjami różnic w kreacji bohaterki dramatu za „niekonsekwencje w zachowaniu Laury”⁷. Za to w opinii sformułowanej przez Marka Troszyńskiego w rozmowie z Marią Prussak „cztery redakcje” uzyskały nie tylko samodzielny byt, ale nawet swoistą pełnię, ukonstytuowaną w wyniku zdegradowania pierwszorzędного czynnika w dramacie klasycznym, czyli akcji. „Rozwój akcji jest nieważny – zauważył Troszyński – bo właściwie wszystko zawiera się w początku”⁸. Jeszcze ważniejszy w tej wypowiedzi współczesnego znawcy rękopisów poety wydaje się zaproponowany sposób lektury, polegający na wyborze określonej wersji (na przykład kanonicznego układu Kleinera) i schodzeniu „przez inne wydania, inne układy do transliteracji, czyli do czegoś, co jest ekwiwalentem rękopisu”⁹.

Podjmując ten trop, należy od razu przypomnieć, że w edycjach wcześniejszych, „przedkleinerowskich” obowiązywał podział na dwie redakcje, którego sam Kleiner przestrzegał jeszcze w czwartym tomie swej monografii twórczości Słowackiego, wydanym w 1927 roku, i który zachowano jeszcze w edycji *Dzieł* pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego¹⁰. „Redakcja I” (datowana przez Kleinera w monografii na okres poprzedzający drugi wyjazd Słowackiego do Parnic w lipcu 1844 roku) obejmowała wtedy sceny

⁴ Zob. M. Saganiak, *Mistyka i wyobrażenia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000.

⁵ M. Troszyński, *Zawisza Czarny – rycerz średniowiecznej Europy*, artykuł niepublikowany, za którego udostępnienie składam Autorowi serdeczne podziękowanie.

⁶ K. Banul, „Ja córka jestem rycerzy...” (*Kilka słów o bohaterce „Zawiszy Czarnej” Juliusza Słowackiego*), „Colloquia Litteraria” 2006, nr 1, s. 51.

⁷ Tamże, s. 58.

⁸ *Hiperteksty Słowackiego. Z Markiem Troszyńskim rozmawia Maria Prussak*, http://www.didaskalia.pl/73_prussak.htm [dostęp: 2019-10-10].

⁹ Tamże.

¹⁰ J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 10, oprac. Z. Libera, Wrocław 1952.

związane z pobytem Zawiszy w sanockim zamku (zaliczone później przez Kleinera do redakcji D), sceny podróży rycerza na południe (ciąg dalszy tej samej redakcji D) oraz wątek udziału grunwaldzkiego bohatera w tureckiej kampanii cesarza Zygmunta Luksemburczyka (według podziału zastosowanego w tomie XII/2 redakcje a i B). Na „redakcję II” (kojarzoną w monografii Kleinera z mistycznym przełomem w biografii Słowackiego, datowanym przez samego poetę na 1845 rok) składały się wtedy sceny związane z bitwą pod Grunwaldem (w tym relacja z przebiegu bitwy składana Cesarzowi) i urwany wątek przyjazdu Zawiszy do Sanoka w dwóch odmianach (czyli późniejsza redakcja C powiązana z C1 i przesunięte do „odmian tekstu” fragmenty oznaczone potem przez Kleinera jako redakcja C2).

Trafność edytorskich decyzji pozwala dziś weryfikować dostępność podobizny autografu – znajdującego się w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (sygn. 4731/II) – jako dokumentu cyfrowego w Dolnośląskiej Bibliotece Cyfrowej¹¹.

W porządku narzuconym autorskiemu rękopisowi przez nieautorską paginację ustęp uznany przez Kleinera za redakcję C (wraz z C1 i C2) poprzedza obszerną partię redakcji D, przerwana na chwilę krótkim zawiązkiem redakcji B, za którym ciąg dalszy wersji D prowadzi do fragmentu wydzielonego w redakcję A. Zachowany w szczątkach autograf paginowano zatem zgodnie z chronologią przywołanych faktów historycznych¹² i z porządkiem logicznego następstwa zdarzeń składających się na planowaną akcję: od bitwy pod Grunwaldem, poprzez wizytę Zawiszy w Sanoku i podróż na południe do scen w cesarskim obozie.

Przy wszystkich zastrzeżeniach, jakie budzi paginacja rękopisu (pozostająca wszak wyrazem określonej interpretacji), trzeba ją uznać za działanie najmniej ze wszystkich inwazyjne. Edycje bowiem nie tylko tną tekst w poprzek linii rozwojowej odtwarzanej w nieautorskiej paginacji, lecz także rozrywają go wzdłuż tej linii, wydzielając „ustępy zaniechane”, „rzuty pierwotne” i „odmiany tekstu”. Wiadomo, że ustępy przeznaczone do tych zespołów – i pomijane w wydaniach popularnych – były wybierane albo czysto mechanicznie (tj. poprzez zrównanie statusu wszystkich skreśleń), albo zgodnie z przyjętą przez edytora wizją całości¹³, ale raczej nie na podstawie

¹¹ Dokument cyfrowy <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=6587> [dostęp: 2019-10-10].

¹² Szczegółowo rozpiisał daty Stanisław Pigoń: redakcja C – „grunwaldzka” – 1410; redakcja D – po epizodzie czeskiej niewoli Zawiszy – po 1423, ale bliżej 1426; redakcja A – czas kampanii tureckiej – 1426. Zob. S. Pigoń, dz. cyt., s. 377–378.

¹³ Subiektywne „kryterium estetycznej oceny dzieła”, przypisane Antoniemu Małeckiemu, pierwszemu wydawcy zachowanych rękopisów Słowackiego, Marek

interpretacji skreśleń autorskich. Tej podjął się przy pracy nad rękopisem *Samuela Zborowskiego* Andrzej Żurek, który rozpoznał „zwyczaj poety, polegający na tym, iż często skreślał fragmenty, do których później nawiązywał”¹⁴ i stwierdził, że „Słowackiemu zdarzało się nieprzekreślone wiersze zarzucać, zaś przekreślone włączać do tekstu głównego”¹⁵. Doświadczenia krytyki genetycznej – która wyróżnia kilka rodzajów skreśleń, a wśród nich tylko jedno usuwające¹⁶ – każą ze szczególną ostrożnością podchodzić do skreśleń pionowych.

W dalszej części niniejszego artykułu nie zamierzam jednak rozstrzygać problemów, jakie w tym zakresie następuje rękopis dramatu o Zawiszy, a jedynie przyjrzeć się relacjom i napięciom zachodzącym w tym tekście pomiędzy ustępami skreślonymi i nieskreślonymi, których rozróżnienie nie pokrywa się w pełni z edytorskimi podziałami na tekst główny i „ustępy zaniechane” – Kleiner zachowywał wszak w tekście głównym wybrane odcinki przekreślone, za to przenosił czasem do wariantów całe fragmenty, które jego zdaniem Słowacki powinien był chcieć przekreślić.

Redakcja C: Chorus-świadek

Przypadek ostatniego działania znajdujemy już w opracowaniu edytorskim tekstu z pierwszej karty rękopisu – w tym miejscu przypada otwarcie redakcji C. Kolumna pierwsza (lewa) w transliteracji wygląda tak:

[Chorus] Złamali się o czarne szwadrony Krzyżaków...
 Słyszycie – szcęk... to walka czarna pod Grunwaldem **toczy**
Tu słońce [?] błyszczycie... pełno... czarnych śmierci ptaków...
 Słońce złote... za chmurą czarnych śmierci ptaków...
 Słońce się ćmi za czarną tą girlandą ptaków...
 Tam we mgle – północ siedzi z księżycowym skaldem...
 Wrzask czynią taki, że ja który jestem skaldem
 I na zastęglach jego lodowych źrenicach

Troszyński rozpoznaje jeszcze w niektórych decyzjach Kleinera, który wybierając zakończenie *Samuela Zborowskiego*, powołuje się na „niepospolite piękno idei” (tamże, s. 10). Przy edycji *Zawiszy Czarnego* tymczasem Kleiner, z ubolewaniem wprawdzie, ale jednak przesunął do *Ustępów zaniechanych* „piękne poetycko” strofy pieśni na pożegnanie Jagiełły, „ku przyszłości skierowane” (J. Kleiner, „Zawisza Czarny” *Słowackiego...*, s. 321–322).

¹⁴ A. Żurek, *Nad tekstem „Samuela Zborowskiego”. Układ dramatu*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1979–1980, R. XIV–XV, s. 97.

¹⁵ Tamże, s. 106.

¹⁶ Zrekonstruowanej przez Żurka metodzie odpowiadałoby „skreślenie w zawieszaniu” i „zakreślenie fragmentu do późniejszego wykorzystania” – zob. P.M. de Biassi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek i M. Prussak, Warszawa 2015, s. 91–96.

**jedną pieśnią wiąże
bierze w mgły czerwone**

~~I smętną dusz-girlandę... do siebie zaprasza-
Widzi tęczę przyszłości... eżem może przyzywa~~

na północ... przyzywa-

~~I końcem szczerwienionych zachodnich warkoczy...
Drogie duchy rycerzy... konać nauczone...~~

~~W lasy... i tęcze skalne... o! Polsko na długo
Żegnamy cię... gdzie duch się na małym zużywa-~~

~~Ogromny dzień... pierwszy raz Polskę Litwin wiedzie
Tam na wzgórzach zielonych... oświeca purpurą...~~

Słyszycie jęki... to Polska złamała
Czarne szwadrony... Krzyżaków... i goni
Litwin na czele... w okrwawionej dłoni
Trzyma chorągiew... a chorągiew biała
A on ją spuścił i we krwi umoczył
Okolo kija okręcił – i skoczył...

A za nim... niby tęczowane chmury
Pełne słońc... lecą husarze w pancierzach
Lob der Got... krzyczą... żelazne komtury
I dzidy czarne jako szczeń na jeżach
Szczeń naprzód strachem zjeżona do góry
A potem w polskich tęczowych odzieżach
Serc szukająca

Najmilszy z naszych rycerzy... pan Czarny
Na grunwaldowym polu się potyka...

dziś

Oto ... zaśpiewawszy pieśń Boga rodzica,
R[z]ucili się pod Grunwald – szwadron za szwadronem
Nie spuszczaćmy ich z oczu... nic odwróćmy lica
Oczyma ich oświećmy... pochłońmy ich łonem
Wszyscy nasi – lecz jeden nam umiłowany
Nie weźmie żadnej skazy – ani żadnej rany

[1r]¹⁷

Skreślenia dzielą kolumnę na cztery odcinki: po szesnastowersowej partii, kreślonej w poziomie wzdłuż pojedynczych wersów i przekreślonej w całości biegnącą przez środek pionową linią, następuje trzynastowersowy segment o nieregularnym układzie rymów, urwany w połowie ostatniego wersu, za którym znajduje się przekreślony zygzakiem dwuwiersz i u dołu

¹⁷ Cyfra oznacza numer karty rękopisu, pierwsza litera stronę karty (r – *recto*, v – *verso*), druga litera – przy stronach zapisanych w dwu lub trzech kolumnach – wskazuje na pozycję kolumny (l – lewa, ś – środkowa, p – prawa).

kolumny regularna sekstyna – pierwsza z czterech w tej pieśni chóru (trzy dalsze w drugiej kolumnie), poprzedzającej wejście Jagiełły, odnotowane (co w tym rękopisie dość rzadkie) w tekście pobocznym.

Segment drugi, trzynastowersowy – nieprzekreślony, zachowany w tekście głównym jeszcze w edycji Krzyżanowskiego¹⁸ – Kleiner przeniósł razem z obustronnym jego sąsiedztwem do „ustępów zaniechanych”¹⁹. Za tą decyzją stała oczywiście intencja zrekonstruowania ostatecznego kształtu tekstu, jednak tej utopijnej poniekąd idei służyły również decyzje poprzedników. Oryginalna wartość lekcji Kleinera polega na znalezieniu w tej kolumnie czterech różnych wariantów początku (pięciu, jeśli policzyć osobno dwa ciągi wersów w przekreślonej pierwszej strofie²⁰). Odczytanie dolnej sekstyny nie jako dalszego ciągu pierwszej partii nieskreślonej (jak w edycjach „przedkleinrowskich”), ale jako nowego otwarcia rodzi jednak określone konsekwencje.

Fragment rozpoczęty zwrotem do odbiorcy – „Słyszycie” – realizuje swoją funkcję ekspozycyjną w sposób zbliżony do wczesnoromantycznych epickich incipitów, sytuując Chorus – niczym balladowego narratora – w pobliżu postaci i zdarzeń. Pieśń nie informuje o preakcji, tylko wprowadza prosto w wir bieżących wypadków, a w samej relacji czas przeszły przeplata się z teraźniejszym.

Przy otwarciu „sekstynowym” Chorus – w klasycznie zbudowanych wersach, godzących układ rytmiczny ze składniowym przy silnie zarysowanych klauzulach rymowych – oddala się od scenicznego „tu i teraz”, jak również rezygnuje z udziału w projektowanej wcześniej, teatralnie zakrojonej sytuacji komunikacyjnej. Jednak nadal nie powiadamia o zdarzeniach minionych, a opiewa mające dopiero nastąpić bitewne wyczyny Zawiszy („I krzyżoność trupem położy komtura, / I czterma kopytami zdepcze krzyż czerwony” [1rp]), interpretując ich znaczenie w perspektywie kosmicznych dziejów ducha, gdzie ślady kopyt konia zdobywcy krzyżackiej chorągwi oświecają czerwony znak krzyża blaskiem czterech gwiazd:

¹⁸ *Dzieła*, t. 10, s. 95.

¹⁹ *Dzieła wszystkie*, t. 12/2, s. 409 i 410.

²⁰ *Dzieła wszystkie*, t. 12/2, s. 409 (*Ustępy zaniechane i rzuty pierwotne* [redakcji C]):

I

[Chorus]

Złamali się o czarne szwadrony Krzyżaków...

Słyszycie – szcęk... to walka czarna pod Grunwaldem

Tu słońce [?] błyszczycy... pełno... czarnych śmierci ptaków...

Tam we mgle – północ siedzi z księżycowym skaldem...

II

[Chorus]

Złamali się o czarne szwadrony Krzyżaków...

Słyszycie – szcęk... walka pod Grunwaldem toczy

Słońce się ćmi za czarną tą girlandą ptaków...

I końcem szczerwienionych zachodnich warkoczy...

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

[1rp]

Na odcinku wcześniejszym – nieprzekreślonym, a przez Kleinera usuniętym z głównego zrębu tekstu – to „Litwin [...] w okrwawionej dłoni / Trzyma chorągiew”, którą „spuścił i we krwi umoczył” [1r1]. W języku tego dramatu „Litwin” oznacza Jagiełłę²¹, będącego – według przekreślonej pieśni chóru z końca domniemanej sceny pierwszej – dawnym wcieleniem ducha odrodzonego współcześnie w osobie, w której otoczenie „litewskich guślarzy”, intencja uśpienia narodowych duchów i sprzeciw wobec współczesnego zmartwychwstania każą – zgodnie z zadomowioną w stanie badań hipotezą – domyślać się Mickiewicza.

[Chorus] Z temi trąb cudownemi głosami odchodzi
 I znika nam na zawsze z oczu król Jagiełło
 Aż się z piany Niemiełowej Afrode urodzi
 I rozpocznie piękności tajemnicze dzieło
 Aż się indyjskie kwiaty na sosnach pokażą
 Aż dawna prawda spojrzy księżycową twarzą
 Nie obaczycie więcej... takiego mocarza
 Który bez miecza... sercem narody wojował...
 I duchy swe wywołał z wiatru i z cmentarza
 A te, które przeciwne, do ziemi pochował
 I w ciągłym cztery wieki utrzymywał spaniu
 I sprzeciwił się nawet teraz... zmartwychwstaniu
 Od tego ducha oczy odwróćmy... on straszy –
 Nawet same anioły – swą anielską siłą...
 Był na hełmach – był w koniach – był w ostrzu pałaszy...
 W łzach Jadwigi – i pełno go w uśmiechu było...
 Od straszliwego ducha odwracajmy oczy
 Prędzej go zobaczymy... niżbyśmy żądali
 Bo jako piorun nagle z pod [!] ziemi wyskoczy
 Jak kądziel się na wietrze wypadków zapali
 I z ranami polskimi starą pierś pokaże
 I otoczą go wkoło Litewscy guślarze.
 Przeciw niemu... ten drugi duch... przez ciernie, osty
 I przez żywota drogę... męczeńską przechodzi...
 Jako leżąca owca u pasterza – prosty
zatopiona długo od powodzi
 Jak łaka... która kwiatem dopiero obchodzi
 Niewinny...

[4vp]

²¹ W inicjalnym, pokreślonym zespole wersów „pierwszy raz Polskę Litwin wiedzie”.

Wystawiony naprzeciw Jagiełły-Mickiewicza „drugi duch” w osobie Słowackiego wciela, według tej dychotomicznej koncepcji, ducha Zawiszy. Nawet logika filozofii genezyjskiej podpowiada więc, że Jagiełło będzie tu postacią ducha „zaleniwionego”. Jego „sceniczna” aktywność ogranicza się do wspomnienia i wizyjnej drzemki pod dębem:

[Jagiełło] Tu mi przyprowadź Zawiszę,
Bo ja się czuję, że go jednym chrzestem
Ducha... przełamię zaraz i uciszę
Jak małe dziecko... – a razem każ komu
Niech mi przyniesie wody... tu podumam...

Chorus

Błogosławcie mu teraz... on z wielkiego domu
Postawi ten lud sławnie pomiędzy narody,
Teraz mu wchodzą myśli nieznanne nikomu
Głaskanie jak gołębie... głaskaniem tej brody,
~~Głaskane jak gołębie głaskaniem tej brody.~~
~~Widne tylko... głaskaniem tej gołębiej brody~~
Teraz mu widne dusze z tych ciał wychodzące,
~~[M]ody... a siwy... leży pod Grunwaldu gruszą~~²²
Teraz w te oczy króla niby na pół śpiące
Nasz cały księżyc widny... i wyższe miesiące
Przedstworzonych wypadków błyskają

Ten dąb mu takie myśli cudowne gromadzi
Niby kopuła jakaś [zrobiona] dla ducha,

liści

Gdzie mnóstwo czarnych niby sejmem radzi,
pracą

A król siedzi zmęczony krwią, – i słucha;
Patrz, umiłował naród... i łyż wielkie roni
Pierwsza godzina wiekom Jagiellońskim dzwoni.

[1vp]

Pierwotnie w tym miejscu miała się kończyć pieśń chóru. Pierwszą kolumnę karty następnej otwiera przekreślony dwuwiersz, który w *Ustębach zaniechanych* Kleiner zgodnie z układem graficznym rozdzielił między dwie postaci rozmawiające wcześniej o przyprowadzeniu rycerza Czarnego:

[Oleśnicki] Gdzie... Król... pod dębem tym widzę spoczywa-
Oto jest Panie woda...

[Jagiełło] Gdzie Zawisza
[3rl]

²² Lekcja Kleinera (*Dzieła wszystkie*, t. XII/2, s. 549).

Pytanie Jagiełły mogłoby sugerować, że w pierwszym zamyśle poety Oleśnicki (jeśli to miał być on) wracał bez Zawiszy. Druga wersja jego wejścia – „opóźniona” o dodatkowe dwie sekstyny pieśni chóru – rozstrzyga sprawę w tekście pobocznym, wywołując za to inną niepewność (zob. rys. 1):

O, ileż z tej godziny wieków się urodzi
 Pięknych, na Chrystusowe patrzących dzieciątko.
 Około tego dębu duch Kiejstuta chodzi
 I patrzcie, jak się dziwną przypomniał pamiętką,
 Jakim kolorem usta synowca namazał—
I przez Jagiełły usta...
 I wieżami złotymi w słowach się pokazał
 Jakaś
 Starą Moskwę przypomniał... nad czerwoną parą
 W czepcach złotych siedzącą... niby wiedmę starą,
 jakoby na wieki rozwlekły
 Od której strach... już wtenczas
choć wiele od niej pobrał danin—
od-wież tak słonecznie-
Już wtenczas **tak potężnie**
 Już wtenczas... go uderzył w pancerz... a tak silnie
 tak na koniu uderzył Litwina.
 Że mu z otwartych oczu krwawe łyzy pociekły
 I nagle stał się drugi Chrystus z poganina.
I taki jest wieczny
 Płaczący nad przyszłością... jak ów anioł wieczny—
 Którego ciągle w niebie słyhać śmiech serdeczny...
 Wielkich duchów na ziemi ciągly spazm serdeczny.

(wchodzi starosta Sanocki – Oleśnicki i prowadzą Zawiszę)

[Oleśnicki] Cóż to... król leży na ziemi pod drzewem...

Kto się odważy... przybliżyć do króla...

[3r1]

Dwa wersy następujące po tekście pobocznym przydzielił Oleśnickiemu dopiero Kleiner, w edycjach wcześniejszych przypisywano je Chorusowi, co mogło się wydawać zgodne z graficznym układem tekstu. W tej kolumnie bowiem Słowacki wyjątkowo starannie wyznaczył granice biegnące między kwestiami kolejnych postaci – albo przez użycie „znaków rozmowy”²³, słusz-

²³ Feliks Bentkowski w rozprawie *O znakach przecinkowych w piśmie, czyli znakach pisarskich* (Warszawa 1830) wymienia „= i || Znak rozmowy (interlokucji), czyli znak wskazujący inną mówiącą osobę” (s. 35). W szczegółowym zaś opisie precyzuje:

„Rozróżniamy dwa znaki rozmowy, czyli innej osoby mówiącej, u Francuzów *signes d'interlocution* nazywane. Jeden, z dwóch kresek poziomych składający

nie pomijanych w druku²⁴, albo przez zastosowanie piętrowego zapisu wersów, w których przypadła granica replik²⁵. Dwuwiersz zapisany po tekście pobocznym takiego znaku nie otrzymał – chyba że za jego substytut należy uznać samą obecność didaskaliów. Na pierwszy rzut oka wygląda ten dwuwiersz istotnie na zmodyfikowane powtórzenie motywu z przekreślonego fragmentu u góry kolumny (w którym to powtórzeniu stwierdzenie „Cóż to... król leży na ziemi pod drzewem...” odpowiada wcześniejszemu „Gdzie... Król... pod dębem tym widzę spoczywa”). Jednak w wersji przekreślonej sam gest podania wody nie przesądza jeszcze o nadejściu Oleśnickiego – wszak zgodnie z królewskim poleceniem zasłużony w bitwie duchowny, przyszedł kardynał, miał z wodą przysłać kogoś, a osobiście zająć się przyprowadzeniem Zawiszy. Ponadto gest ów został tu zapisany w bezpośrednim zwrocie do króla, podczas gdy kwestia następująca po didaskaliach – o ile nie miała być należeć do chóru – jest raczej mową na stronie lub w najlepszym razie szeptaną rozmową osób wchodzących, a tej, zgodnie z regułami scenicznej komunikacji (o ile jej tradycyjne reguły znajdują zastosowanie w tym dramacie), Jagiełło nie powinien usłyszeć, nawet gdyby nie pozostawał w stanie wizyjnego uniesienia.

Część pierwsza pieśni chóru – ta poprzedzająca przekreślone podanie wo-

się (=), w rozmowach, zamiast wyrazów *rzekł*, *powiedział* itp. kładziony, dla wskazania, iż inna osoba mówi. Drugi, z dwóch kresek prostopadłych (|) utworzony, oznacza, że rozmowa jest skończona, i że autor sam rzecz dalej opowiada. W naszych drukarniach nie odróżniają tych dwóch znaków: w miejsce pierwszego kładą pospolicie tylko jedną kreskę poziomą (–) czyli rozłącznik, na odznaczenie zaś słów autora [właściwie: narratora – M.D.] od osób rozmawiających nie kładą żadnego znaku albo też piszą znowu kreskę poziomą czyli rozłącznik” (tamże, s. 129).

- ²⁴ Bezpośrednio po kłopotliwym dwuwierszu następuje wymiana replik między Jagiełłą a Zawiszą, oznaczona właśnie „znakami rozmowy”:

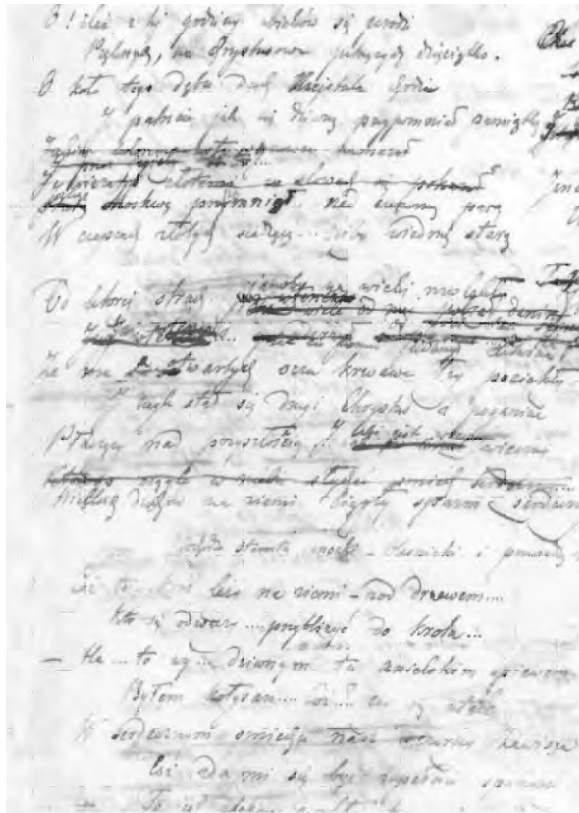
[Jagiełło] – Ha... to wy... dziwnym tu anielskim śpiewem
Byłem kołysan... Cóż?... czy się utula
W serdecznym śmiechu... nasz Czarny Zawisza
Cóż... zda mi się być zupełnie spokojny...

[Zawisza] – To jest afekcja zwykła krwawej wojny –
Od krwi się wzdrygam... [3r]

- ²⁵ To akurat przypadek ostatniej w tej kolumnie granicy replik:

[Zawisza] – To jest afekcja zwykła krwawej wojny –
Od krwi się wzdrygam...

[Jagiełło] Chodź... tu dębu cisza
I moi duch... który się do tonu stroi
Z wielkością wieku... i z moją koroną,
Ciebie jak dziecko małe uspokoi...
Cóż... czy ci lepiej... cóż, bije ci łono... [3r]



Rys. 1

dy – przedstawia w rękopisie dokumentację zmagania poety nie tyle z samą treścią wizji, ile raczej z jej rodzajem oraz – by tak rzec – naturą przedmiotu.

„Myśli nieznane nikomu”, których widzialność warunkowana jest w jednej z odmian czwartego wersu czynnością głaskania „gołębiej brody”²⁶, sprowadzały początkowo „dusze z tych ciał wychodzące”, którym chyba miał towarzyszyć „księżyc widny... i wyższe miesiące”. Akcja rozgrywa się w ciągu dnia, więc widzialność księżyca wymaga ustanowienia nocy mistycznej²⁷, co jednak nie przesądza jeszcze o przytłumieniu wrażliwości zmysłów podmiotu poznającego na bodźce ze świata materialnego – to jako warunek

²⁶ Zespolone w portrecie Jagiełły młodość i siwizna miały – według lekcji Kleina – znaleźć w zamknięciu sekstyny jakieś powiązanie z rymem do słowa „gruszą” – prawdopodobnie „duszą”

²⁷ O warunkach ustanowienia nocy mistycznej pisze Ryszard Przybylski w kontekście Mickiewiczowskiej Romantyczności. Zob. R. Przybylski, *Romantyzm jako przepaść klasyka*, w: *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.

przekroczenia granicy światów świadczyłyby w pierwszej kolejności o istnieniu takiej granicy, choć jeszcze by nie rozstrzygało, czy oddzielenie od siebie sfer duchowej i cielesnej stanowi cechę obiektywną świata przedstawionego, czy zakres poznania dostępny istotom pokroju Jagiełły. Wizja świata podzielonego na odrębne sfery ducha i materii – dziedziczona po chrześcijaństwie – bywała wszak w myśli romantycznej kwestionowana w postulatach wielkiej mitycznej syntezy, od Friedricha Schlegla poczynając, zaś stany wizyjne w romantycznych dramatach niekiedy hierarchizowano.

Wędrówka dusz „z ciał wychodzących” w kierunku Księżycy i wyższych planet odpowiada hierarchii sfer niebieskich w dantejskim obrazie raju²⁸, jednak „miesiące” w pieśni chóru o wizji Jagiełły otrzymały ostatecznie inny status – przekształciły się w podmienionej redakcji ostatniego wersu („Przedstworzonych wypadków błyskają miesiące”) w coś, co może być zarówno budulcem poetyckiej metafory, jak i znanym romantycznej filozofii sposobem objawiania się transcendencji poprzez b ł y s k „symbolu”, w koncepcji Georga Friedricha Creuzera przeciwstawiany g a d a n i u, które konstruuje zeświecczony już „mit”²⁹.

Zdaje się, że „miesiące” stały się objawem „przedstworzonych wypadków” dopiero, gdy poeta kazał im – w wersie dopisanym w interlinii – błyskać „w oczy króla na pół śpiące” (nie rezygnując przy tym do końca z „dusz wychodzących”³⁰). Wszakże taki opis kondycji podmiotu doznającego kontaktu ze sferą ponadzmysłową zdaje się wskazywać na rodzaj objawienia usytuowany w hierarchii stanów wizyjnych bliżej najniższego stopnia wizji sennej niż górnej granicy widzenia w stanie pełnej jawy³¹. Chociaż... co to znaczy „n i b y na pół śpiące” (wyróżn. – M.D.)?

²⁸ Ten kontekst przywołał Jarosław Maciejewski w interpretacji *Poematu Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* (1838), gdzie akurat Księżyc uległ dość znacznemu przewartościowaniu, stając się pierwszym etapem podróży bohatera po piekle. Zob. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974, s. 44–45.

²⁹ Szerzej o tym – zob. G. Królikiewicz, *Symbol i mit w dziele Creuzera*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001; M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.

³⁰ Ten wers dopiero Kleiner przeniósł do „odmian tekstu”. W myśl przyjętych w edycji założeń decyzja mogła się wydawać uzasadniona. Absolutyzacja formalnego kształtu wiersza doprowadziła Kleinera do przekonania, że jeden z wersów burzących konstrukcję sekstyny (rym potrójny: *wychodzące – śpiące – miesiące*) poeta „odrzucił, ale zapomniał [...] przemazać” (*Dzieła wszystkie*, t. 12/2, s. 549). Bezpieczniej byłoby użyć zwrotu: „nie zdecydował się przemazać”, lecz ten nie byłby wystarczającym powodem do wyłączenia poety.

³¹ Hierarchię stanów wizyjnych między najniższym widzeniem sennym i najwyższym widzeniem w stanie pełnej jawy rozpisał szczegółowo Emanuel Sweden-

W części drugiej następuje swoiste uwiarygodnienie słowami chóru wcześniejszej wypowiedzi Jagiełły o psychotycznym śmiechu Zawiszy, który miał przypomnieć mu reakcję Kiejstuta na widok Moskwy. Widać jednak, że w przebudowie jej dwóch sektyn zmieniał się zarówno stopień uwiarygodnienia, jak i status omawianego zjawiska. Kleiner powiązał je z satyrycznym obrazem koła towiańczyków, przedstawionym przez Słowackiego w *Mateczniku* – sugestywnym negatywie zwierzęcej utopii z *Pana Tadeusza*, gdzie „przy stole żebrackie zbierając okruchy / Siedzą ciała nie swemi napełnione duchy” i co jakiś czas któryś z nich „rozczochna włosy i podniesie pięście, / [...] / a potem gdy w szlochaniu pozbędzie oddechu, / Upada w zgrzytającą harmonikę śmiechu”³². Czy istotnie można utożsamić tę – obudowaną scenerią piekielną – aluzję do świętokradczej uczyty Baltazara, w *Starym Testamencie* sprowadzającej gniew Boży, z doznaniem Kiejstuta? Przecież z faktu, że w *Poemacie Piasta Dantyszka* Słowacki zmienił dantejskie konotacje Księżyca z pierwszego stopnia raju na przedsionek piekła, nie wynika bynajmniej, iż ta sama nadprzyrodzona lokalizacja planety obowiązuje w *Zawiszy Czarnym!* Jagiełło wprawdzie nazywa reakcję Kiejstuta „śmiechem piekielnym”³³, lecz on sam nie jest przecież wiarygodnym interpretatorem genezyjskich znaków.

Gdy przygodę Kiejstuta zaczyna interpretować Chorus w optyce świata duchów, okazuje się, że wstrząs był oznaką przemiany – że „nagle stał się drugi Chrystus z poganina / Płaczący nad przyszłością...”, a płacz przechodzi w śmiech („śmiech serdeczny”) już w jakiejś wyższej sferze ducha – pierwotnie nawet „w niebie”, gdzie staje się słyszalnym znakiem „anioła wiecznego”. Ostatecznie wprawdzie zstępuje na ziemię i w postaci „spazmu” staje się emblematem „wielkich duchów na ziemi”, ale różnica między pierwotnym zamysłem a ostatecznym kształtem pieśni i tak będzie co najwyżej hierarchiczna, nie aksjologiczna. Tylko hierarchia oddziela w filozofii genezyjskiej ziemię od nieba, a nazwa „anioł” – według Marii Joczowej – w pismach mistycznych

borg, a podjął w uproszczonej wersji Mickiewicz w III części *Dziadów* (zob. W. Weintraub, „*Dziadów*” część trzecia – manifest profetyzmu, w: tegoż, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 151-154).

Wiadomo, że obaj przywołani autorzy oddziałali na genezyjską naukę Słowackiego. Wśród podobieństw łączących mistykę Słowackiego z mistyką Swedenborga Jan Tomkowski wymienia „hierarchiczne [...] ułożenie duchów podług natury i zasługi indywidualnej” oraz „sprawę komunikacji anielskiej i komunikacji aniołów z człowiekiem” (J. Tomkowski, *Mistyczna hipoteza rzeczywistości. O obecności niektórych pomysłów Böhmego i Swedenborga w mistycznej twórczości Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium Warszawa 10-11 grudnia 1979*, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 399).

³² J. Słowacki, *Matecznik*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 12/1, s. 192.

³³ 1v1-p; *Dzieła wszystkie*, t. 12/2, s. 380.

Słowackiego odpowiada „pojęciu ducha w działaniu na różnych stopniach hierarchii”³⁴. Opis męki Kiejstuta, prawdę mówiąc, wygląda właśnie na twórczą pracę ducha, w systemie Słowackiego wartościowaną pozytywnie. Co więcej, historyczny Kiejstut, ojciec Witolda i stryj Jagiełły, w 1381 roku uwięziony przez bratanka i wkrótce potem zmarły w niewyjaśnionych okolicznościach, w optyce genezyjskich dziejów ducha niechybnie zalicza się do owych istot „przeciwnych” duchowi objawionemu w osobie króla, a więc tych, które on – jak głosi pieśń zamykająca scenę pierwszą omawianej redakcji C – „do ziemi pochował / I w ciągłym cztery wieki utrzymywał spaniu”. W tym kontekście pomysł wysłania Zawiszy do Sanoka, aby u boku starościanki uleczył umysł, a „zaleniwiał” ducha, od początku wygląda dwuznacznie³⁵.

Nie całkiem jasno przedstawia się też na tym odcinku rola chóru, który wprawdzie aspiruje do rangi „ponadfabularnej instancji” rewelatora „metafizycznej wykładni zdarzeń” (może nawet „reprezentanta «ja» autorskiego”)³⁶, a jednak niezmiennie towarzyszy Jagielle, choć zgodnie z ideą całego utworu wyraża się o nim krytycznie. Jeszcze po pożegnaniu króla w przekreślonej pieśni na koniec domniemanej sceny pierwszej i po obszernej scenie drugiej (scenie rozmowy Cesarza z Cygalim o bitwie grunwaldzkiej) Chorus ponownie przywołuje osobę króla, tym razem w roli założyciela królewskiego rodu duchów dotkniętych „chorobą głupstwa” – czym zamyka jednolitą partię tekstu nazywaną redakcją C.

Redakcja D: chór-orszak

Ciąg dalszy historii zainicjowanej w obrębie redakcji C (termin „historia” wydaje się bezpieczniejszy od „fabuły” czy „akcji”, które mogłyby su-

³⁴ M. Joczowa, *Motyw Anioła w pismach mistycznych Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny...*, s. 312.

³⁵ W najbardziej dosłownym planie zdarzeń fabularnych kwestia ta przedstawia się tak, że „zgodnie z niezbyt skomplikowanym planem Króla prostoduszny rycerz zakochuje się w pięknej pannie, i to z wzajemnością, ale zostaje wplątany w sieć intryg dramatycznych, które pośrednio lub bezpośrednio przyczyniają się do jego śmierci” i w rezultacie „plan Króla, na przekór jego szlachetnym intencjom, pośrednio prowadzi do śmierci Zawiszy” (M. Saganiak, dz. cyt., s. 216). Wszelako wplątanie to uwalnia Zawiszę-ducha od „zaleniwienia” w zamkowej wygodzie. Podwójną symbolikę zamku – będącego zarazem „aniołów mieszkaniem” i „szatańską pokusą” – omawia Irena Sławińska (dz. cyt., s. 198-200).

³⁶ Wszystkie te funkcje – i kilka jeszcze dodatkowych – przypisała chórom z dramatów okresu mistycznego Agnieszka Ziółowicz (zob. A. Ziółowicz, „Ja” – *Chór. O roli chóru w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 4).

gerować jedność utworu) przynoszą trzy różne opracowania tematu oznaczone przez Kleinera symbolami C1, C2 i D.

Podział na redakcje burzy porządek oparty na rozwoju fabuły. Tymczasem właśnie kryterium fabularne posłużyło Pigionowi jako argument za przeszerogowaniem wydzielonych przez Kleinera części:

Rozwój [...] akcji właściwej w układzie tekstu drukowanego podany został w dwu wersjach. [...] W drugiej (C2) sam starosta Sanocki towarzyszy rycerzowi i wprowadza go w progi swego domostwa. [...] Natomiast we fragmencie C1 [...] Zawisza sam jedzie do Sanoka, a starosta, zajęty daleką wyprawą, listownie tylko może go zlecić opiece córki – taka to właśnie sytuacja stanowić będzie założenie redakcji D, ostatecznej. Biorąc też pod uwagę, że Laura w C2 zgodnie z ujęciem dawniejszym, jest bratanicą Sanockiego, a nie córką, jak będzie w redakcji D i jest już w redakcji C1, tudzież i to wreszcie, że opowiadanie Głupca o niewoli Zawiszy jest węzłem, który zbliża redakcję C1 do D – mając to wszystko na względzie można by [...] bronić mniemania, że porządek „kontynuacyjny” ustalony przez Kleinera nie jest właściwy, że należałyby były właśnie odwrotnie: to C2 przedstawia fazę pomysłu wcześniejszą niż C1, która natomiast sformułowaniem różnych szczegółów przechodzi już w redakcję D. W układzie fragmentów do wydania tzw. kontynuacja C2 musi zatem poprzedzać kontynuację C1 [...] ³⁷

Przy zastosowaniu innego kryterium – na przykład formalnego – można by utrzymać wspólnotę wszystkich wersji C na podstawie stopnia eksploatacji chóru, którego obecność w pozostałych redakcjach sprowadza się do pojedynczych inicjalnych wystąpień (w redakcji a zaledwie osiem wersów, w redakcji D nieco więcej). Kształt pojedynczych rozwiązań fabularnych może zresztą co najwyżej – jak u Pigionia – wskazywać na kolejność powstawania, ale nie ustanawia powiązań między redakcjami. Cóż z tego bowiem, że dwie odrębne redakcje przewidują przyjazd Zawiszy do zamku bez eskorty Sanockiego, skoro każda przedstawia inny sposób opracowania i rozwijania tego motywu! Jako bezpośrednią poprzedniczkę redakcji D wskazała C1 również Irena Sławińska, ale z intencją wyekspozowania różnic, nie podobieństw:

W zaniechanych partiach redakcji C [a dokładnie właśnie w C1 – MD] Chorus załadnia obraz zamku dziwnymi mieszkańcami o greckich imionach: Agamemnon i Menelaj przechadzają się po polu, kurhan ukraiński zaś przywołuje pamięć Troi. Obrazu tego wyrzeka się poeta na rzecz zwięzłej zapowiedzi w ustach Wandy [w redakcji D – M.D.]. ³⁸

Tymczasem postać Wandy łączy akurat otwarcie redakcji D z zamknięciem redakcji C („czystej” redakcji C, bez dodatków C1 i C2). Legendarna krakowska księżniczka, wcześniej tylko wymieniona z imienia, teraz poja-

³⁷ S. Pigoń, dz. cyt., s. 379.

³⁸ I. Sławińska, dz. cyt., s. 198-199.

wia się jako osoba dramatu obok nienazwanego w rękopisie chóru i wypowiedane przezeń prawdy ogólne odnosi do konkretnej sytuacji wielkiego ducha uwięzionego w „zameczku na Rusi”. Z tym że właśnie chóralne otwarcie – którego nie posiadają redakcje C1 i C2 – ustanawia dla redakcji D nowy, własny i niezależny od innych początek.

Kiedy jeszcze redakcja D uchodziła za „redakcję I”, jej chór był kojarzony ze swym odpowiednikiem z *Lilli Wenedy* i otrzymywał status tragediowego ornamentu³⁹. W dramaturgii Słowackiego sfunkcjonalizowanie chóru w swoistej mechanice praw genezyjskich zaczyna się od *Agezylausza*, lecz na podstawie charakterystyk dostępnych w literaturze przedmiotu trudno orzec, czy przypisuje się temu sfunkcjonalizowaniu charakter stałej zasady obowiązującej po gwałtownym przełomie⁴⁰, czy też należy je postrzegać w kategoriach ewolucyjnego procesu⁴¹. Przy orientacji procesualnej chóry *Zawiszy Czarnego* trzeba by porównawczo sytuować – zależnie od datowania poszczególnych redakcji utworu – w przedziałach rozpiętych pomiędzy konwencjonalnym chórem *Lilli Wenedy*, jednolitym misteryjnym Chorusem *Agezylausza* i zróżnicowanym zbiorem chórów *Samuela Zborowskiego*, gdzie obok Chóru Duchów pojawia się Chór Mędrców, Chór Małych, Chór Wielkich, niezależny od nich Chorus, a ponadto różne odmiany Głosu lub Głosów oraz istoty niekoniecznie odpowiadające zjawiskom akustycznym, jak Mgły.

Chór w redakcji D *Zawiszy Czarnego* – występujący tylko raz, w inicyjalnej pieśni – z pewnością nie posiada tej rangi ani mocy, co Chorus w redakcji C, porównywany ze swym odpowiednikiem z *Agezylausza* – tego ostatniego Janina Abramowska podsumowała nawet formułą, której Irena Sławińska użyła z myślą o Chorusie „zawiszowym” – jako „świadka przepływających

³⁹ Taki pogląd sformułował Juliusz Kleiner w 4. tomie monografii, czyniąc go jednym z argumentów przemawiających za wcześniejszym datowaniem redakcji D (wtedy nazywanej „redakcją I”). Tej kwestii Kleiner nie podjął już w latach 50., kiedy komplikował teorię genezy dramatu przypuszczeniem, że koncepcja redakcji C (już pod tą nazwą) zrodziła się dopiero w trakcie prac nad redakcją D, ale ostatecznie została zarzucona na rzecz kontynuowania redakcji wcześniej odłożonej, czyli właśnie D (J. Kleiner, „*Zawisza Czarny*” *Słowackiego...*, s. 345–346).

⁴⁰ Agnieszka Ziółowicz (dz. cyt.) pisze raczej o pewnym (trudno powiedzieć – stałym czy możliwym) zestawie funkcji i zdaje się, że wcześniej bliższy takiemu stanowisku był właśnie Juliusz Kleiner w 4. tomie monografii.

⁴¹ Tak właśnie, bardziej indywidualnie potraktowała chóry poszczególnych dramatów genezyjskich Janina Kułtuniakowa (Abramowska), śledząc ich ewolucję od *Lilli Wenedy* po *Samuela Zborowskiego*, z pominięciem wszakże *Zawiszy Czarnego* – zob. J. Kułtuniakowa [Abramowska], *Kilka uwag o roli chóru w dramacie romantycznym w: Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. J. Maciejewski i in., Wrocław 1966.

wieków”⁴². Warto by jednak wrócić do pytania, w którą stronę odbiega od tego modelu ów szcztakowy chór w redakcji D? Czy rzeczywiście w kierunku konwencjonalnej reprezentacji społeczności, jaką w *Lilli Wenedzie* formuje grupa harfiarzy z przewodnikiem? Przecież ten nienazwany w rękopisie *Zawiszy* chór z początku redakcji D towarzyszy mitycznej Wandzie, którą nazywa swoją panią, a którą ma z Zawiszą łączyć jakiś związek w łańcuchu Królów-Duchów narodu⁴³. W tym położeniu i przy takim statusie ontologicznym chór zdaje się co najmniej sygnalizować istnienie drugiego planu – planu „fantastyki mitologicznej jako zasady budowy świata przedstawionego”⁴⁴ – podobnie jak w interpretacji Abramowskiej chóru w *Samuelu Zborowskim*. Nie można chyba oczekiwać wcielenia całej genezyjskiej mądrości do grupy będącej zaledwie orszakiem jednego z potężnych duchów. a że w dalszym ciągu redakcji D nie przydano mu żadnego chóralno-mityczno-duchowego dopełnienia – to już sprawa odrębna, która mogłaby rozwinąć się w pytanie, czy istotnie lewa kolumna karty 14r, przeciągnięta na początek kolumny prawej, powinna być zaliczana do tego ciągu scen, który w kolumnie prawej otwiera autorski nagłówek: „Scena 1. Step” (14rp).

Redakcja C2: chór towarzyszący w ruchu

Redakcje C1 (k. 7v–11r) i C2 (k. 11v–13v) prezentują odmienne treści w podobnej formalnej konstrukcji – obie zostały doprowadzone do pieśni chóru, która obrazuje kondycję Zawiszy w zamku.

W redakcji C2 chór zachowuje się w tej pieśni trochę tak, jakby sam uczestniczył w akcji „zaleniwiania” ducha rycerza:

O! cudownie ten rycerz u gołębiej dziewicy
 Przyjęty odpoczywa... a tam zaś dla gawiedzi
 W piekarnianej ciemności – sprowadzeni lirnicy
 Więjczy – siedzą przy ogniu. W środku pan Gniewosz siedzi
 Majordomus zamkowy... podobny do babuli
 Jak stara baba, wlana w miedź – cynę i ołowię
 W czepcu z drutów na głowie i w drucianej koszuli.
 Zlećmy się aniołowie... i nad głową czeladzi
 Bądźmy jak róż z gwiazdami pomieszanych chmurzyca,
 Nasz palec, który wieńce żurawiane prowadzi,
 Nasz duch... który woniami... kwiatów w stepach zachwyca,
 po kątach zasiędzie
 Niechaj się tu objawi... i w gadkach ludu dzwoni
 Jak Arachne, co srebrne w belkach płóciénka przedzie.
 (13r)

⁴² Zob. J. Kułtuniakowa [Abramowska], dz. cyt., s. 467.

⁴³ Zob. I. Sławińska, dz. cyt., s. 209.

⁴⁴ J. Kułtuniakowa [Abramowska], dz. cyt., s. 468.

W obrębie całej redakcji C2 postać identyfikowana w edycjach jako Chorus ani razu nie została tak nazwana przez samego poetę. Tutejszy chór nie tylko sam dookreśla swój skład („[my] aniołowie”), ale i wyraźnie – w porównaniu z Chorusem z redakcji C – skraca dystans wobec postaci z planu ziemskiego: zamierza „objawić się” „nad głową czeladzi”, a w pierwszej, skreślonej wersji przedostatniego wersu sekstyny, nawet „w gadkach ludu dzwonić” (Słowacki, jak widać, konsekwentnie usuwa z tekstu ślady mediumizmu).

O ile więc w przypadku Chorusa z redakcji C należało istotnie przyjąć rozstrzygnięcie Kleinera, że zapisana po didaskaliach kwestia wrywająca króla z zadumy czy mistycznego pół-snu pod dębem należy do którejś z osób wchodzących, gdyż tam bezpośredniej komunikacji między postaciami a chórem nie było, o tyle sygnalizowany status chóru w C2 pozwala pytać o słyszalność jego głosu dla postaci ludzkich nawet bez wcześniejszego „zaprogramowania” percepcji na bodźce z innego świata (na przykład we śnie).

Pytanie to istotne chociażby ze względu na jeden ciąg replik o niepewnej dystrybucji, we wszystkich wydaniach uznawany (czy słusznie?) za część składową sceny przyjazdu Zawiszy do Sanoka. W scenie spotkania na drodze wiodącej do zamku uczestniczą powracający spod Grunwaldu Sanocki z Zawiszą oraz wyjeżdżająca im naprzeciw Laura⁴⁵ z orszakiem rycerzy, spośród których dwaj – Jan i Furary Grabowscy – wymienieni zostają z nazwiska w kwestii Sanockiego. Rozmowa między nadjeżdżającymi z dwóch stron osobami zaczyna się mniej więcej w połowie prawej kolumny strony 11v i toczy przez dwie kolumny strony następnej, 12r. Na odwrócie tej strony odcinek zdradzający przynależność do tekstu *Zawiszy* obejmuje większą część lewej kolumny, której dolne wersy należą do dzieła nazywanego [*Próbami poematu filozoficznego*] – po stronie prawej granica między tekstem dramatu, częściowo pokrytym rysunkiem, a dalszym ciągiem [*Prób poematu filozoficznego*] przebiega mniej więcej w połowie kolumny (można by również sposób zagospodarowania strony opisać jako podział na kolumnę lewą, kolumnę prawą częściowo zarysowaną i dół strony – dwukolumnowy i oddzielony dorysowaną ołówkiem ciągłą linią – zob. rys. 2). Zaliczany do sceny przyjazdu ustęp z kolumny lewej⁴⁶ w transliteracji wygląda tak, jak w poniższej tabeli, która uwzględnia jeszcze dystrybucję replik proponowaną w poszczególnych wydaniach:

⁴⁵ Tym razem Sanocki przedstawia Laurę jako „synowicę”, choć ona sama w swoich dwóch kolejnych kwestiach zwraca się do niego na przemian „stryju” i „ojcze”.

⁴⁶ Krzyżanowski dodał do sceny jeszcze cztery wersy niepokryte rysunkiem z kolumny prawej (*Dzieła*, t. 10 s. 376), które Kleiner przeniósł do „ustępów zaniechanych” (*Dzieła wszystkie*, t. 12/2, s. 427).

KALLENBACH ⁴⁷ KRZYŻANOWSKI ⁴⁸	KLEINER ⁴⁹	
<p>[Mandula]</p> <p>[Laura]</p> <p>[Mandula]</p> <p>[Laura]</p> <p>[Mandula]</p> <p>[. . . .]</p> <p>[. . . .]</p> <p>[. . . .]</p> <p>[Chorus]</p>	<p>[Mandula]</p> <p>[Laura]</p> <p>[Mandula]</p> <p>[Laura]</p> <p>[Mandula]</p> <p>[Chorus]</p>	<p>- Zostawcie go mnie teraz. Ktoś ty? Giermek jego. nim i władzę</p> <p>- Turczyn jesteś... czy siłę masz nad jego duszą - O siłę do miesiąca modłę się złotego A wtenczas mnie gdzieś smętne duchy słuchać muszą I od dawna już tego rycerza prowadzę dziecina wie dzie... lub pies wierny Jak ślepego... pies albo dziecina a sam Z miesięcznymi duchami... sama idę przodem Jak pies wierny... przed ślepym rycerzem Rapsodem...</p> <p>Co to za głos?... Powietrzne harfy... Chodźcie dalej, To gdzieś... na lirze zagrał jakiś diad stepowy. - Nad południem się niebo rubinowe pali, Za zorzą się różaną pokazują głowy I półmiesiące - jasnym goreją płomykiem, Ten giermek... jest potężnym wschodnim czarownikiem</p> <p>Wszyscy myślami w światy ducha wprowadzeni Poszli smętni... i będą się mocować długo, Aż się myśl ich anielska - znów w ziemską przemieni I zwyczajną przez łąki poleje się strugą... I osądzą się wtenczas, że są doskonalsi, Będąc myślami od snów aniołowych dalsi.</p> <p>Lecz oto cesarska zdrada Spuszcza się z zielonych Karpatów Rubin gór... z gwiazdami gada, Niżej we mgle idą muły na smugi I schodzą już w pełne kwiatów I na łąki szmaragdowe... Dołiny</p> <p>[12v]</p>



Rys. 2

Jeżeli istotnie ten ciąg replik ma należeć do sceny spotkania na trakcie zamkowym (bo zdaje się, że równie wiarygodnie wyglądałby gdzieś w drugim akcie redakcji D, którego akcja rozgrywa się na stepie⁴⁷, ale nawet w obrębie redakcji C mógłby ten fragment pochodzić z jakiejś innej sceny, w innym momencie rozwoju akcji planowanej), to dialogowa aktywność uczestników powinna raczej układać się jakoś tak:

⁴⁷ Wprawdzie żadna ze scen zaliczonych przez Kleinera do aktu II redakcji D nie jest pisana trzynastozgłoskowcem, ale heterogeniczny format wersyfikacyjny tego aktu, w którym ośmio- i jedenastozgłoskowiec sąsiadują z innymi miarami wierszowymi, a ponadto również z prozą, nie pozwala wyciągać ostatecznych wniosków w kwestii nieobecności trzynastozgłoskowca w niezrealizowanym planie całego aktu – tym bardziej, że w akcie I tej samej redakcji miara ta sporadycznie występuje.

<p>[Chorus] [Laura] [Mandula] [Sanocki] [Chorus]</p>	<p>I od dawna już tego rycerza prowadzę Z miesięcznymi duchami... a sam idę przodem Jak pies wierny... przed ślepy m rycerzem Rapsodem... Co to za głos?... Powietrzne harfy... Chodźcie dalej, To gdzieś... na lirze zagrał jakiś dziad stepowy. Nad południem się niebo rubinowe pali, [.]</p>
---	--

Powyższa propozycja – w przeciwieństwie do wcześniejszych – odpowiada nawet rozłożeniu autorskich sygnałów granicy replik, to jest „znaków rozmowy” i piętrowego zapisu wersów. Budzi natomiast wątpliwości sugerowana słyszalność głosu chóru przez postaci. Wszakże gdyby wtrącone w kwestię Manduły słowo „Rapsodem” miało nie być wyśpiewane przez Chorus, to trzeba by zaakceptować obecność w tej scenie jakiejś jeszcze innej postaci – słyszalnej a niewidocznej, co zresztą wynika dostatecznie jasno z samej treści dialogu. Oczywiście żadnych innych śladów obecności takiej postaci nie ma. Sygnały innego – niż wystąpienia chóru – rodzaju aktywności świata duchów pojawiają się natomiast w redakcji C1, gdzie tym samym wprowadzają innego typu komplikacje.

Redakcja C1: Chorus kreator i „oresteizm chrystusowy”

W redakcji C1 raziły Irenę Sławińską polne przechadzki greckich władców i pamięć Troi uobecniona w kurhanie ukraińskim⁴⁸. Gwoli ścisłości: Agamemnon z Menelajem przechadzają się nie tyle „po polu”, co między szlacheckimi dworakami – i tak starożytność grecka przenika się z Polską dawną i współczesną:

Chorus

Na ukraińskim polu czystym zamek stoi,
Czasami tylko orły cień na pole rzuca
Albo też stary kurhan, z czasów dawnej Troi
Wróżką jest dawnym duchom, że znowu
Woła... że dawne duchy ~~znów na ziemię~~ wróca
I odmieni się tylko powietrze i scena,
A mniej piękną... nie wstanie z grobowca Helena.
Zamiast drzew cytrynowych... stary dąb brodaty,
Zamiast, Homera... stary jaki żebrak z lirą,
Zamiast róż... nasze polne ukraińskie kwiaty,

⁴⁸ I. Sławińska, dz. cyt., s. 198-199.

Turek z branką... to Centaur dawny z Dejanirą...
A szlachcice, królowie teraz naszej sceny,
Sąsiadują... jak Argos król – z królem Myceny.
Pieszko mógł Agamemnon... a laurowym gajem
 Jeśli gorąco... cieniem idąc i powoli
Po południu wyszedłszy... gadać z Menelajem
 O sprawie Greków – albo o pługach na roli
I przed zachodem słońca być u siebie w domu,
O przechadzce królewskiej nic mówiąc nikomu...
Cóż wiec królestwo?... oto tu królewskość ducha,
 Z której potem o kształcie ciała ludzie sądzą –
Dwa lwy stoją w Mycenach teraz – a wiatr słucha
 Jaszczureczek, które tam po kamieniach błądzą.
 Atrydzi z swą pamiętką krwawą
A w Argos co?... Elektra z swoją urną łkawą
I teatr po nich... cały już zarosły trawą.

(8r)

Już wcześniej Słowacki ubierał starożytną Grecję – postrzeganą przez pryzmat mitu o rodzie Atrydów – w ponure szaty północnego krajobrazu, w naznaczony melancholią nastrój romantycznego stepu. Ten aspekt *Grobu Agamemnona* wydobyła w swej interpretacji Maria Kalinowska⁴⁹. W cytowanej pieśni chóru z dramatu o Zawiszy brak jednak tej przeciwwagi, jakiej dla mrocznej aury krwawego mitu dostarczały w poetyckim „śnie” z podróży inne greckie groby – mogiła termopilska, mogiła cheronejska, grób Leonidasasa⁵⁰. Jednakże pieśń kończy się właściwie tam, gdzie w *Grobie Agamemnona* ciąg obrazów greckich dopiero zaczynał się rozwijać – na przywołaniu Elektry, tragicznej bohaterki greckiego teatru. Zanim przepadła pod skreśleniem, została jednak wyposażona w atrybut umożliwiający łatwą identyfikację. Elektra jest, jak wiadomo, bohaterką wszystkich trzech wielkich tragików greckich, ale tylko w tragedii Sofoklesa występuje z urną – odebraną z rąk brata podającego się początkowo za posłańca, a zawierającą rzekomo jego własne prochy. Wśród tragediowych opracowań mitu wersja sofoklejska uchodzi za najmroczniejszą, najbardziej bodaj pierwotną w swej surowości, bezwzględną i pesymistyczną, ponieważ omija w motywacji bohaterów – tak ludzkich, jak i boskich – aspekt moralny i utwierdza stan egzystencjalnej beznadziei. Ze wszystkich starożytnych Elektr bohaterka Sofoklesa jest też najbardziej pasywna, skupiona na własnym cierpieniu i biernej rozpacz – swoistym ją-

⁴⁹ M. Kalinowska, *O ostatniej pieśni chóru w „Lilli Wenedzie” – Słowackiego greckie sny o Polsce w „Grobie Agamemnona”*, w: tejże, *Los, mitość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.

⁵⁰ Zob. tamże.

drem tej roli jest właśnie lament nad urną. Użycie w ostatnim wersie pieśni chóru liczby mnogiej („teatr po nich”) świadczy, że jeszcze przed jego zapisaniem „Elektrę” w wersji przedostatnim zastąpili „Atrydzi”.

Wątek Atrydów znajduje kontynuację w drugiej pieśni chóru z tej pobocznej redakcji. Chodzi o pieśń zamykającą praktycznie ciąg scen redakcji C1 w sposób analogiczny do ostatniej wykończonyj partii tekstu w redakcji C2 – podobnie jak tam, tak i tutaj pieśń ta opisuje przewidywaną, a właściwie już dostrzegalną kondycję ducha Zawiszy podczas czy w wyniku jego pobytu w zamku. Semantyka i składnia incipitów obu pieśni (w C2: „O! cudownie ten rycerz u gołębiej dziewicy / Przyjęty odpoczywa...”; w C1: „O, jak pięknie wygląda przy tej cudnej dziewicy / Ten rycerz...”) jaskrawo unaocznia ich antyetyczną relację:

O, jak pięknie wygląda przy tej cudnej dziewicy
pod rozpękłym nad ojczyzną piorunem...
 Ten rycerz... wałący się od piorunów splekanych
Jako posąg żelazny
 Orestes zatargany, w czerwonej błyskawicy,
Nadpoczęty
 Stojący przez ogień... i robiony zwiastunem,
 Kassandrą – i Orestem... tak do Bożego Syna
 Podobny... filozofa straszliwego ruina...
 Z ust jego miód miłości... słowem łagodnem leje,
 A nad frontonem czoła – panuje pokój Boży,
 Lecz gdy nań przyszłość wionie – to jak szatan szaleje
 I tnie mieczem powietrze – i na duchów się sroży...
 A nie wie skąd nalata... ów nieprzyjaciel srogi...
 (11r)

Kasandra jako postać mitologiczna uruchamia kulturowy topos, na który składa się nie tylko dar jasnowidzenia, ale i towarzyszące mu okoliczności: gniew odtrąconego Apollina i związana z nim klątwa niezrozumiałości przekazu ekstatycznych widzeń, która nie pozwoliła zapobiec najpierw klęsce Troi, a później tragicznej śmierci Agamemnona i samej wieszczki z ręki Klitajmestry. Wszakże Kasandra jako postać literacka w duecie z Orestesem uściśla dramatyczno-teatralny adres starożytnego kontekstu do *Oresteji* Aj-schylosa. W pierwszej części trylogii, *Agamemnonie*, Kasandra – zanim prze-powie koniec swój i króla Argos – widzi Erynie od dwóch pokoleń ucztują-ce w domu potomków Atreusa⁵¹. W części zaś ostatniej, *Eumenidach*, owe

⁵¹ W przekładzie Stefana Srebrnego: „Rozgościła się w domu biesiadna gromada – / darmo byś ją precz pędził... Zuchwała, bo ludzką / krwią pijana... Do uczyty zasiadły Erynie!” (Aj-schylos, *Agamemnon*, przeł. S. Srebrny, w: *Antologia tragedii greckiej*, oprac. S. Stabryła, Kraków 1989, s. 121).

stare, przedolimpijskie bóstwa, siły pierwotne wystawione na scenę pod postacią odrażających potworów, ścigają mściciela krwi Agamemnona – Orestesa, powołując się w starciu z opiekuńczym Apollinem na zasadę *dike* („odpłaty” – teraz już za śmierć Klitajmestry).

Orestes w pieśni chóru z redakcji C1 – dopóki występował tylko jako „zatargany” – mógł być po prostu członem efektownego porównania dla stanu bohatera w relacji z istotami z zaświatów. Ale Orestes-Zawisza „robiony zwiastunem” może już sygnalizować jakiś przyszły nowy porządek – odpowiednik ładu, jaki w zamknięciu trylogii Ajschylosa zaprowadza Atena, przerywając ciąg atrydzkich zbrodni uchyleniem starej zasady *dike* na rzecz nowej wartości, identyfikowanej – zależnie od interpretacji – jako łaska, miłosierdzie lub rozum. W *Eumenidach* uprawomocnia tę wartość sąd bogów i areopagu nad matkobójcą. Być może w skutkach podobną do akcji Orestesa misją Zawiszy miało się okazać zdeptanie symbolu krzyża na zakonnym płaszczu podczas bitwy.

Chyba tylko pod takim warunkiem – a i to nie bez oporów – można znieść zestawienie greckiego mściciela z Synem Bożym. Sankcjonuje to jednak Chorus, który w redakcji C1 wyraźniej chyba niż w pozostałych przybiera znaną z *Agezyłausza* postać, o której – parafrazując spostrzeżenie Marii Kalinowskiej – można powiedzieć, że twórczym gestem samego poety scala odległe epoki w misteryjnym „wiecznym teraz” i łączy idee starożytne, greckie z polskimi, współczesnymi⁵².

Zarysowany powyżej trop zbiega się ze szlakiem interpretacyjnym, jaki wytyczyła Magdalena Saganiak⁵³. Domniemanie o wpisanej w prezentowanej tu porządek duchowego kosmosu konieczności przewyciężenia dotychczasowej formy chrześcijaństwa – kiedyś ożywiającej Ducha, a obecnie hamującej jego postęp – znajduje potwierdzenie, przynajmniej w obrębie redakcji C w powiązaniu z C1.

⁵² Por. M. Kalinowska, „*Agezyłausz*” – między tragedią a misterium, w: *Los, miłość, sacrum...*, s. 183–184.

Tylko na odcinkach C i C1 chór zachowuje wszystkie cechy ponadfabularnej instancji rewelatora prawd ogólnych: występuje pod uogólniającym imieniem „Chorus” i wszystko wskazuje na to, że w wystąpieniach „niepodpisanych” nie zastępują go jakieś pomniejsze, skonkretyzowane grupy chóralne, ponadto zna przeszłość, przyszłość i przede wszystkim ich znaczenie oraz wartość w genezyjskich dziejach Ducha, natomiast wobec osób i zdarzeń bieżących zachowuje dystans.

⁵³ Zob. M. Saganiak, dz. cyt., s. 222–223.



Marek Dybizbański (Opole University)

e-mail: marek.dybizbanski@uni.opole.pl, ORCID: 0000-0003-4629-6890

SONGS OF THE CHOIR IN THE DELETION OF “ZAWISZA CZARNY”
BY JULIUSZ SŁOWACKI

ABSTRACT

The manuscript of the drama about Zawisza Czarny (unreleased during the poet's life) is divided in editions and critical analyzes into two, three or four editorials in which individual scenes sometimes obtained more than one study. There are significant differences between the various editorial regarding the construction of the presented world, which is evidenced by the condition and function of the choir, present only in two out of four editors (C and D) and in different studies of one episode (D, C2 and C1). The choir (Chorus) once remains merely a retinue of the powerful spirit of the mythical Wanda (D), other times it shortens its distance from the characters and may even join their dialogue (C2), while at other times as a distant witness it interprets the sense of dramatic events in a cosmic perspective history of the Spirit and refers to the content of the mystical visions of the characters who turn out to be incarnations of ghosts – creative like Zawisza or passive like Jagiełło (C) or the passion of Zawisza fighting with creative spirits, he symbolically moves into the space stretched between the sacrifice of Christ and the experience of Orestes (C1).

KEY WORDS

drama, genesis philosophy, Juliusz Słowacki, manuscript, mysticism,
Zawisza Czarny

