

MAGDALENA SIWIEC
(Uniwersytet Jagielloński)

CIAŁO I DUCH W SPORZE O POEZJĘ
„POETA I NATCHNIENIE” JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Rozłam między światem wyobraźni, snu, literatury a rzeczywistością empiryczną wydaje się charakterystyczny dla całej twórczości Słowackiego¹. Pisał on o tym rozdźwięku wielokrotnie: np. we wstępie do *Lilli Wenedy* czy w liście do matki z 16 V 1842, gdzie skarżył się, że świat wymarzony jest piękniejszy od materialnego, który świadomie – jako nieudany, wykrzywiony – od siebie odsuwał. Te wypowiedzi poety, jak również jego wczesne kreacje literackie, wydają się zgodne z opisaną przez Annę Nasiłowską koncepcją romantycznego „ja” zaznaczającego swą odrębność wobec tego, co zewnętrzne, forsującego swą indywidualistyczną wizję rzeczywistości². „Przełom mistyczny” niewątpliwie przyniósł istotną zmianę w traktowaniu przez Słowackiego poezji i w jego stosunku do wyobraźni. Nie zmieniła się jednak jego odraza do materii, odraza, która w twórczości genezyjskiej znalazła swoje uzasadnienie w założeniu konieczności zmagania się z ciałem i ostatecznego zniszczenia formy. W moim przekonaniu obie koncepcje: wcześniejszą (pojmowanie wyobraźni jako siły kreującej nowe światy) i późniejszą (zastąpienie wyobraźni przez „rewalatorstwo ducha”), łączy niechęć do tego, co doświadczane zmysłami. Sądzę przy tym, inaczej niż dawni badacze Słowackiego, których jeszcze wielokrotnie przywołam, że owa niechęć nie polega na jednoznacznym odrzuceniu materii, wiąże się bowiem z przeświadczeniem o jej niezbędności jako jedynej dostępnej człowiekowi drogi do tego, co duchowe. Stąd w twórczości poety skomplikowane relacje między duchem a ciałem, które będą tu chciała prześledzić, wskazując, iż mają one wpływ na koncepcję poezji romantyka.

Utworem szczególnie zajmującym z perspektywy pojmowania przez Słowackiego dualizmu materii i ducha jest *Poeta i Natchnienie*, prowokujący swego cza-

¹ O tym rozłamie pisał już I. Matuszewski (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*. Warszawa 1902, ks. 1).

² Zob. A. Nasiłowska, *Persona liryczna*. Warszawa 2000, s. 26–27. Zob. też R. Przybylski, *Oświeceniowy rozum i romantyczna przepaść*. W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*. Red. M. Żmigrodzka. Seria 3. Wrocław 1981. We wczesnej twórczości Słowackiego najbardziej reprezentatywne dla problematyki zderzenia, nieprzystawalności życia i marzenia, wyobraźni i materii są poematy *Godzina myśli* czy *W Szwajcarii*.

su wśród badaczy wiele kontrowersji, dziś w zasadzie zapomniany³. Już sama data jego napisania budziła wątpliwości, choć zasadniczo przyjmuje się tezę Ujejskiego, Tretiaka i „późniejszego” Kleinera, którzy wskazywali, że jest to jedno z dzieł stanowiących świadectwo przełomu postawy autora z 1843 roku⁴. Komentatorzy podkreślali trudność interpretacji poematu, wynikającą z mroczności, chaotyczności, niejasności obrazów, łączenia przez poetę sprzecznych kategorii i idei. Dziś te cechy utworu nie stanowią już podstawy do zarzutów, a odwołanie się do kategorii aporii pozwala na wyznaczenie innej linii jego odczytania. W taki właśnie – aporetyczny sposób łączą się ze sobą traktowane przez Słowackiego jako wartości przeciwstawne ciało i duch i tylko dzięki temu połączeniu – a nie, jak wynikałoby z pobieżnych konstatacji, dzięki wykluczeniu cielesności – możliwa staje się poezja.

Tekst *Poety i Natchnienia* został opublikowany – i to w wersji niepełnej w stosunku do rękopisu – dopiero w 1857 r. przez Antoniego Małeckiego, który nadał mu także obecny tytuł. Liczne warianty utworu, mające postać zarzuconych urwanych fragmentów, przypominają technikę stosowaną przez Słowackiego w *Królu-Duchu*⁵. Rzuty te opowiadają po wielokroć to samo, ale innymi słowy, czasem uzupełniają się bądź wykluczają, otwierają zupełnie nowe a nierozwinięte, jakby porzucone w pół drogi wątki (np. wątek egipski, wątek duchów elementarnych). Ich kontynuację czy powtórzenie można odnaleźć w innych pismach mistycznych poety i bez kontekstu tych pism trudno ów utwór czytać. Można tu także dostrzec elementy stylu melancholijnego, takie jak powtórzenia, wariacje, frenezja, alegoryzacja, nade wszystko zaś – palimpsestowe dopisywanie do już istniejącego⁶.

Utwór ma formę dialogu między Poetą a jego ukochaną – bezcielesną Atessą, nazywaną także Duchem i Natchnieniem, co pozwala widzieć w tej postaci odpowiednik antycznej Muzy⁷. Poemat wydaje się więc specyficzną realizacją zajmującego mnie problemu zderzenia ducha i materii, tu bowiem te kategorie łączą się

³ Zob. A. Małeckie, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*. Wyd. 3. T. 3. Lwów 1901. – J. Tretiak, *Juliusz Słowacki*. T. 1. Kraków 1901. – W. Hahn, „Poeta i natchnienie” *Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1904, z. 4. – Z. Przesmycki, *Sofos – Dziewica – Atessa – Helois i nieznan list Juliusza Słowackiego*. „Chimera” t. 10 (1907), z. 30. – J. Kleiner: *Król Duch. Zasadnicze pierwiastki treści i ich ewolucja w twórczości Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1909; *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wyd. 3. Kraków 1999. – J. Ujejski, *Dwa nieznanne listy Słowackiego do Krasińskiego*. „Przegląd Warszawski” 1925, nr 1.

⁴ Zob. *Kalendarium życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1960, s. 443. – M. Kamela, *Słowacki Juliusz*. Hasło w zb.: *Polski słownik biograficzny*. Red. H. Markiewicz. T. 39. Warszawa–Kraków 2000. Ujejski, Tretiak i Kleiner opierają swe tezy na podobieństwie idei zawartych w poemacie z tymi, które pisarz wyraził w listach z r. 1843 do Z. Krasińskiego.

⁵ M. Sokołowski („*Król-Duch*” *Juliusza Słowackiego a epepeja słowiańska*. Warszawa 2004, s. 147–171) dowodzi, że Słowacki nie kierował się, pisząc *Króla-Ducha*, kryterium retorycznej spójności, że łamał zasady poetyki i klasycystycznej, i romantycznej, budował „małe percepcje” splatające się, a często wykluczające się, tworzył poemat-nierozstrzygalnik o strukturze barokowej fałdy.

⁶ O stylu melancholijnym pisze M. Bińczyk (*Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 1998, rozdz. 6, 9). Sądzę, że same elementy połączone z dygresyjnością i autoironią, labiryntowością fabuły odnaleźć można w poematach ironicznych Słowackiego. I tamte, i te – nowe – tak odmienne od poprzednich utwory stanowią przewartościowanie romantycznej poetyki i romantycznego rozumienia poezji.

⁷ Za Muzę uznają ją tacy badacze, jak np. Tretiak (*op. cit.*, t. 1, s. 452) i M. Piwińska (*Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 481; *Miłość romantyczna*. Kraków–Wrocław 1984, s. 605).

w związku *par excellence* miłosnym, pozostając jednak kategoriami antagonistycznymi. Relacja między cielesnością a duchowością przekłada się na relację między kochankami. Odpowiedź na pytanie, dlaczego romantyk tematem utworu uczynił romans istoty bezcielesnej i człowieka żywego, może ułatwić lektura *Dialogu troistego*, w którym Mistrz tłumaczy uczniom:

Dwie są drogi, które ciągle i nieprzestannie posuwa się Sprawa Boża ducha na ziemi – to jest działaniem duchów na formę i oddziaływaniem formy na duchy: jaśniej mówiąc: ukochaniem żywych przez umarłe... i ukochaniem umarłych przez żywe...⁸

Związek Atessy-Natchnienia z Poetą jest odzwierciedleniem wzajemnego działania na siebie formy (ciała, materii) i ducha. Jak piszą znawcy melancholii, w sferze erotyki realizuje się ona poprzez seksualne pragnienie żywione wobec bezcielesności oraz ambiwalentny stosunek do materii – odpychającej i przyciągającej zarazem⁹. Dlatego sądzę, że właśnie miłosna melancholia Poety może wyznaczać lekturę relacji ciała i ducha w *Poecie i Natchnieniu*. To, że Poeta jest duchem wcielonym, a jego ukochana – nie, stanowi niewątpliwie jeden z podstawowych powodów jego odrzuty do materii, która różni, oddziela kochanków. Przenosząc ten problem na poziom psychologii twórczej, można powiedzieć, że kreacja umiłowanej-Atessy jako istoty bezcielesnej jest świadectwem braku akceptacji ciała przez samego pisarza. Wartościowanie interesujących mnie kategorii: ciała – negatywnie, ducha – pozytywnie, wydaje się wobec tego pozornie oczywiste. Argumentów potwierdzających te wstępne rozpoznania można znaleźć w twórczości Słowackiego wiele. Byłaby to wszakże lektura jednostronna – należy czytać dzieło poety, szczególnie jego późne dzieło, w kontekście całości, nawet jeśli to całość tylko zamierzona, realnie nie istniejąca. Są w nim bowiem również frazy wchodzące w sposób oczywisty w sprzeczność z owymi argumentami. W związku z tym proponowałabym przyjęcie strategii nieufności wobec jednoznaczności wymowy poszczególnych fragmentów, które poddam dalej analizie.

Jednym z argumentów na rzecz wyższości ducha nad materią w koncepcji Słowackiego jest przede wszystkim to, że pojawiające się w dziełach duchy bezcielesne mają zazwyczaj większą wiedzę niż wcielone. Zjawisko to można zaobserwować na przykładzie *Króla-Ducha*, którego podmiot jest rozbity – jako duch wyzwolony z formy wznosi się na wyższy stopień wtajemniczenia, wie już o tym, o czym jako Popiel czy Bolesław, ograniczony do ram swego cielesnego życia, nie wiedział. W *Dialogu troistym* Słowacki pisze wprost, że częściej wcielają się duchy słabsze, mocniejsze zaś dłużej pozostają bez formy, gdyż muszą czekać na taką, która będzie dla nich odpowiednia. Zgodnie z tą zasadą w wywodzie Mistrza to kobieta – Helois – jako przybierająca wiele wcieleń jest słabsza, podobnie jest w wersji wierszowanej, *Dziejach Sofos i Heliona*¹⁰. W *Poecie i Natchnieniu* mamy

⁸ J. Słowacki, *Dialog troisty*. W: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. Wrocław 1954, s. 243.

⁹ Zob. Bińczyk, *op. cit.*, rozdz. 17 oraz rozdz. 8. O melancholii Słowackiego w kontekście niechęci, a nawet gniewu w stosunku do ciała, które staje się przeszkodą w relacji erotycznej, wspomina Matuszewski (*op. cit.*, s. 365).

¹⁰ Mistrz tłumaczy tam dosłownie (J. Słowacki, *Dzieje Sofos i Heliona*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 15 [Oprac. W. Floryan, J. Kleiner, S. Kolbuszewski. 1955], s. 124–125):

[...] Sądzę, Sofos moja,
Ze ty słabsza – jako duch mniejszego nastroja
Potrzebujący – złoty – ale kilkostrunny,

do czynienia z sytuacją odwrotną: to kochanek bowiem przechodzi przez różne żywoty, Atessa zaś od swej śmierci w Grecji nie powraca na ziemię. Jej ukochany sam wspomina swe poprzednie wcielenia, jednym z nich był na pewno żywot rycerza krzyżowego, inne są nieokreślone, ale liczne:

[...] spędzany zawsze skrzydłem chyżem
Śmierci... musiałem nędzny grób rozrywać
I sam przychodzić – i znów odlatywać... [431]¹¹

Atessa jest duchem wyższym, mocniejszym od Poety i pełni wobec niego rolę przewodniczki, co wiąże się z jej uwolnieniem od materii. Ważne wydaje się przy tym, że Natchnieniem jest nazywana właśnie wówczas, kiedy w istocie okazuje swą moc nad Poetą, kiedy zaczyna go pouczać, gromić i przekonywać. A jednak nie ulega wątpliwości, że to on znajduje się w centrum utworu; działania silniejszej Atessy, która zresztą na początku poematu daje się unosić jego pieśnią, ukierunkowane są na niego.

Różnica między *Dialogiem troistym* a *Poetą i Natchnieniem* polega również na tym, że rozmowa nie rozbija się w poemacie na trzy osoby: dwoje kochanków przejmuje część kompetencji Mistrza-Tłumacza Słowa – narratora i rewelatora zarazem. Stają się oni dla siebie nawzajem objawicielami tajemnic. Istnienie dwóch różnych (właściwie: przeciwstawnych) wariantów tej samej historii – tego samego romansu, zgodne jest ze sposobem pisania Słowackiego w tym okresie, kiedy to powstawały odmienne, wykluczające się opracowania jednego tematu. Jak sądzę, taki stan rzeczy dowodzi nie tylko wahań autora co do statusu i wzajemnej relacji kochanków, ale także tego, że w jego zamyśle są oni równorzędnymi partnerami, a to z kolei ma ważne konsekwencje dla zawartej tu koncepcji poezji. Co więcej, wahania te przekładają się również na stosunek Słowackiego do kwestii dualizmu ducha i ciała.

Poeta, *alter ego* Słowackiego, jest uwikłany w materię, której nienawidzi – na tym polega jego tragizm. Jego „ostatni los” to los Poety właśnie, tego, który wstał „z potęgą słowa”. Mimo poczucia owej potęgi sytuacja, w jakiej znajduje się on teraz, w jakiej objawia mu się obecność Atessy, to sytuacja kryzysu nie tylko poetyckiego, ale i egzystencjalnego. Romantyczny ekspresywizm – „wylanie ducha serca krzykiem” (440) nie wystarcza, prowadzi na manowce, podobnie jak pusta, pozbawiona desygnatów *au delà* wyobraźnia. Natchnienie dowodzi kochankowi, iż nie jest poetą, jakim być powinien i jakim mógłby być („Przedlotem ducha – światy byś wyminął, / Wiedział o niebie, nim się inny dowie”, 440). W jego zaś przekonaniu nieszczęście wynika w dużej mierze z uwięzienia w „trupim” ciele, z przywiązania do ziemi. Mówi on o swoim życiu w kategoriach kary:

Lecz ty aż teraz, jak krzyż zapalony
Przyszłaś... kiedy ja wichrem nieszczęść zbity,

Prędzej poszłaś z błękitu, pod ów grzmot piorunny,
Który nas woła w ciało. [...]

¹¹ Wszystkie cytaty *Poety i Natchnienia* J. Słowackiego przytaczam z wyd.: *Dzieła wszystkie*, t. 12, cz. 1 (Oprac. J. Kleiner, W. Floryan, J. Kuźniar. 1960). Podaję w nawiasie numer strony w przypadku tekstu uznanego przez edytorów za główny, kiedy zaś cytat pochodzi z części tekstu włączonej do działu *Rzuty pierwotne i ustępy zaniechane*, piszę „Rzuty” oraz numer odmiany i numer strony.

I tak jak sztand(ar) kulami zniszczony,
 I tak jako hełm Hektora – bez kity,
 I tak jak harfa, co straciła tony,
 I tak jako trup w grobowcu odkryty,
 Na bezlitośne wystawiony wzroki
 I tak widzący swój zgon, jak proroki,
 Wałę się w prochu... Gdzie byłaś... siostrzana
 Duszo?... kiedym ja cierpiał? [...] [431]

Porównanie siebie do trupa wskazuje, że opisywane doświadczenie to doświadczenie równe śmierci, obumarciu. To także doświadczenie, które umożliwia ponowne narodziny. Jakimś znakiem tych narodzin jest właśnie dostrzeżenie przez Poetę duchowej Atessy u swego boku¹².

Związek Atessy-Ducha-Natchnienia z Muzą antyczną polega nie tylko na podobieństwie funkcjonalnym. W poetyckim dialogu Słowacki odwołuje się do tradycji starożytnej także w sposób bezpośredni. Pierwsze z imion, jakie nadał postaci kobiecej, jest imieniem jej antycznego wcielenia. Atessa na samym początku utworu wspomina wspólne życie z Poetą w czasach starożytnych, mówi o Pnyksie i Hymecie – wzgórzach otaczających Ateny, co świadczy o tym, że oboje byli Grekami¹³. Przedstawione przez Poetę obrazy greckiej przeszłości przynoszą przede wszystkim pewne odniesienia do antycznej koncepcji sztuki, w tym także do uwielbienia piękna cielesnego, materialnego. Atessa w swym ateńskim wcieleniu nie jest jedną z córek Mnemosyne, nie jest też znakomitą poetką ani recytatorką, skoro „Eschylla [...] rym kaleczy” (429). Pełni ona jednak funkcję Muzy, chociaż nie w tamtym, greckim swoim żywocie, ale dopiero wówczas, gdy staje się Duchem i Natchnieniem, kiedy wyzwala się ze swych ziemskich ułomności i ograniczeń, czyli teraz – tej nocy i w tym życiu Poety.

Można wobec tego stwierdzić, że dla Słowackiego duchowość związana jest z przeszłością, do której należy Atessa, cielesność – z terażniejszością, w której tkwi Poeta. Jednak, jak postaram się dowieść, także to temporalne przyporządkowanie jest prowizoryczne i złudne. W istocie relacje między duchem a materią są o wiele bardziej skomplikowane. Wszak również przeszłość pozostaje dla romantyka związana z terażniejszością i z tym, co dopiero się stanie. W odniesieniu do interlokutorów z poematu widać, że przeszłość droższa jest jednak nie Muzie, ale

¹² *Prze sm y c k i* (*op. cit.*, s. 536, przypis 2) dopatruje się tu osobistego tonu żalu Słowackiego za straconym szczęściem ziemskim, twierdzi również, że w tak wyraźnym w twórczości poety konflikcie między ciałem a duchem, życiem a marzeniem tutaj zwycięża to ostatnie. Jest to według Miriama przyczyną rozstania Słowackiego z Węgierską. *T r e t i a k* (*op. cit.*, t. 1) widzi w tych słowach parafrazę listów Słowackiego do Krasieńskiego pisanych tuż po spotkaniu z Towiańskim, świadczących o przełamywaniu się postawy poety.

¹³ Kontekst innych mistycznych dzieł pisarza wskazuje, że wiązał on imię Atessy raczej z Egiptem. Nosi je – jako siostra-żona faraona Ramzesa – bohaterka *Samuela Zborowskiego*. Na temat tożsamości Natchnienia z Atessą z *Samuela Zborowskiego* zob. wymieniane już tu prace J. Kleinera, Z. Przesmyckiego, W. Hahna. Zob. też K. K a n t a k, *Słowacki i Słowiańszczyzna*. „Świat Słowiański” 1908, t. 1, nr 42. – W. S z t u r c, *Archeologia wyobraźni*. Kraków 2001, rozdz. *Nad pustym sarkofagiem Helois*. Zauważmy, że również w *Poecie i Natchnieniu* pojawia się, choć marginalnie (w jednym z fragmentów nie włączonych przez wydawców do tekstu głównego), wątek egipski: pusty sarkofag harfiarza, pustynia i oaza Amona. Początek utworu, mimo że przywołuje tylko wspomnienia greckie, sugeruje przecież, że nie było to pierwsze wcielenie pary kochanków.

Poecie, dla którego staje się pułapką, Natchnienie natomiast – mimo że jest duchem z przeszłości – patrzy w przyszłość.

Czemu – w kontekście koncepcji dualizmu ducha i materii – ma służyć przedstawienie greckiej sielanki jako życia już nieodwracalnie, choć nie bez śladu, minionego?¹⁴ Słowacki ukazuje w utworze metamorfozę, jaką przechodzi Atessa. To, co się z nią dzieje – przemiany, których ona doświadcza – staje się udziałem całego świata greckiego:

Ja ci mówiłam po Farsalskiej wojnie,
Że mak, co rośnie pod Greczyna strzechą,
Nie uspi.... harfa, chociaż zagra strojnie,
Chociaż wesoło... nie będzie uciechą...
Że piękność kształtów będzie w sercu brzydła... [430]

Grecja już nie wystarcza duchom, także Atessie, przeczuwającym spełnienie – nadejście Chrystusa. Po Jego przyjściu na świat piękność zewnętrzna, cielesna przestaje mieć znaczenie, zostaje pokonana. Mak traci swe usypiające właściwości i dźwięk harfy już nie cieszy, nade wszystko zaś „piękność kształtów będzie w sercu brzydła”. Dochodzi do zmiany funkcji i znaczeń, cel bowiem staje się wyraźniejszy, konkretniej określony. W ten sposób Słowacki tłumaczy kryzys kultury – zmierzch cywilizacji starożytnej, bo owa zmiana następuje „po Farsalskiej wojnie”, będącej zwiastunem upadku cesarstwa rzymskiego¹⁵.

Kluczowe dla Słowackiego przejście od świata antycznego pogaństwa do chrześcijaństwa dokonuje się w opowieści Atessy, w której opisuje ona swoją śmierć:

Wtenczas wyrosły mi motyle skrzydła...
I polecałam... gdzieś na jakąś górę...
Nad którą słońce w krwi... księżyc w zaćmieniu...
Męka... co całą męczyła naturę
I krzyż na słońca czerwonym pierścieniu, [430]

Śmierć przedstawiona jest tu jeszcze w konwencji zgodnej z wyobrażeniami antycznymi: wyzwala ona z ciała duszę-Psyche o motyli skrzydłach. Skrzydła te Atessa-Psyche traci pod krzyżem Chrystusa, w którego śmierci w pewien sposób uczestniczy. Poeta zapyta ją: „czy pod krzyżem / Z tęczowych twoich skrzydeł oberwana / Śmiałaś się?...” (431). Opozycja: pogaństwo–chrześcijaństwo, jawi się jako kolejna realizacja dualizmu materii i ducha. Wyobrażenia *au delà* poszcze-

¹⁴ Jak słusznie zauważa M. Kalinowska (*Kilka słów o posągowej piękności marmurowej w poezji Słowackiego*. W zb.: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak. Warszawa 1998), Słowacki w swej twórczości mimo tęsknoty za idyllą grecką odrzuca ją jako człowiek nowożytny o rozdarłej historycznie świadomości. Zaskakujące jest podobieństwo między przedstawieniem Hellady w dialogu a jej wizją w IX pieśni *Podróży do Ziemi świętej z Neapolu*. O greckiej idylli Słowackiego w *Podróży do Ziemi Świętej* zob. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. 2, s. 232–235. – R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*. Kraków 1982, rozdz. 2. Kleiner wymienia w tym kontekście także *Poetę i Natchnienie*. O pewnych podobieństwach dialogu i poematu podróżniczego wspomina Sawrymowicz w *Kalendarium życia i twórczości Juliusza Słowackiego* (s. 211, 264–265, 271).

¹⁵ Szturc (*op. cit.*, s. 127) pisze, że samo pojawienie się w utworze Pnyksu jest znaczące. To ateńskie wzgórze było bowiem miejscem zgromadzeń – *eklezjai*. Badacz uznaje za istotny fakt, że eklezja to także nazwa Kościoła, wobec czego w jego interpretacji Pnyks jawi się jako znak przemiany z kultury Grecji na chrześcijańską.

gólnych epok i kultur Słowacki traktuje z powagą, widząc w nich odzwierciedlenie „wyglądu” duchowego. Dlatego też tak istotne są dla niego różnice ikonograficzne. Poemat można odczytać jako jedną z wielu prób wytłumaczenia przez romantyka dawnych mitów, w których widział on przeblysłk prawdy, jej zapowiedź, nigdy zaś – zmyślenie. Atessa leci w otchłań śmierci na skrzydłach jak ćma, by je utracić, co dowodzi tej mistycznej prawdy przybierającej formę paradoksu, że ciemność jest światłością, lub tylko – że prowadzi do światłości; że trzeba umrzeć, by narodzić się na nowo.

Przemiana, jaka dokonała się w Atessie, świadczy o przewartościowaniu: już nie wartości klasyczne – przede wszystkim piękno – mają największe znaczenie, ale ofiara¹⁶. Dlatego tak istotne jest zestawienie dawnej, cielesnej urody Atessy, „pierwszej z piękności Hellady”, także ducha greckiego (uskrzydłonej, tęczowej Psyche), który z tym pięknem korespondował, z jej obecną naturą i wyglądem¹⁷. Dziś mówi ona o sobie: „upiór blady”. Prawdą jest jednak, że dopiero utraciwszy skrzydła, zyskuje wolność, może rzeczywiście wzlatywać, jej szata się „skrzydli”. Słowacki używa określenia „stygmatyzacja piękna”, co oznacza, że piękno otrzymuje nowy, chrześcijański wymiar, że zostaje napiętnowane przez mękę Pańską, że odtąd nierozdzielnie jest połączone z cierpieniem i ofiarą. Atessa – reprezentantka piękna helleńskiego – jako pierwsza zostaje naznaczona nową pięknnością przez cierpienie, które widziała: zjawia się Poecie „jak krzyż zapalony”. Nie jest to już piękno materialne, choć przybiera formę cielesną, bo Atessa ma rodzaj „duchowego” ciała. Jej stygmaty – płonące rany na rękach i nogach są chrześcijańskim znakiem tożsamości z Chrystusem. Nie wynikają z jej własnego bólu, ale z uwewnętrznienia ukrzyżowania Pańskiego. Poeta mówi: „Pal się... nie mogę żadnej dać pomocy” (430). Chęć niesienia pomocy i zarazem niemożność jej udzielenia dowodzi, że dostrzega on cierpienie ukochanej, ale nie rozumie jego sensu, bo przecież stygmatyzacja Atessy jest niezbędna do jej (i jego) rozwoju duchowego, uszlachetnia ją. Od Poety oczekuje ona innego działania, innej pomocy.

Opowieść metempsychiczna pozwala Słowackiemu również na wyeksponowanie znaczenia kontekstu historycznego, czy właściwie ewolucyjnego, bo moment dziejowy jest tylko ucieleśnieniem kolejnych etapów rozwoju duchowego. Przejście od wartości antyku (także wartości estetycznych) do chrześcijańskich dokonuje się poprzez porównanie dwóch obrazów Atessy: dawnego, zgodnego i duchowo, i cielesnie z obowiązującymi w starożytności kanonami, i nowego – przemienionego, teraz bezcielesnego. Słowacki pokazuje, że Muza nie może już być Muzą po przemianie w świecie duchowym, jaka dokonała się po śmierci Chrystusa.

Konflikt między Poetą a Natchnieniem wynika nie tylko z cielesności protagonisty i duchowej natury Natchnienia, ale i stąd, że Poeta jest melancholikiem zapatrzonym w przeszłość, co więcej – zapatrzonym w groby, że jest do przeszłości zbyt przywiązany, że rozumie misterium śmierci, ale nie potrafi jej jak Atessa

¹⁶ Problem zderzenia piękna helleńskiego z wartościami chrześcijańskimi w utworze sygnalizują w swych pracach Tretiak (*op. cit.*, t. 1) i Kleiner (*Juliusz Słowacki*).

¹⁷ W liście do Z. Krasieńskiego z 17 I 1843 J. Słowacki (*Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. Wyd. 2. T. 14. Oprac. J. Pelc. Wrocław 1952, s. 189) pisze o pewności nowego świata, ale i o swej melancholii „dla rzeczy pożegnanych wczora” i strasznym duchu, który: „stawać musi przed sąd mój, wypięknąć się duchowie... i składać skrzydła motylowe za ramionami, abym ich nie widział...”

przewyciężyć. Paradoksalnie to on, nienawidzący ciała i własną cielesność odczuwający jako dopust Boży, tęskni za ciałem ukochanej. Zatrzymuje się na pewnym etapie, który powinien być tylko etapem, nie zaś stanem permanentnym. Istotnie, Atessa sama początkowo budzi w nim pamięć dawnego szczęścia, ale po to, by przemienić ją w drogę ku przyszłości. Natchnienie zwraca się do kochanka: „Przestań już pamięci lotem / W dawnych się wiekach twoją myślą rodzić...” (431). Woła także: „Niechaj umarły – swych umarłych grzebie!” (432), i to ewangelijne zdanie dotyczy bezpośrednio Poety, który wszak sam nadaje sobie miano grabarza. Ona chce, by w jego „smętnym głosie” nie było „echa podziemnej mogiły”, i wskazuje wyraźnie na misję: „A ty, nie maż ust światowym piółunem, / Ale tej łaski Pańskiej bądź zwiastunem...” (432). On jednak tego przesłania nie przyjmuje, skupia się na sobie. Dla Słowackiego status poety związany jest nierozzerwalnie z pamięcią przedwiekową: „szmernością podgrobową”, którą potrafi on usłyszeć. W zawieszeniu między nowym a starym światem – Poeta w końcu przyjmuje konieczność narodzin nowego, ale jednocześnie przeżywa tragicznie świadomość, że tego świata jeszcze nie ma, że ciągle nadchodzi. Przeczują, iż moment, w którym się znajduje, jest momentem przejściowym, czy raczej przełomowym, kiedy tego, co było, już nie ma, a tego, co ma nadejść, nie ma jeszcze. Stan ten pozwala żywić nadzieję, ale i powoduje głęboką frustrację, egzystencja traci bowiem swą stabilną podstawę.

Poeta doświadcza kryzysu twórczego, zniechęcony tym, że jego pieśń nie pomogła odrodzić ojczyzny, która również jest niejako rozdwojona: materialna i duchowa. To jej upadek przyczynia się w dużym stopniu do przywiązania Poety do grobów i odrzucenia przez niego rzeczywistości zewnętrznej. Uwięzienie w przeszłości to także jego przywiązanie do ziemskiej – umarłej – ojczyzny, „rozpacz.... nad zabita / Polską”. W takim sensie kwestia zderzenia ducha i materii dotyczy w *Poecie i Natchnieniu* również wymiaru patriotycznego tego utworu, uznawanego przez dawnych badaczy za wymiar najistotniejszy¹⁸. Z owym aspektem wiąże się parabola o próbach ożywienia wypadłego z gniazda pisklęcia jaskółki przez jego ptasich rodziców. Jak oni swe dziecko, tak Poeta chce za wszelką cenę obudzić Polskę do nowego życia, wskrzesić, także za pomocą swej poezji, która jest odmienna od tego, co dotychczas za narodową literaturę uznawano:

O tak! nim ja w śmierć ojczyzny uwierzę,
 Chociażby jak trup leżąc w grobie zbrzydła,
 Potargam wprzód ją pieśnią za pierze,
 Porwę ją wprzód na pieśniane skrzydła,
 Porwę ją z ziemi, tak jak wicher bierze,
 Stargam łańcuchy wszystkie – wszystkie sidła,
 Podniosę w niebo, aż gdzie Pan Bóg świeci,
 Puszcę.... jeżeli żywa – to polecą. [435]

Targanie za pierze zapewne nie jest metaforą łagodnego przemawiania, od-

¹⁸ Na temat wyjątkowego znaczenia paraboli o jaskółkach i wpływu na jej powstanie obrazu sępów rozpaczających po stracie pisklęcia w *Agamemnonie* Ajschylosa pisze W. Hahn (*Sępy w „Agamemnonie” Ajschylosa – jaskółki w „Poecie i natchnieniu” Słowackiego*. „Meander” 1950, z. 1). Według Hahna („*Poeta i natchnienie*”) istotne w dialogu są tylko trzy epizody: pojawienie się Matki Bożej, trzy mary i parabola o jaskółkach, resztę traktuje on jako dekorację. Nie sposób zgodzić się z taką tezą, wszystkie wątki splatają się ze sobą i są równie ważne, choć oczywiście znaczenia idei ojczyzny w poemacie nie da się przecenić.

zwierciedla destrukcję, zniszczenie, nawet ból, jaki Poeta musi ojczyźnie zadać, by przynieść ostateczne wyzwolenie. Cel bowiem poezji Słowackiego to porwanie do nieba na „pieśnianych skrzydłach”, uwolnienie od wszystkiego, co ziemskie, przeanielenie. A jednak obiektem miłości Poety jest martwe ciało ojczyzny, które chce on przywrócić do życia, a nie duch – idea nowej Polski. Dlatego popada w zwątpienie, mówi o zawodzie, strzaskanej dumie, rozbiciu nadziei, a więc powraca do sytuacji wyjściowej – tkwi wciąż w zakętym kręgu melancholii, choć przyznaje: „Ale głos... ani też lutnia... nie winna” (435). Kto zatem jest winien? On sam? Tego zdaje się dowodzić Natchnienie-Duch-Atessa, która pragnie wyrwać go z melancholii, pokazując „inną matkę” i inną drogę. Poeta podkreśla wyraźny rozdział, nawet konflikt między sobą a kochanką, do której mówi o swojej „matce”: „za mną inna”. W dialogu zderzają się więc dwie idee ojczyzny: ta związana z przeszłością, ziemską, czyli „cielesna”, i nowa, należąca do przyszłości, niewyobrażalna, duchowa – Jeruzalem. Tę nową rozumie Natchnienie-Duch, Poeta bliższy jest tej pierwszej, choć i on ma świadomość konieczności jej porzucenia na rzecz wizji nadchodzącej¹⁹.

Związek Poety ze śmiercią, tu utożsamiony z kontaktem z duchami, ujawnia się już w dzieciństwie, kiedy szuka on drogi wśród grobów. Od początku jest naczyniem tym obcowaniem, które, oczywiście, przeraża, bo przerażać musi – to dla dziecka „straszne godziny”:

To mamy straszne w dzieciństwie godziny,
Gdzie duch... bez żadnych więzów – i łańcuchów
Ma ostrzeżenie. – ...W mogilne doliny
Chodzimy chętnie... niby dla podsłuchów,
A duchy wtenczas rozmawiają z nami
Same... lub tylko natury ustami... [434]

Widać tu wyraźnie, że Słowacki traktuje ciało jako wytwarzające „więzy i łańcuchy”, które zasłaniają, ograniczają perspektywę. Co jednak dla mojej interpretacji bardzo ważne, a czego Poeta zdaje się tu jeszcze nie dostrzegać – materia może być, z drugiej strony, także sposobem przemawiania duchów do człowieka uwięzionego w ciele. Komunikacja między duchami jest możliwa bądź właśnie w dzieciństwie, kiedy nie zakłócają jej przesady narastające później, bądź już po doświadczeniu rozproszenia zmysłowego i dialektycznym powrocie do stanu pierwotnego. Ma ona charakter bezpośredni – kiedy z Poetą „duchy rozmawiają same”, lub pośredni – kiedy czynią to „natury ustami”. Jako taki właśnie przekaz, w którym natura staje się medium, można potraktować historię martwej jaskółki. Nie ma wątpliwości, że tym, od kogo ów przekaz pochodzi, jest Bóg:

[...] Taki był mój lament,
Który me oczy wnet zamienił w sito
Siejące – perły... łez... A wtem od Boga
Przyszła nauka wielka i przestroga... [434]

Właściwie każde docierające do Poety słowo wyższego świata – zarówno bez-

¹⁹ K a n t a k (*op. cit.*) pisze, że Poeta ma być zwiastunem łaski Pańskiej, ale trudno mu pozbyć się dawnych marzeń o Polsce i przyjąć ideę nowej. Jego cierpienie jest dla Kantaka spowodowane żalem za przeszłością umarłej ojczyzny. Natomiast K l e i n e r (*Juliusz Słowacki*, t. 4, s. 32) zawarła w utworze koncepcję nowej ojczyzny czyta w kontekście towianizmu, ujmującego przywiązanie do wszystkiego, co ziemskie, jako przeszkodę w mistycznych wzlotach.

pośrednie słowa duchów, jak i te wyrażone poprzez materialne znaki – jest w pewnym sensie słowem Boga, bo przecież, wedle filozofii genezyjskiej, wszystkie istoty uczestniczyły w pierwotnej, Bożej, jedności.

Wobec tego można stwierdzić, że mimo niewątpliwej niechęci do cielesności jest w twórczości Słowackiego także dążenie do jej rewaloryzacji, m.in. dzięki jej funkcji mediumicznej. Przeciwwstawne wypowiedzi obojga interlokutorów na temat formy fizycznej składają się na jeden, wewnętrznie skonfliktowany głos pisarza, dowodząc jego ambiwalentnego stosunku do materii. Andrzej Boleski pisze o barwach w twórczości Słowackiego, dla którego kolor jest zawsze związany z materią, ciałem, tak przez twórcę (według badacza: bezwarunkowo) – zwłaszcza w późnym okresie – dyskredytowanym. W tym kontekście Boleski odczytuje zarzut oddawania się „tęczowej myśli” stawiany przez Atesę Poecie jako zarzut rozproszenia, zaangażowania się w sprawy ziemskie, podczas gdy właściwa droga to ofiara z kolorów, skierowanie się ku jednolitemu, czystemu światłu²⁰. Proponuję wobec tego analizę znaczenia barw, a szczególnie motywu tęczy w poemacie, w celu sprawdzenia, na ile stosunek do nich pisarza jest określony.

Rzeczywiście, Słowacki budując koncepcję genezyjską, traktował kolory jako znak tego, co materialne, więc – z konieczności – ograniczone. Tęcze stają się atrybutem anioła globowego, a „kolory z rozkładu światła powstające już do globu należą”, natomiast „Światło jest czystą formą świętości...”²¹ Upadek, poniznienie otwiera Poecie nowe drogi, otwiera wzrok duchowy, pozwalający mu zobaczyć ukochaną, która przecież jest stale obok niego. Wcześniej również wyczuwał jej obecność, ale jej nie rozumiał. Mówi, że Atesa była przy nim jak „wizja tęczowa”, a więc pojmował ją wtedy – na etapie nieświadomej rewelacji poetyckiej – wyłącznie w kategoriach wytworu wyobraźni przeciwstawianej światu zewnętrznemu. Wspomnienie młodości nad Ikwą także wiąże się wyraźnie z niechęcią do rzeczywistości doświadczanej zmysłami:

Raz ja nad Ikwą... po mych łąkach jasných
 Błądząc... znudzony błękitem – i kwiatem,
 Bo mi w pamięci koral twych ust krasnych,
 Co perły... takim obwodzi szkarłatem,
 Jaśniej się palił... i twoje oblicze
 Skrzyło jak słońce myśli tajemnicze. [433]

Słowacki przedstawia tu zwrot Poety ku temu, co wewnętrzne, zwrot, który można by wytłumaczyć jako zwrot ku wyobraźni, i tak sam romantyk tłumaczył to zjawisko wcześniej. Teraz jednak wyobraźnia okazuje się tylko przykrywką prawdy, na poły świadomie wywiedzionej z pamięci²². To, co subiektywne, nabiera

²⁰ A. Boleski, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842–1848)*. Łódź 1949. Również Przesmycki (*op. cit.*) pisze o „czystym bezkolorze” jako ideale i zestawia mówiący o nim fragment *Poety i Natchnienia* z wypowiedzią Słowackiego z jego listu do matki z 14 XII 1846 (*Dzieła*, t. 13 [Oprac. Z. Krzyżanowska], s. 503: „chciałbym [...] światło wyrazić, więcej niż kolorowość natury [...]"). Jeszcze dalej w interpretacji tego motywu posuwa się S. Trójnar (*Apokalipsa św. Jana w twórczości Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1929, z. 4, s. 546), według którego tęczowość jest u Słowackiego związana z upadkiem światła, a ujęcie Boga jako światłości czystej ma swe źródło w *Nowym Testamencie*.

²¹ J. Słowacki, *List do J. N. Rembowskiiego*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 14, s. 402. Poeta pisze też o pierwotnych formach, że „w nich cała tęcza kolorów za białość ofiarowana [...]” (*ibidem*).

²² Podobnie w *Estetyce ducha (Dodatek 1: [Plany i notatki])*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 15, s. 424),

rangi prawdy ciągle aktualnej, zostaje usankcjonowane. Zachwycająca postać kobieca nie jest wyimaginowaną bohaterką poematów, ale osobą autentyczną, choć już nie z krwi i kości. Poeta kreując jej obraz, naprawdę niczego nie tworzy, tylko ją (jej niegdyś piękne ciało) sobie przypomina. Słowacki ponownie dotyka tu ważkiego dla niego w tym okresie problemu autonomii twórczej, bo jeśli w istocie nie ma kreacji, lecz tylko anamneza – na czym polega bycie artystą? Do tej kwestii jeszcze powrócę.

Opowiedziana przez Poetę zaraz potem wizyta u kobiety cmentarnej, konstruowana jest w ten sam sposób, w jaki przedstawione są jego dziecięce marzenia o Atessie. Wyraźna jest dwupłaszczyznowość tego opowiadania, które można by interpretować jako nakładanie świata wyobrażonego – piękniejszego, na świat rzeczywisty – materialny:

[...] A u gospodarnej
 Kobiety... były z malw ogromne płoty,
 I z nędzą piękność połączona sielska,
 Że chata się ta zdawała anielska....

 Wszystko mi jakiś wzrok... duchowy, bładny
 Przemieniał w dziwy..... zda się roszczką trącę,
 A te malwowe z tęczy kolumnady
 Dostaną nieba.... a te pałające
 Cynowe miski.... to wróżce na składy
 Rusałki swoje oddały miesiące,
 A te na polce girlandami świecą
 I gdy kur nocny zapieje... wylecą..... [434]

Jednak dzięki wcześniejszemu komentarzowi dotyczącemu „tęczowej wizji” ukochanej owa podwójność również tutaj zyskuje głębszy sens. Nie bez znaczenia jest, że także i w tym fragmencie pojawiają się tęcze: „z tęczy kolumnady”, w które przemieniają się malwy. Jeśli chata wydaje się Poecie anielska, zgodnie z logiką genezyjską musi istnieć uzasadnienie tego „złudzenia”. Dzieje się to przecież w tym samym okresie, kiedy dochodzi do „wyobrażania sobie” kochanki. Okazuje się w toku dalszej opowieści, że chata jest miejscem swoistej epifanii, jakiej doznał w dzieciństwie bohater, obserwując śmierć jaskółki. Opis metamorfozy zaczyna się wprawdzie od stwierdzenia „zda się”, ale Słowacki rezygnuje z trybu przypuszczającego na rzecz orzekającego. Przemiana nie dokonuje się jednak (nawet w wyobraźni), lecz ma się dopiero dokonać: malwy „dostaną nieba”, miski – już przemienione w miesiące rusałek – dopiero „wylecą”. Niezwykłość wizji Poety polega na uchwyceniu drugiej, istniejącej potencjalnie warstwy rzeczywistości. Wówczas – kiedy jest jeszcze chłopcem – wydaje mu się, że takie widzenie świata to jego indywidualna zasługa, stąd motyw czarodziejskiej różdżki oznaczającej magiczną moc władającego nią człowieka. Ale Poeta mówi wyraźnie (już ze swojej aktualnej perspektywy): „Wszystko mi jakiś wzrok... duchowy, bładny / Przemieniał w dziwy.....” W samym tym stwierdzeniu zawarte jest napięcie. Wynika z niego bowiem, że to nie wzrok patrzącego chłopca, ale „jakiś wzrok... duchowy”, zatem obcy, nie jego własny, dokonuje przemiany. Poeta uzyskuje wówczas umiejętność spojrzenia na rzeczywistość z innej, wyższej, bo właśnie duchowej

gdzie J. Słowacki pisze w myśl idei Platońskiej: „Fantazja, błąkanie się ducha po ziemi i pamiętkach własnych za pięknnością – rodzaj obłąkania duchowego – natchnienie rozmaite...”

perspektywy, która jest perspektywą wykraczającą poza granice doznań pojedynczej egzystencji, a więc w pewnym sensie perspektywą obcą²³.

Sądzę, że teza Boleskiego jest prawdziwa tylko w części, nie można bowiem mówić o jednoznacznie negatywnym nacechowaniu kolorów – a szczególnie tęczy – w późnej twórczości Słowackiego. Wszak nieraz aniołowie i święci jawią się wśród tęczy, wielobarwność zaś staje się dla pisarza synonimem (a co najmniej atrybutem) piękna²⁴. Tęczowe są skrzydła motyle Atessy, które wraz ze śmiercią Chrystusa traci. Kiedy rozmawia z Poetą, zarzuca mu już „tęczowość” jako rozproszenie się, skupienie się na tym, co zmysłowe. Jednocześnie, by z nim obcować, jawi mu się w jego młodości właśnie jako „wizja tęczowa”, mimo że jest już przemieniona. On wszakże pozostał człowiekiem i upodobnienie się do jego sposobu widzenia świata stanowi dla Natchnienia jedyną możliwość kontaktu z nim. Innymi słowy, by się z nim porozumieć, musi mówić jego językiem, dlatego akceptuje cielesność i staje się w pewnym sensie jej rzeczniczką. Gdy przychodzi do ukochanego z gronem mar, bo okazuje się już za słaba, by na niego oddziaływać sama, jest „gwiazdowym uwieńczona złotem”, a więc charakteryzuje ją światło jednolite – esencjalne, źródłowe – właściwe również Słonecznej Jeruzalem, nie zaś rozbite na różnorodność będącą wyłącznie zewnętrzną formą²⁵. Kiedy widzi Maryję, stygmaty Atessy „mocniej się płomienia”. Jednakże w tym samym czasie Poeta dostrzega, że jej „szaty jak tęcze się mienia”. Wydaje się, że on – wciąż będąc człowiekiem – patrzy na zjawisko nadprzyrodzone swym przyrodzonym, zwykłym, ziemskim wzrokiem i opisuje to, co widzi, za pomocą własnego języka. Należy pamiętać także o tym, iż tęcza jest efektem zwierciadlanym. Atessa przypomina Poecie tamtą – dawną swoją cielesną postać. Jest „tęczowa” także dlatego, że stanowi tylko odbicie światła Maryi, jej powielenie, lecz nie tak jak ona doskonałe.

Tęcza Matki Bożej pojawia się, kiedy ona sama zniża się, styka się z ziemią:

Patrzaj na ciemne, szmaragdowe lasy,
Zniżyła się tam... i rzuca spod siebie
Dwa wielkie tęczy rozwiniętej pasy,
Które się od niej zaczęły na niebie...
Przychodzą nowe na świat Pańskie czasy;
Niechaj umarły – swych umarłych grzebie! [432]

Te tęcze są znakiem biblijnego przymierza – znakiem widzianym na ziemi, dostosowanym do oczu ludzkich i do ludzkich potrzeb. Są zwiastunem hierofanii, ingerencji czasu *sacrum* w czas *profanum*, która dokonuje się, zmieniając świat i przyspieszając nadejście Słonecznej Jeruzolimy. Owszem, chodzi o poświęcenie

²³ J. Lyszczyna (*Dwie koncepcje poezji w lirykach mistycznych Juliusza Słowackiego*. W zb.: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*. Red. M. Śliwiński. Olsztyn 1997, s. 33) wspomina ten epizod, pisząc o odrzuceniu przez Słowackiego dawniej mu bliskiego wzorca poezji.

²⁴ O pierwszych formach J. Słowackiego (*Próby poematu filozoficznego*. III. W: *Dzieła wszystkie*, t. 15, s. 106) pisze:

Ach i piękność się zakradła
Z całym tęczowym kolorów zarysem
Między te dziwy... [...]

²⁵ O zespoleniu motywu światła i słońca w późnej twórczości Słowackiego pisze W. Grabowski (*Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1).

wielości na rzecz jedności zawierającej w sobie „wszystkie ognie Boże”, ale podmiot pism genezyjskich Słowackiego nie może mówić o jedności inaczej niż za pośrednictwem „tęczowego” języka. Wszak:

A sami oto w tęczywych wyjaśnieniach się – i w rozbitych instrumentach naszej duchowej muzyki – podnosimy się – do wyrozumienia jasności Bożych²⁶.

Słuszna wydaje się więc teza Magdaleny Saganiak, że tęcza wiąże się u Słowackiego z twórczością i łączy ludzki język, dla którego charakterystyczna jest wielość, z Boską jednością²⁷.

W analizie ukazanych w poemacie relacji między duchem a materią uderza, że, jak już wspomniałam, bezcielesna kochanka paradoksalnie rozumie wagę cielesności i przeciwstawia się awersji Poety do ciała, co staje się jasne wraz z pierwszymi słowami Atessy jako Natchnienia:

Zawszeż ta bojaźń.... o nabyte skarby
Pracami wieków... zawszeż nieujęcie
Twojej tęczowej myśli w żadne karby?
Zawszeż ci błoto cielesne na wstręcie?
Gdybyś mógł stopić twoje wszystkie farby
W jednym miłości Bożej dyjamencie
I zostać chwilę w czystym bezkolorze,
Miałbyś zeń potem wszystkie ognie Boże. [440; podkreśl. M. S.]

Słowa te są wyraźnym zarzutem pod adresem Poety, a właściwie serią zarzutów. Atessa mówi o zbytym przywiązaniu Poety do przeszłości, do „nabytych skarbów”. Jaki jest jednak związek tej regresywności z jego niechęcią do formy i do cielesności – „do karbów”? Wydawać by się mogło, że – zgodnie z filozofią genezyjską – zapatrzenie w przeszłość jest równoznaczne z przywiązaniem do formy. Tutaj wszakże ta logika nie ma (jeszcze?) zastosowania. Z pewnością innego rodzaju – nie łączącego się z formą, materią, ciałem – są owe „skarby” wypracowywane przez wieki. Poeta grzeszy raczej tęsknotą do ciała, które już minęło, które już ciałem nie jest, nie akceptuje zaś tego, w którym tkwi, materii, która go otacza. Nie ma więc w nim grzechu w sensie genezyjskim, dlatego mimo wszystko na koniec nie zostanie zaliczony w poczet duchów Bogu przeciwnych. Niemniej jednak działa przeciw bezpośrednim nakazom Bożym (choć pośrednio, aczkolwiek nieświadomie – jak Popiel – stosuje się do nich). Bo to zapatrzenie jest innym, mniej zapewne szkodliwym, ale jednak rodzajem „zaleniwienia”, by poostać przy nomenklaturze samego Słowackiego.

Fakt, że Atessa teraz właśnie mówi jako Natchnienie – odpowiednik Muzy, jest ważny o tyle, że ta swoista regresywność Poety powoduje jego niechęć do bycia poetą. Określenie „tęczowa myśl” opisuje jego myślenie i jego twórczość zarazem. Nieujęcie jej w karby jest jednoznaczne z odrzuceniem tworzenia. Cier-

²⁶ Słowacki, *List do J. N. Rembowskiiego*, s. 402.

²⁷ M. Saganiak (*Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*. Warszawa 2000, s. 148) pisze o tęczy: „Symbolizuje też ludzkie widzenie, które ma skłonność do różnicowania tego, co w istocie stanowi niepodzielną jedność. Symbol tęczy powstaje na granicy dwóch doświadczeń: doświadczenia jedności i doświadczenia wielości form. Scala je”. O bardziej oczywistych konotacjach związanych z tęczą jako znakiem przymierza, życzliwości Boga i Jego chwały oraz miłości w tej wizji poematu zob. B. Adamięwicz-Iglińska, *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*. Olsztyn 2001, rozdz. 3.

pi więc na tym marazmie sama poezja, która jest drogą poznania i równocześnie sposobem doskonalenia duchowego całego świata. Wydaje się, że Poeta popełnia błąd hiperpoprawności: zbyt oderwany jest od ziemi i zbyt jej niechętny, zbyt uduchowiony (!), zbyt skupiony na anamnezie – owszem, niezwykle ważnej, ale jako etap otwierający drogę do dalszego rozwoju. Ze słów Natchnienia wynika, że Poeta powinien tu i teraz robić to, co do niego należy, a więc tworzyć. Tymczasem on opowiada się po stronie „tęczowej myśli” (ducha), nie słowa (materii), któremu – jak się zdaje – bliższa jest ona. Stanowisko, jakie przyjmuje Atessa, wynika z pełnionej przez nią roli inspiratorki. Poeta powinien wykorzystać dane mu środki, by powrócić do pierwotnego „czystego bezkoloru” (dostrzec tu można echa teorii Newtona i badań Goethego²⁸) i w nim znaleźć uzasadnienie dla barw, uznać go za właściwe źródło twórczości. Tęczowość czy wielobarwność sama w sobie nie jest więc zła, ważne, czy do czegoś (i od czego) prowadzi. Widać to wyraźnie w przypadku wspomnianych już tęcz Matki Boskiej, które wiodą do niej – jako ideału chrześcijańskiego i tym samym wskazują na właściwe źródło i zarazem cel barwnej wizji – jednorodne Boskie światło.

Na końcu dialogu Natchnienie wraca do sprawy ciała, dowodząc, że to ciało może się stać nauczycielem ducha, prowadzić do poznania:

Szczęściem że każdy... niby śmierć ponosi,
Gdy wchodzi w ciało... i uczyć się musi
Siły – od ręki, co kamień podnosi,
Bolu – od świecy, co rączkę mu skusi. [441]

Należałoby więc uznać, że ponownie to bezcielesna Muza broni materii przed Poetą. Podobnie tłumaczy Słowacki znaczenie ciała w liście do Rembowskiemu: „Pierwszym prawdziwym myśli naszej objawem jest terazniejsze ciało nasze”. I dodaje, że duch „w formie jedynie Bogu Ojcu swemu zasłużyć się może [...]”²⁹.

W zawartym w poemacie bezpośrednim opisie procesu twórczego Poety ciało skojarzone jest z ograniczeniami. Protagonista dialogu Słowackiego cierpi z powodu fragmentaryczności swej wiedzy, ale zarazem ma pewność, że te fragmenty odsyłają do całości. Porównuje siebie do „kwiatów podobrusowych”, co przywołuje bardzo często powracającą w późnej twórczości pisarza metaforę tkaniny widzianej od spodu jako metaforę podwójnego sensu rzeczywistości i dostępu do niej człowieka. Tę metaforę znaleźć można w liście do matki z 8 XI 1845, w którym Słowacki tłumaczy adresatce: „ten świat jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłazą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek”³⁰. Bezcelowość płataniny nitek jest tylko złudzeniem, rysu-

²⁸ Pomijam fakt sporu Goethego z teorią Newtona i wytoczonego przez romantyków „procesu Newtona”, traktowanego jako symbol pewnej – rozumowej – postawy poznawczej. Na ten temat zob. M. Cieśła-Korytowska, *Romantyzm a poznanie*. W: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997, s. 19–29.

²⁹ Słowacki, *List do J. N. Rembowskiemu*, s. 412. O tym, że Słowacki „genezyjski” nie potępia jednoznacznie materii zob. np. J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*. Warszawa 1984. – J. M. Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004, hasła *Metempsychoza i Forma*. – A. M. Kwiecień - Iglńska, *op. cit.*, rozdz. 2.

³⁰ Słowacki, *Dzieła*, t. 13, s. 493. Motyw ten powraca także w *Dialogu troistym*, gdzie Mistrz mówi o różnych pasmach i niciach widzialnej strony wydających się „łaką niedorzeczności i kolorów”, ale dodaje, że to Chrystus ogląda doskonały obraz tkaniny, a Helion – będąc zamknięty w formie – nie jest w stanie go pojąć. Chrystus jako twórca wzoru kobierca pojawia się także w innych tekstach z tego okresu.

nek istnieje, tyle że nie jest bezpośrednio dostępny³¹. W *Poecie i Natchnieniu* mowa o kwiatach, które nie widzą słońca, a Poeta deklaruje:

[...] Jestem z liczby kwiatów
 Podobrusowych, często słyszę ślepy
 Nade mną jakieś kruszenie się światów,
 Szczepienie duchów nowych w stare szczepy,
 Pszczelny brzęk niby naszych antenatów,
 Idących.... pomóc.... Lecz że ja do rzepy
 Płonącą świeczkę włożę, pisząc wiersze,
 Nie widzę, abym widział światy szersze. [440]

Poeta sytuuje się po tej stronie bytu, która skazuje go na przeczcucia tego, co jest poza, co nadaje sens obu stronom. Pozostaje ślepy na wszystko, co dzieje się powyżej, a to, co słyszy, pozwala mu tylko domyślać się prawdy. Jest skazany także na niedoskonałość języka, za którego pomocą nie naśladuje przecież tego, co widzi, ale to, czego się domyśla. Stąd określenia nieprecyzyjne: „jakieś”, „niby”, wyrażające niepewność, czym jest w istocie to, co opisywane. Stwierdzenie „Nie widzę, abym widział” wprowadza ciekawe zapośredniczenie: „ja” widzące „światy szersze” – podmiot pragnie stać się zarazem przedmiotem swego widzenia, oglądać siebie oglądającego coś innego. Spojrzenie na siebie z dystansu udaje się, ale nie takie, jakiego Poeta by sobie życzył. Widzi on bowiem siebie, lecz siebie nie widzącego „światów szerszych”. Takie zakończenie strofy zaskakuje ironią, adekwatną raczej do poetyki *Beniowskiego*: rzepa, do której wkłada świeczkę, gdy pisze, wydaje się metonimią przyziemności, materialności, pospolitości codziennego życia, kontrapunktem wobec uniesień i przeczcuc świata duchowego. Bieńczyk pokazuje – na przykładzie Nerval’a – jak melancholia może przemienić się w swoje przeciwieństwo, odwrócenie, kiedy świat rozbity na fragmenty zaczyna być postrzegany jako nakryty siatką łączącą wszystko, odsłaniają się korespondencje, więzi współstnienia³². Skłonna jestem postawić tezę, że tak dzieje się również u późnego Słowackiego.

Końcowa część dialogu stanowi realizację tematu samorozpoznania mitycznego. Poeta zwraca się do Natchnienia z pytaniami jak do Pytii czy Sybilli, mającej dostęp do straszliwych tajemnic, i wtedy dopiero znajduje swoje miejsce, potwierdzenie dotychczasowych działań, pozornie złych, ale w planie Bożym dobrych: w walce ze skostniałym Kościołem instytucjonalnym, który jest „wiary katolickiej ciałem” (!) porównanym do śliniącego kwiaty ślimaka³³. Natchnienie poświadcza jego rozpoznanie słowami biblijnymi: „Tak jest zaprawdę... jakieś odmalował” (442), czyni to więc z pozycji autorytetu przewyższającego zarówno autorytet Muzy, jak i autorytet kochanki.

Pozornie łatwa do udowodnienia – także na przykładzie *Poety i Natchnienia* –

³¹ Podobnie pisze J. Słowacki w liście do L. Norwida (*Do Ludwika Norwida*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 15, s. 206). M. Troszyński (*Austeria „Pod Królem-Duchem”*. *Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*. Warszawa 2001, rozdz. *Romantyczna sylwa*) zwraca uwagę na związek metafory kobierca powracającej u Słowackiego z „antycznym protoplastą sylwy”: *Kobiercami Klemensa Aleksandryjskiego*. Na jej wschodnie (hinduskie) korzenie wskazuje R. Przybylski (*Krzemieńska makatka*. W zb.: *Lustra historii*).

³² Bieńczyk, *op. cit.*, s. 54.

³³ Kleiner (*Juliusz Słowacki*) pisząc o nawiązującej do *Beniowskiego* polemice, jaką romantyk podejmuje w *Poecie i Natchnieniu* z Zaleskim, stawia hipotezę, że w krytyce Rzymu znajduje Słowacki spoiwo między swą dotychczasową twórczością a towianizmem.

teza o dualistycznym myśleniu Słowackiego daje się po szczegółowej lekturze utworu podważyć. Opozycje bowiem: ciało–duch, przeszłość–teraźniejszość, pogaństwo–chrześcijaństwo, w końcu zaś: Poeta–Natchnienie, zostają zniesione w imię idei wielkiej całości, tłumaczącej się mistycznym charakterem dzieła. Prawda, że to łączenie przeciwieństw często u Słowackiego nie ma charakteru systemowego, nie jest konsekwentne czy poddane jakiejś logice. Owa jedność możliwa jest tylko w sferze ideału, na poziomie realizacji słownej nie może zostać osiągnięta. Stąd, jak sądzę, niejednorodność relacji między elementami wymienionych tu par opozycji, która pozwala mówić w przypadku późnych dzieł Słowackiego raczej o aporii niż o syntezie – także w relacji ciało–duch.

W moim przekonaniu najistotniejszym w utworze sporem Poety z Muzą jest spór o autonomię artysty. Można, używając określenia Marty Piwińskiej piszącej o mistycznym okresie Słowackiego w ogóle, stwierdzić, że w pewnym sensie Poeta – przeciwstawiając się swej Muzie – pragnie wyzwolić poezję od tyranii natchnień³⁴. Nie chce zgodzić się, by inne duchy przezeń przemawiały, a tego żąda od niego Atessa. Poeta poszukuje ciągle tych samych, znanych mu już obrazów, podczas gdy ona ukazuje mu konieczność otwarcia się na to, co inne. Poeta nie chce również podporządkować się wizji mistycznej, stać się jej częścią, dać się jej wchłonąć, broni swej jednostkowości. Ale w końcu Atessa i Poeta dochodzą do pewnego porozumienia, on włącza się w jej głos, zdaje się rozumieć, co chciała mu przekazać. W ostatnich fragmentach niejasne staje się nawet, które z nich jest podmiotem wizji³⁵. Nie oznacza to jednak rezygnacji Poety z autonomii. Przemówienie przez niego innych duchów jest wynikiem jego przyzwolenia (więc jego woli), ponadto one nie wybierają sobie medium przypadkowo – także podlegają Poecie, są od niego zależne, tak jak zależna jest od niego Atessa³⁶. Można zatem stwierdzić, że Poeta podporządkowuje sobie Muzę, sam będąc jej podporządkowanym. Napięcie, jakie rodzi się z tego typu relacji, określa główny – wewnętrznie skonfliktowany – podmiot tekstowy, na który składają się głosy obojga interlokutorów.

W podziale podmiotu poematu na dwa głosy znajduje swój wyraz także ambiwalentny stosunek pisarza do tego, co cielesne. Owa ambiwalencja Słowackiego nie realizuje się jednak w prostym przyporządkowaniu przeciwstawnych stano-

³⁴ Według Piwińskiej (*Juliusz Słowacki od duchów*) cała twórczość genezyjska Słowackiego stanowi „próbę wyzwolenia romantyzmu od tyranii natchnień”, zapanowania nad tym, co nagłe i niezależne od woli poety. Badaczka podkreśla przekonanie „późnego” Słowackiego o odrębności natchnienia od wyobraźni czy intuicji. To rozróżnienie wyraźne jest także w *Poecie i Natchnieniu*.

³⁵ Wydaje się, że jest nim Poeta, a Natchnienie – wieszcy i staje się odpowiednikiem św. Jana. Można przypuszczać, że role się odwracają, chociaż nie jest wcale to pewne, albowiem w ustępie zaniechanym pojawiają się słowa: „Więc żem ja dobrze służył słowu Pana, / Kiedym się wzdrygał na tej lutni głosu, / Co jak ptaszyna....” (Rzuty, X 453), oraz bezpośredni zwrot do „siostry”. Sądzę, że Słowacki, nie decydując ostatecznie, kto doznaje wizji i kto ją opisuje, dokonał swoistej kontaminacji obu postaci, będących przecież jednością miłosną i poetycką zarazem.

³⁶ Taka koncepcja natchnienia znajduje potwierdzenie także w *Dialogu troistym* (s. 244), gdzie Mistrz tłumaczy uporeczywość pewnych myśli szturmem duchów podobnych naturą do ducha człowieka (szczególnie poety). Mówi wprost: „Natchnienia więc, jak widzisz, przychodzą od niewidzialnych [...]”. Objawienie różni się od natchnienia tym, że jest wyraźnym ukazaniem się myśli „natchniciele”, a zatem w przypadku natchnienia rola poety jest większa, ponieważ to on spaja w jedno wiele bombardujących go idei, w przypadku objawienia idea jest mu narzucona przez mocniejszy podmiot.

wisk każdemu z rozmówców. Oboje bowiem: i Poeta, i Atesa, oceniają cielesność w sposób niejednoznaczny. Spór ciała i ducha jest – jak cały spór Poety tęskniącego do bezcielesnej kochanki i Natchnienia kochającego cielesnego mężczyznę – sporem miłosnym. Poeta uwięziony w ciele czuje do niego niechęć, owszem, jest przywiązany do materialnego istnienia, ale już minionego, umarłego (kochanka, ojczyzna), dlatego sam sobie wyznacza miejsce wśród grobów. I dlatego, jak bohater *Samuela Zborowskiego*, nie znajdując przedmiotu swej miłości, czuje się oszukany: „Duchy, co duchów oszukują – złe są” (Rzuty, VI 448)³⁷. Ciało jako martwa powłoka zewnętrzna (jak w przypadku Kościoła instytucjonalnego) jest niewątpliwie, według Słowackiego, złem – podobnie złem jest zbytnie przywiązanie Poety do relikwów przeszłości – ale niesie ze sobą także wartości pozytywne. To prawda, Natchnienie kieruje uwagę wybranka ku przekraczającej ziemskie ograniczenia i ziemskie wyobrażenia wizji przyszłości, a więc odrywa go od martwej materii. Z drugiej jednak strony, stara się poznawalną zmysłowo rzeczywistość waloryzować, ukazując ją nie jako więzienie, ale raczej jako sposób nauki, jako szereg prób, przez które duch musi przejść, by się doskonalić, a także – co chyba najistotniejsze – jako język, w którym poezja ma powstać, jedyny możliwy sposób dostępu do sfery duchowej. W tych dwóch przeciwstawnych ruchach realizuje się funkcja Atesy jako inspiratorki. Przekonanie o istnieniu wyższego świata prowadzi do awersji wobec ciała, materii, a na poziomie twórczości – do antymimetyzmu. Równocześnie jednak świat zewnętrzny jawi się jako język (prawda, bardzo niedoskonały – „podobrusowy”), przez który świat duchowy przemawia i którym z kolei artysta może się posłużyć w poezji, będącej objawieniem tego świata.

Abstract

MAGDALENA SIWIEC
(Jagiellonian University of Cracow)

THE BODY AND THE SOUL IN A DISPUTE ABOUT POETRY. JULIUSZ SŁOWACKI'S "POET AND INSPIRATION"

The article is an interpretation of Juliusz Słowacki's *Poet and Inspiration* and attempts to present the poet's writing conception just after so-called mystic turn. The key problem of the suggested reading is the relation between the material and the spiritual. The relation in question, reflected as love between the poem's two characters: the Poet and his beloved – and at the same time his inspirator – ceases to rely on a simple juxtaposition of opposing categories (body–soul, past–present, paganism–christianity) but depends on their aporic combination. Reluctance to the matter does not exclude its valorisation – it is viewed as a prison and at the same time as a language the spiritual world speaks, and as the Poet's only available mode of expression. The exchangeable identification of the lovers with their opposite poles allows to present a concept of Słowacki's poetry as internally conflicted concept.

³⁷ O podobieństwie tego fragmentu do *Samuela Zborowskiego* pisze Kleiner (*Król Duch*).