

KWIRYNA ZIEMBA  
(Uniwersytet Gdański)

## „MAZEPA” JULIUSZA SŁOWACKIEGO JAKO DRAMAT MIMETYCZNEGO PRAGNIENIA

### Labirynt i powtórzenie

*Mazepa* przedstawia się czytelnikowi jako dramat o wyjątkowo wyrazistej, zwartej kompozycji i konsekwentnie budowanej akcji – a zarazem jako tekst trudny do interpretacji. Kto jest jego bohaterem? A jeżeli uznamy, że spośród całej grupy postaci pierwszoplanowych protagonistą ma być – co bynajmniej nieoczywiste – bohater tytułowy<sup>1</sup>, to jaki on jest, skoro należy do najbardziej labilnych i ambiwalentnych postaci Słowackiego? O czym jest ten dramat, jedyny dramat Słowackiego, którego wystawienie nie niesie ze sobą żadnego ryzyka, bo napisany został z wielkim wyczuciem możliwości teatru, a potęgujące się w nim napięcie od pewnego momentu musi magnetyzować widza? Czym właściwie jesteśmy przejęci?

Może przestrzenią. Ponura przestrzeń zamku staje się coraz wyraźniej miej-

---

<sup>1</sup> Nadmiar postaci pierwszoplanowych w *Mazepie* zauważano od dawna. Tłumaczono to związkami ze współczesnym dramatem i teatrem francuskim. Według Z. R a s z e w s k i e g o (*Mazepa*. W zb.: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*. Wrocław 1966, s. 450) „*Mazepa* stanowi w gruncie rzeczy kwintet aktorski”. W utworze występuje przy tym „aż dwóch protagonistów”: Mazepa jest bohaterem dramatu historycznego obliczonego na rehabilitację jego zdezawuowanej piórem Paska postaci, bohaterem tragedii jest Wojewoda. Zdaniem M. S u g i e r y („*Mazepa*”: *z przestrzeni tragedii w romantyczny mit*. W zb.: *Dramat i teatr romantyczny*. I. Red. D. Ratajczak. Wrocław 1992), „znamiona tragizmu” w *Mazepie* ma przede wszystkim Zbigniew, a spośród wielu kandydatów na protagonistę wyrasta nań w rozwoju akcji bohater tytułowy, który „jako jedyny pojmie istotę własnego przeznaczenia”; dramat Słowackiego okazuje się polemiką z romantycznym mitem Mazepy, reinterretowanym w duchu metafizyki *autos sacramentales* Calderona. W sprawie hierarchii bohaterów *Mazepy* wypowiedzieli się też poeci: T. P e i p e r (*Stary mąż młodej żony*. Kraków 1933) akcentował rolę Wojewody, S. G r o c h o w i a k (*Król*. „Współczesność” 1956, nr 31) – Króla.

„Pięć wielkich ról, czterech bohaterów” – pisał w związku z *Mazepą* w r. 1958 J. K o t t (*Miarka za miarkę*. Warszawa 1962, s. 165). Na użytek niniejszej pracy na czoło wysuwam czterech rywalizujących o Amelię mężczyzn. Jej samej należałoby poświęcić uwagę w zupełnie innym studium. Tym razem uwzględniłam przede wszystkim jej „znaczenie funkcjonalne”, które wskazała – wychodząc z odmiennych założeń interpretacyjnych – S u g i e r a (*op. cit.*, s. 65–66), zauważając, że Amelia wprawdzie „jest biernym wykonawcą ról narzuconych jej przez mężczyzn”, ale poprzez nią „widzimy prawdę o innych postaciach”.

scem zamknięcia, zakleszczenia wszystkich właściwie bohaterów; traci nad nią władzę także Wojewoda, choć wcześniej był jej scenografem i długo zdawała się ona projekcją jego wnętrza<sup>2</sup>. Niczym w labiryncie, rozbudowującym się jednak w czasie, ponawiają się w niej pułapki i pozorne otwarcia. Zaklinowaniu się w bramie dwóch marszałków, o których opowiada Chrząstka, prowadzącemu do rozbicia muru na rozkaz Wojewody, czy wyjęciu ściany dzielącej zamek od ogrodu (na polecenie tejże postaci) w akcie I – odpowiadają w dalszych partiach dramatu takie wydarzenia, jak zamurowanie alkowy Amelii w akcie III, uwięzienie wojewodziny w pokoju z kratami i rozbicie muru do alkowy w akcie IV czy, w akcie V, zastawienie przez Wojewodę wyjścia trumną syna, stającą się nieprzekraczalnym progiem. Konstrukтором miejsca dramatu, tym, który sądzi, że ma władzę zamykania i otwierania, jest Wojewoda – na końcu jednak ta władza mu się wymyka. Sam okazuje się tak bardzo uwięziony i pozbawiony wyjścia, że popełnia samobójstwo, a Mazepa, którego szyderczo uwalnia z zamku w sposób rokujący paziowi rychłą śmierć, znajdzie ocalenie, jak to wiemy z legendy stojącej za dramatem. W *Mazepie* mamy do czynienia z przestrzenią zamykającą, zatraskującą się, przekształcającą się w pułapkę, podobną do pułapki tragicznej odnajdywanej w konstrukcji przestrzeni i akcji w tragediach starożytnych i, zwłaszcza, w teatrze Racine’a<sup>3</sup>.

Fascynuje też ostentacja złowróżbnych sensów dramatu, niezwykle starannie wystudiowana retorycznie i przesadna gramatyka gróźb oraz zapowiedzi mających nastąpić aktów destrukcji i autodestrukcji, które, realizując się, wydają się wręcz spełnieniem egzystencjalnego projektu wszystkich właściwie bohaterów, nastawionych na samozniszczenie, a przynajmniej (w przypadku Mazepy i, w inny sposób, Króla) na odrzucenie swojej tożsamości. Aż trzech rywalizujących bohaterów, a nie tylko frenetyczny Wojewoda, znajduje radość w przedstawianiu lub sugerowaniu słowami śmierci rywala bądź własnego samobójstwa. Wszyscy z wyjątkiem Króla mówią też wprost o obecności diabła i jego sprawczej sile w rozgrywających się zdarzeniach – przeważnie na długo jeszcze przed finałem nazna-

<sup>2</sup> Przestrzeni w *Mazepie* poświęcano wiele uwagi, akcentując, w różnych kontekstach interpretacyjnych, jej groźny i symboliczny charakter, zamknięcie, powtarzalność zachodzących w niej zmian oraz rolę Wojewody w ich organizowaniu. Zob. zwłaszcza M. Janion, *Kostiumowy dreszczowiec czy ironiczna tragedia miłości. Dialog z Marią Żmigrodzką o filmowym „Mazepie”*. W: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980. – J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*. Warszawa–Poznań–Toruń 1986, s. 69–77. – W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*. Kraków 1992, s. 117–129. – Sugiera, *op. cit.* – B. Sawicka-Lewczuk, *Bohater w pułapce – o „Mazepie” Juliusza Słowackiego*. W zb.: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*. Red. M. Kuziak. Słupsk 2002. – G. Ritz, *Mazepa jako romantyczna figura Innego*. W: *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 2002.

<sup>3</sup> Na związek organizacji fabuły i przestrzeni w konstrukcji tragedii wskazywała M. Janion (*Romantyzm – rewolucja – marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972, s. 21): „Oto splątanie węzła tragicznego: człowiek znalazł się w pułapce. Jean Anouilh mówi: »A zresztą tragedia sprawia ulgę, ponieważ wiemy, że nie ma już nadziei, tej brudnej nadziei; ponieważ jest się złapanym, jest się wreszcie złapanym jak szczur, z tym całym niebem na karku«. [...] Przypomnijmy znakomitą analizę zamkniętego świata tragedii Racine’a. Barthes używa takich określeń, jak »getto« czy »kwarantanna«, a wreszcie nazywa miejsce tragiczne – »miejsce z drętwałości«. W tragedii romantycznej oczywiście zmienia się radykalnie poczucie przestrzeni, ale »złapanie« pozostaje”. Zob. R. Barthes, *Człowiek Racine’a*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór, wstęp J. Błoński. Warszawa 1970 (przeł. W. Błońska).

czonym obecnością trzech trupów oraz sadystycznie spreparowanego i wystawionego na śmierć Mazepy. Demonstrujący autodestrukcyjne porywy język udziela się także Amelii, zdruzgotanej najpierw zakazaną miłością, potem pogardą, wezwaniem jej do samobójstwa i wolą samozniszczenia Zbigniewa odwiedzającego ją w jej więzieniu. Niepograżony bez reszty w autodestrukcyjnym, intuicyjnie rozumianym jako szatański, transie, wydaje się tylko Król, skądinąd słaby moralnie i uwikłany we własne marzenie o abdykacji, zastępujące fantazje samobójcze. Jego – o wiele większa niż Mazepy – zewnętrzność wobec spirali śmierci w dramacie rodzinnym, w który bez osiągnięć próbuje ingerować (przyczyniając się, niestety, do jego złowróbnego biegu), pozwala mu jednak na słabe próby ocalenia zagrożonych, co udaje się wyłącznie i połowicznie w stosunku do Mazepy. Zresztą Król nie musi snuć fantazmatów o zniszczeniu swoich rywali, bo ma nad nimi realną władzę: może próbować osadzić Mazepę w więzieniu i planować porwanie Amelii, może oblegać i zdobyć zamek Wojewody.

Nadzwyczaj wciągające w *Mazepie* są także liczne podwojenia, gra powtórzeń i odbić, naśladowanie się wzajemne bohaterów, sytuacji i scen<sup>4</sup>. Przykłady, z różnych poziomów organizacji tekstu, można by przywoływać w nieskończoność. Ponawiane są akty zamykania i odmykania scenicznej przestrzeni oraz zachowania bohaterów, mnożą się ironiczne analogie. Mazepa dwa razy wchodzi przez okno, w zamurowanej alkwie umiera kanarek, tak jak ma umrzeć Mazepa, charakterystyki delikatności i piękna Wojewodziny oraz wdzięku i zręczności pазia są wobec siebie echem, trzech mężczyzn kocha lub uwodzi tę samą, cnotliwą i zakazaną im kobietę, żonę starego ojca, pana domu, gospodarza, Wojewody. Zachowania się tych trzech (jest wśród nich Król, uwikłany, co prawda, silniej w swą grę z Mazepą niż z Amelią) są serią naśladowujących się wzajemnie gestów, wzmagających pożądanie rywali oraz pobudzających wściekłość i zazdrość Wojewody, żyjącego już tylko pragnieniem zabójstwa Mazepy, długo uznawanego za jedyne konkurenta. Wojewoda nie różni się wcale tak bardzo od trójki mężczyzn krążących wokół jego żony. Nietrudno pokazać, jak uczucia i zachowania całej czwórki udzielają się jej łańcuchowo, jak pycha, agresja i pragnienie własnej śmierci (w przypadku Króla – abdykacji) krąży pomiędzy nimi i jak łatwo ofiarą agresji staje się wspólny obiekt pożądania, Amelia, narażona w dodatku, o czym była już mowa, na odbicia stanów świadomości i uczuć męża oraz zalotników.

To właśnie naśladowanie pragnień, wywołane podobieństwem postaci w świecie zacierających się różnic i nieuchronnie prowadzące do wzmagającej się rywalizacji, agresji i zniszczenia, wydaje się prawdziwym tematem dramatu. Najistotniejszą przyczyną mrocznej fascynacji czytelnika lub widza jest wiążąca bohaterów ze sobą i zatrzaszkująca ich w pułapkach mimetyczna rywalizacja, która przechodzi gwałtowną eskalację, od komediowych do tragicznych, coraz bardziej

<sup>4</sup> Znaczenie wszelkiego rodzaju powtórzeń w *Mazepie* podkreśla Sugiera (*op. cit.*, s. 66–67), wiążąc je z rozwojem tego dramatu od farsy do tragedii (elementy wprowadzone jako komiczne powracają obciążone tragizmem). Sugiera przyjmuje za H. F. Babinskim (*Nowe spojrzenie na „Mazepę” Słowackiego*. Przeł. J. Japola. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2), że tragizm w *Mazepie* wynika z fałszywej percepcji świata przez bohaterów ulegających pozorom. Często wskazywane związki tragizmu i komizmu w *Mazepie* nie zawsze kojarzono z rozbudowaniem wewnętrznych nawiązań w tekście. Ritz (*op. cit.*, s. 97) zauważa, że „wysoka referencjalność szczegółów” w *Mazepie* „wydaje się prawie przerysowana albo niemal formalistycznie zautomatyzowana”.

irracjonalnych i nieuchronnych etapów, rozwijających się przed naszymi oczami z nieugiętą logiką zimnego, zbiorowego obłądu, który z trudem i bezskutecznie próbuje pod koniec powstrzymać Król.

### Pragnienie mimetyczne

Mechanizm mimetycznego pragnienia w kulturze i w literaturze – w tym w dramatach Szekspira i w powieści francuskiej XIX wieku – opisał w wielu swych pracach René Girard<sup>5</sup>. Według niego ludzie naśladują pragnienia podziwianych przez siebie bliźnich, stając się ich rywalami, tym bardziej zaciekle, im mniejszy jest dystans między nimi a pośrednikami ich pragnienia. Rywalizacja mimetyczna najsilniej rozwija się w warunkach osłabnięcia hierarchicznych różnic między ludźmi, a więc w społeczeństwie już pogrążonym w kryzysie (albo w społeczeństwie demokratycznym). Istnieje ona jednak zawsze – według Girarda jest podstawowym mechanizmem kulturowym. Mimetyczne pragnienia nabierają coraz większego impetu, ludzie coraz silniej rywalizują ze sobą, coraz bardziej się do siebie upodabiają i coraz gwałtowniej się nienawidzą. Dochodzi do kryzysu mimetycznego, ze spirali naśladowania się w destrukcji i pogrążenia w chaosie walki wszystkich z wszystkimi może pozornie wybawić tylko śmierć kozła ofiarnego – uspakaja ona społeczność i pozwala odbudować różnice społeczne, wkrótce jednak zaczyna się nowy cykl spirali mimetycznego pragnienia. Według Girarda tylko najwięksi pisarze i *Ewangelie* ujawniają mimetyczny mechanizm i prawdę o przestępczym, a nie ofiarniczym charakterze zabójstwa przywracającego pozornie ład światu: w rzeczywistości przywrócić go może tylko wewnętrzna przemiana ludzi, zrozumienie istoty mimetycznego pragnienia oraz wyrzeczenie się, wewnętrzne odstąpienie od niego, a tym samym uwolnienie się od pychy i rywalizacji. Literatura żywi się mimetycznym pragnieniem, ukazuje jego przejawy, ale rzadko ujawnia jego istotę, zatrzymując się przed uznaniem powszechnej winy (a więc i winy pisarza) oraz godząc się ze społeczną opinią o winie – a następnie świętości – typowanego przez społeczność kozła ofiarnego. Objawienie i arcydzieła docierają jednak do sedna.

Chociaż historyk literatury nie jest w stanie ocenić, czy Girard przeniknął, jak sądzi, rzeczy ukryte od założenia świata i dotarł do najistotniejszych mechanizmów człowieczeństwa i kultury, ma jednak wiele sposobności, aby zauważyć, że teoria francuskiego antropologa trafia w każdym razie w jakiś istotny rys teatru Słowackiego, a już na pewno rzucić może światło na *Mazepę*. Być może, klucz Girarda dlatego zdaje się otwierać ten dramat, że wypracowany został w dużej

<sup>5</sup> Niniejsza interpretacja najwięcej zawdzięcza następującym książkom R. Girarda: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Przeł. K. Kot. Warszawa 2001; *Szekspir. Teatr zazdrości*. Przeł. B. Miłojewska. Warszawa 1996; *Początki kultury*. Przeł. M. Romanek. Kraków 2006. Korzystam z nich, wzorując się na sposobie, w jaki Barthes posłużył się *Totemem i tabu* Freuda, gdy w świetle wymykającej się weryfikacji opowieści o hordzie pierwotnej mordującej ojca zaczęły mu porządkować się sensory teatru Racine'a. Nie wypowiadając się na temat prawdziwości teorii mimetycznej, nie zamieniając swej pracy w wykładnię koncepcji Girarda i nie zakładając korelacji między tą teorią a wynikającym z niej dla jej twórcy światopoglądem, używam myśli tak chętnie odwołującego się do literatury francuskiego antropologa jako narzędzia uspołniającego lekturę *Mazepy* i nadającego jej, jak sądzę, nowy kierunek.

mierze w toku lektury i interpretacji dzieł Szekspira. W takim wypadku dramaturgia mimetycznego pragnienia u Słowackiego byłaby przejawem jego szekspiryzmu. Jednakże Girard, choć nie jest historykiem literatury, pokazuje nasilenie problematyki rywalizacji mimetycznej w literaturze (a sądzi on, że i w kulturze) w wieku XIX, w okresie demokratyzowania się społeczeństw w konsekwencji przełomu oświeceniowego i rewolucji. Analizuje pod tym kątem m.in. *Czerwone i czarne* (1830) i *Pustelnię parmeńską* (1839). Słowacki mógłby więc być rozpatrywany także jako jeden z europejskich autorów wrażliwych na problem pragnienia mimetycznego – zdecydowanie bardziej od innych autorów polskich – oraz świadomy jego istnienia w literaturze sobie współczesnej, w zawartych w niej próbach wyjaśnienia zachowań ludzi i społeczeństwa. Kusząca byłaby też myśl, że autor *Mazepy*, bardzo wszak uważnie śledzący rozwój francuskiej literatury, a także francuską sceną wydawniczą, skonstruował swojego uwodzącego wojewodzinę i aspirującego do korony „człowieka z gminu” (223)<sup>6</sup>, dworzanina, ulubieńca i rywala Króla, znając nie tylko poemat Byrona oraz karierę Mazepy w literaturze, malarstwie i w kulturze popularnej w Europie XIX wieku (równą co najmniej jego karierze na królewskim dworze, jak też na Ukrainie), ale i twórczość Stendhala. Warto może byłoby zestawzić Mazepę z dramatem Słowackiego i Juliana Sorela, jako swoiste, romantyczne żywoty paralelne – przekracza to jednak ramy niniejszego szkicu.

Nie tylko pisarz, także i czytelnik napotyka przy temacie mimetycznym szczególną trudność, związaną z faktem, że przeniknięcie mechanizmu mimetycznego podważa nasze dobre mniemanie – o sobie, o protagoniście, o człowieczeństwie. Pisarz bardzo rzadko jest zdolny ujawnić całą prawdę o konflikcie mimetycznym, czytelnik często wzbrania się przed przyjęciem nawet tej jej części, którą dzieło odsłania. Girard wielokrotnie wskazuje na opór świadomości wobec wiedzy o mimetyzmie pragnień, pokazuje też podwójną strategię Szekspira, który w pewnych swych sztukach jednocześnie ujawniał i zacierał swą wiedzę, zwracając się do różnych kręgów publiczności. Bardzo też często zarówno pisarz, jak i czytelnik chcą, aby rzeczywistość była lepsza, niż jest, aby bohater okazał się szlachetniejszy, mniej skalany i bardziej niepospolity, niż to ma miejsce z racji jego – tak trudnego do przyjęcia – człowieczeństwa. Chcemy też, żeby można było podzielić bohaterów na szlachetnych i kanalie, żeby nie okazało się, że zbrukani są wszyscy. Te prawdy ogólne jak najbardziej dotyczą także sposobu rozumienia *Mazepy*. Nawet jeżeli uznamy, że jest to dramat mimetycznego pragnienia, nasuwa się pytanie, w jakiej mierze mechanizm mimetyczny został w nim przeświełony i czy w którymś z bohaterów pojawia się możliwość jego przewyciężenia.

Wpływająca również na próbę nowej lektury, utrwalona interpretacja postaci Mazepy<sup>7</sup> sprawia, że jako pierwsza odpowiedź na postawione tu pytania narzuca

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty i wyimki z *Mazepy* przytaczam według wyd.: J. Słowacki, *Mazepa*. Oprac. J. Kleiner. W: *Dziela wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 4. Wrocław 1953, s. 199. Liczba w nawiasie wskazuje stronicę.

<sup>7</sup> Przeważająca część nowszych interpretacji *Mazepy* nie tylko zakłada rzeczywistą wewnętrzną przemianę tytułowego bohatera (która wcześniej jednak wydawała się niekiedy nie do końca uzasadniona), ale wzmacnia znaczenie i głębię tej metamorfozy, odczytywanej z coraz większym pietyzmem. Jako wyzwalającego się z błędnej percepcji rzeczywistości, oczyszczonego, dogłębnie przemienionego i „gotowego do przyjęcia roli wielkiego przywódcy duchowego i militarnego” widzi Mazepę Babincki (*op. cit.*, s. 56). Uznaje go za „postać mesjaniczną”, porównywalną z Anhelim. Dla Sugiera (*op. cit.*, s. 71) Mazepa „zapowiada już bohaterów dramatu mistycznego, co na scenie

się myśl, iż dramat Słowackiego przypuszczalnie należy do tych rzadkich utworów, w których mechanizm mimetycznego pragnienia zostaje ujawniony i zdemaskowany aż – czy prawie aż – po zakwestionowanie oczyszczającej mocy śmierci kozła ofiarnego i przepowiednię konieczności zastąpienia jej wewnętrznym nawróceniem. Nie wiadomo jednak, czy to ostatnie może się w pełni urzeczywistnić w osobie tytułowego bohatera, który opuszcza nas po dopełnieniu się w nim granicznych doświadczeń i oczyszczających procesów – pozostaje mieć nadzieję. Być może, spojrzenie na utwór Słowackiego pod kątem mimetyzmu każe ją zakwestionować lub zmienić jej charakter. Przede wszystkim jednak należy zauważyć, że dramat wprowadza publiczność w mechanizm mimetycznego pragnienia, poucza o procesach nim rządzących i ukazuje destrukcję osobowości rywali oraz zanik osobowego wymiaru obiektu naśladowanych pragnień, skrajnie uprzedmiotowionego i unicestwionego pogardą. Śmierć Amelii jest wykładnikiem reifikacji i pogardy związanych z pragnieniami rywali mimetycznych, z których każdy w pewnym momencie lub od pewnego momentu odbiera jej podmiotowość i odmawia jej szacunku.

Relacjonowana przez Chrząstkę na samym początku dramatu pyszna scena z dwoma marszałkami, na pozór wzajemnie chcącymi przepuścić się przez bramę zamkową (a w rzeczywistości broniącymi wraz z całym gronem swoich popleczników jeden przed drugim zaszczytu pierwszeństwa), jest komiczną demonstracją konfliktu mimetycznego (i zapowiedzią rangi tego tematu w utworze). Wywołuje go pycha i chęć dorównania rywalowi, pożądanym przedmiot ma charakter przypadkowy, pozorny, a właściwie nawet nie istnieje – chodzi wszak o przejście przez drzwi, puste miejsce w murze.

Obu więc tym marszałkom przeciwnym, szło o to,  
Który z nich krok najpierwszy ma mieć do przedsiensia;  
Lecz jako oba grzeczni, więc bez ubliżenia  
Jeden drugiemu, oba, mając czapki w rękach  
Nuż się kłaniać, we dwoje giąć się jak na mękach;  
Próżno obu łysiny mroził księżyc chłodny,  
Jeden krzyczał: Niegodny – i drugi: Niegodny! [199]

wielkiego teatru świata odegrają swoje misterium ofiary i zbawienia”. M. Kalinowska (*Miłość i sacrum* w „*Mazepie*” Juliusza Słowackiego. „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. Filologia Polska. [T.] 47. Literatura, Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 305 (Toruń 1996)), według której *Mazepa* jest tyleż romansem, co sytuującym się w pobliżu *Horsztyńskiego* dramatem metafizycznym, uważa kilku bohaterów tragedii za przemienionych przez miłość i zdanie się na Boga. Mazepa „przechodzi największą przemianę – najpierw jako w i d z tragedii [Zbigniewa i Amelii – K. Z.] doznaje oczyszczenia, potem jako u c z e s t n i k tragedii zyskuje świadomość i doświadcza rozpoznania, w końcu jako p o s w i e c a j ą c y s i ę podejmuje ofiarę” (s. 30). W podobnym duchu postać Mazepy interpretuje Sawicka-Lewczuk (*op. cit.*).

Problemu przemiany nie wysuwa natomiast na pierwszy plan J. Skuczyński (*Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński*. Toruń 1993), rozpatrujący *Mazepę* jako dramat ironiczny. Interesuje go raczej „ironiczna heterotelia zamierzeń i ich spełnienia w obrazie działań Mazepy” (s. 127). Na ironiczny dystans w konstrukcji dramatu i w postaci Mazepy wskazuje też A. Kowalczykowa (*Słowacki*. Warszawa 1994). Ritz (*op. cit.*) skupia się na przemianach koncepcji Mazepy Słowackiego jako postaci kulturowej, przemiany bohatera wewnątrz tekstu traktuje jako zmiany kostiumów literackich, zwracając uwagę na jego „niepewny lub też otwarty status podmiotowy” (s. 103). Przypomnę jeszcze, że dla J. Kleinera (*Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 3. Kraków 2003, s. 25. (Pierwsze wydanie tomu 3 monografii Kleinera ukazało się w r. 1923)) „Mazepa jest z tych natur dwoistych, w których płochosć i cynizm mieszają się dziwnie z idealnymi porywami”.

Marszałkowie są przeciwnikami politycznymi, ale jako rywale okazują się podobni do siebie, identyczni w serii naśladowujących się gestów, w skrytej furii swej zawistnej pychy. Do gry włącza się sekundująca wielmożom publiczność:

I byłyby na wieki trwały te respekta;  
 Gdyby jeden z baczących na te konterfekta  
 Jezuickiej grzeczności, nie był krzyknął z brzucha:  
 „A weźże panie Szczara krok, i nakryj ucha”.  
 Co słysząc Olgopolski, jak piorun z obłoku  
 W bramę – co widząc, równie *accelerans* kroku  
 I pan Szczara uczynił. – Waćpani się spytasz,  
 Co się stało? – Jak razem wstąpili w korytarz,  
 Tak i razem ugrzęźli, brzuch z brzuchem, nos z nosem;  
 Próżno ich szlachta częstym szturchańcem i głosem  
 Podżega i na dalsze zaprasza pokoje – [199]

Konflikt zatacza coraz szersze kręgi („więc błysnęły szable”), przed rozlewem krwi powstrzymuje uczestników Wojewoda (doskonale rozumiejący napędzany pychą, mimetyczny mechanizm), każąc rozwalić mur i uczynić przejście „ichmościom wyłomem” (199). Według klucza Girarda relacja Chrząstki byłaby lekcją uczącą publiczność mechanizmu mimetycznego, zademonstrowanego tu w wyrazistym stylu farsy. Za chwilę otrzymamy jego pokaz w tonacji komicznej. Oto w pustej przestrzeni „*sali oświeconej jak na bal*” (197), zanim cokolwiek się stanie, i zaraz po interludium Chrząstki Kasztelanowa zawiązuje akcję, z niebywałą i złośliwą przenikliwością psychologiczną nakręcając mechanizm mimetyczny: dosłownie szczuje młodych bohaterów ku erotycznemu polowaniu. Przeczuwszy ukrytą pasję miłosną Zbigniewa i jego mimetyzm (wojewódzic naśladuje wszak pragnienia ojca), popycha jego i Mazepę ku Amelii, Amelię zaś ku Mazepie i, mniej wyraźnie, ku Zbigniewowi (aranżując w ten sposób konflikt mimetyczny między mężczyznami). Wzbudza lub podnieca pragnienia mimetycznym retorycznym wysławianiem atrakcyjności wystawianych postaci, charakterystyczną dla mimetycznego tematu już u Szekspira – rajfurską retoryką.

Kasztelanowa uświadomi jeszcze Mazepie, że ma rywala w Zbigniewie – i odjedzie. Jej rola sprowadza się do zawiązania akcji jako sprzężenia mimetycznych pragnień. To właśnie dzięki jej energicznemu wystąpieniu łatwiej będzie zauważyć mechanizm mimetyczny u podstaw przebiegu akcji i w zachowaniu każdego z bohaterów. Kasztelanowa nie należy przy tym do rodzinnego dramatu Wojewody ani w ten dramat nie wchodzi, jest postacią całkowicie zewnętrzną (chyba że... chciała się kiedyś wydać za owdowiałego Wojewodę, co tłumaczyłoby jej ukryte okrucieństwo wobec Amelii).

Znalazłszy się w działającym już kręgu mimetycznym, natychmiast do niego przyłączy się Król. Tym łatwiej zaś wpada w rozsnutą sieć, że, jak się okazuje, pozostaje od jakiegoś czasu w mimetycznej rywalizacji z Mazepą – zmieniającą oczywiście swój erotyczny przedmiot. Scena 13 aktu I, w której Mazepa oskarża Króla o naśladowanie go i przeszkadzanie mu w miłości („Jak tylko serce moje gdziekolwiek umieszczę, / To mi Król Miłościwy wnet zajrzysz. / [...] / Wnet przeszkadzasz mi, Królu...”, 211), a Król zaprzecza, lecz zachowaniem swym potwierdza pretensje paza, jest kolejnym przykładem obnażenia mechanizmu mimetycznego pragnienia, które – mniej jawnie – określać będzie cały przebieg dramatu.

Akt I sztuki odsłania mimetyzm całego społeczeństwa, którego częścią są bo-

haterowie dramatu: mimetyczne pragnienia i konflikty to styl życia tej zbiorowości, rozumiany przez sługi i panów, uprawiany również jako dworskie zabawy. Konflikt mimetyczny jest jednak zawsze podminowany energią destrukcji i autodestrukcji, której siła może wymknąć się jego uczestnikom. W *Mazepie* niszczycielska energia będzie narastać ze sceny na scenę i z aktu na akt, obracając komedię w dramat, a dramat w tragedię.

Tragiczny finał dramatu Słowackiego nie da się wszakże gładko interpretować według klucza Girarda, choć pewne analogie z jego koncepcją są nadal możliwe. Narastające w miarę rozwoju akcji konflikty mimetyczne nie znajdują rozwiązania satysfakcjonującego zaangażowane strony. Nie dochodzi do wytypowania koźła ofiarnego, którego zabicie przyniosłoby wszystkim ukojenie. Największe szanse na zostanie nim ma Mazepa, ale zachowanie pazia przekształca jego rolę. Oto potrafi on przekonać, że nie ponosi odpowiedzialności za mechanizm mimetyczny rywala i okazuje się zdolny sam z niego się wycofać, zamiast walki ofiarując Zbigniewowi przyjaźń i proponując mu podobne wycofanie, wyjazd, który pozwoliłby uniknąć narastającej rywalizacji z ojcem. Jeśli jednak Mazepa zdołał ocalić siebie, to nie powstrzymał potęgi destrukcji i autodestrukcji w Wojewodzie i Zbigniewie: obaj popełnią samobójstwa. Nie ocalił Amelii, która również umrze. Może tylko – ale i to nie jest pewne – powstrzymał mechanizm mimetycznego pragnienia Amelii w Janie Kazimierzu. Mimo dramatycznego dla Mazepy finału – jeśli już ktoś miałby być koźłem ofiarnym w tej sztuce, byłby nim raczej Zbigniew, jego ofiara także jednak nikogo nie ocali.

Jeżeli w taki sposób, pochlebny w sumie dla tytułowego bohatera, odczytamy ten dramat, musi nas przecież zastanowić, co w świetle teorii mimetycznej faktycznie dzieje się w utworze Słowackiego z Mazepą, który ani nie zostaje złożony w ofierze jak dawny kozioł ofiarny, ani nie składa siebie w ofierze jak Chrystus. Daje się wprawdzie zamurować za honor Amelii i bierze udział w pojedynku-sądzie Bożym w imię jej niewinności, nikogo jednak swą ofiarą nie ocala, nie traci w rzeczywistości życia, nie wyrzeka się też swych mimetycznych pragnień, a zatem i rywalizacji. Porównywano go z bohaterami mistycznymi Słowackiego, uważając, że już i on doznaje jeśli nie duchowej, to moralnej przemiany. Odczytany przez pryzmat myśli Girarda, także na pierwszy rzut oka wydaje się postacią zmierzającą do nawrócenia. Wie jednak, że „bies powróci” (229), można by więc uznać, że nie staje się święty, lecz świadomy, a dzięki temu wolny. Najczęściej chcemy tak właśnie czytać ten dramat. Mamy tendencję czytać *Mazepę* w ten sposób również ze względu na zakończenie – przeciwstawiające klaustrofobiczne, żałobne zamknięcie i zapowiadany bolesny, ale wyzwoleniczy pęd tak ciężko na zamku doświadczonego tytułowego bohatera.

Dramat kończy się porażającym dla odbiorcy spiętrzeniem zamknięć: przygotowanym na obłężenie, dosłownie zamkniętym zamkiem (który wszak od początku był symbolem uwięzienia i zamknięcia), salą zastawioną zwłokami i trumnami (a trumna była już raz użyta jako próg) oraz gwałtownym zamknięciem życia Wojewody, stającego się trupem w ukazanym na scenie geście autoprzemocy. Jest to przytłaczające, tym bardziej że tragicznemu spiętrzeniu zwłok nie towarzyszy żadna *katharsis*. W tej sytuacji oczyszczającą, wyzwalającą z dusznej atmosfery rolę pełni perspektywa wydostania się ocalałego bohatera z pułapki, jego wybiegnięcia, pędu, przeżycia, świetnej przyszłości. Widz wie, że z zamku wypadnie



zaraz rączy koń, z przywiązanym do niego nagim Mazepą, że wbrew zamiarom Wojewody, choć „sznury się w mięso wpiły”, jednak „koń ciała” nie „roztarga” (271), lecz poniesie je (prędzej czy później, tym czy innym sposobem) na step, gdzie Mazepa zostanie hetmanem kozackim.

Koniec dramatu przynosi więc nie tylko obraz Wojewody zabijającego się kindząłem na trumnach swoich bliskich, ale i aluzję do zupełnie innego obrazu – Mazepy z romantycznego mitu Zachodu, znanego z poematu Byrona i z wierszy Hugo, z widowisk teatralno-cyrkowych, z kominkowych zegarów, a nawet z cygarniczki w noweli Gottfrieda Kellera, nade wszystko jednak z płócien Verneta, Boulangerera i prawdziwych mistrzów: Géricaulta i Delacroix – obnażonego młodzieńca przywiązanego na wznak do gwałtownego konia<sup>8</sup>. To romantyczny symbol pędu ku własnemu przeznaczeniu, znak spełnienia przez ostateczną wolność i ekstazyjnego osiągnięcia nagiej, ostentacyjnej autentyczności w zwarcu z uciśkającymi więzami. Energia mitu Mazepy dodaje blasku końcowej scenie i sprawia, że gwałtowność pędu, wolności i życia zdaje się przeważać nad przemocą, zniechęceniem i śmiercią.

Dwoistość zakończenia dramatu Słowackiego skłania odbiorców do mniej lub bardziej świadomego odczytania utworu jako tragikomedii, w której smutny kres spotyka złe postaci, a dobry los – szlachetne. Bez względu na to, czy zapowiedź strasznego i słynnego wypuszczenia Mazepy z zamku stanie się dla spektatora źródłem kataraktycznych przeżyć, czy potwierdzeniem podłości oszalałego Wojewody i niewinności paza, odesłanie do mitu, legendy i historii, do hetmaństwa i władztwa Mazepy zdaje się narzucać jego rację, sugerować, że się przemienił i wygrał także moralnie wszystkie pojedynki. Pamiętajmy jednak, że w akcie I Kasztelanowa przeznaczyła Mazepie dwie role i wytyczyła dwa biegi akcji dramatu – lub dwa sposoby jego odczytania. Rzekła wprawdzie paziowi: „Lecz tutaj warto by się rozkochać ze skrucą...”, ale wcześniej uznała za stosowne oznajmić: „Już ja widzę, że Waćpan ten dom zrobisz piekłem” (202). Ponieważ Kasztelanowa jest wielką znawczynią uczuć i osobowości mimetycznych, pójdźmy za jej rozpoznaniem osobowości Mazepy. Jeżeli to on „wniesie niepokój” i „dom zrobi piekłem”, musi być najbardziej mimetyczny ze wszystkich bohaterów sztuki. I wcale się nie przemienia, nie szlachetnieje, dojrzewa inaczej i ku czemu innemu niż nawrócony Don Juan lub paż skrzywdzony przez Wojewodę.

Rozpisując los swego bohatera na dramat określony jako „tragedia w pięciu aktach”, z których jednak pierwszy mógłby otwierać komedię<sup>9</sup>, a piąty zamykać

<sup>8</sup> Badacze tragedii Słowackiego poświęcili dużo miejsca postaci Mazepy w romantycznej literaturze i sztuce, jego polskiej, ukraińskiej, rosyjskiej i zachodniej legendzie, a trochę też jemu samemu jako postaci historycznej. Wskazywano na związki dramatu Słowackiego z rozmaitymi ogniwoami łańcucha poematów, obrazów i spektakli tworzących romantyczny mit Mazepy, jak również na akcenty polemiczne w stosunku do przekazu Paśka. Zob. zwłaszcza Z. R a s z e w s k i: *op. cit.*; *Mazepa w malarstwie i w tragedii Słowackiego*. W zb.: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*. Warszawa 1967. – B a b i n s k i, *op. cit.* – J. M a ś l a n k a, *Mazepa*. W zb.: *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne*. Seria 3. Red. Z. Stefanowska, J. Tazbir. Warszawa 1992. – K. O s t r o w s k i, *Mazepa. Między romantyczną legendą a polityką*. „Przegląd Wschodni” t. 2 (1992/1993), z. 2(6). – R i t z, *op. cit.* W ukraińskie ujęcie postaci historycznej i legendy hetmana Mazepy wprowadzić może praca D. W. Ż u r a w ł o w a *Mazepa: ludyna, polityk, lehenda* (Charkiw 2007).

<sup>9</sup> Niejednorodność gatunkowa *Mazepy* jest często odnotowywana, zwykle wskazuje się przy

tragikomedię, Słowacki zrobił wiele, aby odsunąć interpretację postaci Mazepy w mogącym z racji fabuły narzucać się odbiorcom świecie znaczeń romantycznej powieści poetyckiej. Sam miał na swoim koncie powieści, których bohater, doznawszy osobistych krzywd, stał się trawionym żądzą zniszczenia i procesami autodestrukcji mścicielem, czasem też narodowym zdrajcą. Słowacki umieszczał takie postaci nie tylko na piaskach arabskiej pustyni, ale i w obmyślanej od lat warszawskich (a poniekąd już od *Dumki*) wielonarodowej przestrzeni barokowej Rzeczypospolitej. Do takiego schematu, ofiarującego zresztą również możliwość analizy poetyckiej mimetycznego pragnienia, mogłaby pasować postać zarówno Chmielnickiego, jak Mazepy, zwłaszcza że szlak przetaił Byron. Ukraińskie wybory Słowackiego są w rzeczywistości odmienne, skupione na tożsamości podwójnej, na inności ukraińskiej, a zwłaszcza na pragnieniu przez Kozaków przywileju szlachectwa, który mają i którego im odmawiają polscy panowie. Kozackie pragnienie szlachectwa jest też pragnieniem państwowości. Mazepa, który pamięta, że mu Cyganka wywróżyła tron, zapowiada, ale i przekracza Sawę z *Beniowskiego* i ze *Snu srebrnego Salomei*. Ukraina, której z pozoru nie ma w utworze (choć rzecz dzieje się najprawdopodobniej na zamku wojewody kijowskiego, podczas bezskutecznej próby odzyskania przez Jana Kazimierza utraconych po powstaniu Chmielnickiego zadnieprzańskich ziem<sup>10</sup>), zapowiada i przekracza „Ukrainę”, której „nie będzie! / Bo ją ludzie ci na mieczach rozniosą”<sup>11</sup> – z dramatu z okresu mistycznego. Mechanizm pragnienia mimetycznego w *Mazepie* łączy się z polsko-ukraińskim węzłem, z kryzysem Rzeczypospolitej, z kozackimi dążeniami do autonomii, z historyczną ich klęską i trwaniem ich w ukraińskiej legendzie Mazepy.

tej okazji na połączenie pierwiastków komediowych, także farsowych, z tragicznymi oraz tragicznych – z fabułą romansową, melodramatyczną, a nawet sensacyjną. Najczęściej tłumaczone to jest nawiązaniem do współczesnej dramaturgii francuskiej, operującej podobnymi połączeniami, bardzo dobrze przyjmowanymi przez publiczność. Wskazuje się też na rozwój akcji od komedii do tragedii lub na ironię i dystans związane z niejednorodnością gatunkową utworu. Zob. zwłaszcza Kleiner, *op. cit.* – Z. Raszewski: *Mazepa; Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*. W: *Starożytność i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*. Warszawa 1963. – Skuczyński, *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu*, s. 127. – Sugięra, *op. cit.*

<sup>10</sup> Według Raszewskiego (*Mazepa*, s. 445–447), powołującego się na ustalenia K. Ziemierniana (*Studium nad genezą „Mazepy”*. W zb.: *Sprawozdania Wyższej Szkoły Realnej*. Lwów 1895; wstęp w: J. Słowacki, *Mazepa*. Wyd. 2. Brody 1909) i je rozwijającego, akcja dramatu Słowackiego, w którym jako miejsce nieodległe wzmiankowany jest Głuchów, toczy się na zamku wojewody kijowskiego wiosną 1664, podczas nieudanej wyprawy Jana Kazimierza na Moskwę w celu odzyskania Zadnieprza. Raszewski przekonany jest, że historyczny Mazepa rzeczywiście „opuścił dwór i został na Ukrainie, prawdopodobnie z przyczyn politycznych” (s. 435), podczas tejże wyprawy. Polemizuje z E. Sawrymowiczem, który we wstępie do swojego wydania *Mazepy* (Wrocław 1960) utrzymywał, że Mazepa wtedy już na dworze nie było. Według Raszewskiego *Mazepę* Słowacki pisał z wyjątkową u niego troską o realia historyczne, mając zamiar przeciwstawienia się oburżającemu poetów z Ukrainy obrazowi Mazepy w opublikowanych w r. 1836 *Pamiętnikach* Paska, który nie bez powodu otrzymał w dramacie rolę domownika Wojewody i bodaj pomocnika w egzekucji nad tytułowym bohaterem. Sądzę jednak, że Słowacki, zawsze swobodnie obchodzący się z historią, skontaminował okres kampanii moskiewskiej Jana Kazimierza i późniejszego rokoszu Lubomirskiego, każąc mu rozrywać jedność państwa już w chwili „królewskich godów” (197) na wojnie o Ukrainę. Bez odwołania się do Raszewskiego Próchnicki (*op. cit.*, s. 128) określa natomiast czas akcji na okres po rokoszu Lubomirskiego.

<sup>11</sup> J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*. Oprac. W. Hahn. W: *Dziela wszystkie*, t. 6 (1955), s. 207.

### Wieloznaczny Mazepa

Kim zatem jest Mazepa Słowackiego? German Ritz, analizując go jako Innego, człowieka z gminu na dworze, Ukraińca wśród Polaków i libertyna idącego bez wahania za głosem pożądania w środowisku respektującym zasady (które pod jego wpływem zaczynają się kruszyć), zwraca jednak uwagę na jego zmienność, niejednoznaczność, wymykanie się możliwości określenia<sup>12</sup>.

Im dłużej o tym bohaterze myślę, tym bardziej uderza mnie jego wieloznaczność. Postać Mazepy znaczy więcej niż to, co pojawia się w tekście, z powodu swoich odniesień intertekstualnych, z powodu związków z polską i kresową legendą oraz zachodnim mitem. Wreszcie z powodu – innej niż polska – rosyjskiej pamięci o Mazepie i wyrazistej jego obecności nie tylko w angielskim i francuskim, ale też i w rosyjskim romantyzmie. Ponadto, postać literacka czy kulturowa, mimo całej swojej zmienności i umowności, wiąże się w jakiś sposób z postacią historyczną, której interpretację stanowi, zwłaszcza gdy wraca na rodzimy grunt. Co więcej, Mazepa Słowackiego ucieleśnia splot polsko-ukraiński w historii oraz polsko-ukraińską, podwójną tożsamość, współtworząc serię podobnych bohaterów w dziełach poety.

Węzeł polsko-ukraiński to jedno z centrów wyobraźni poetyckiej i refleksji historiozoficznej Słowackiego. Dramat pragnienia mimetycznego w *Mazepie* podsztyty jest napięciem polsko-ukraińskim. Nieustannie rywalizując z Królem i polskimi paniami o kobiety, Mazepa-uwodziciel jest do pewnego stopnia świadom mechanizmu mimetycznego pragnienia, tego, że zazdrości fascynującym go rywalom-Polakom nie tylko ich kobiet i wyborów erotycznych. Dzięki swemu mimetyzmowi „syn kozaczy” (225) jest bardziej od nich zachodni; „biedny na dworze sierota” (267) przyswoił sobie doskonale formy kultury dworskiej i zrobił olśniewającą karierę. Mimo to, według Wojewody „to człowiek z gminu; / Takiego Wojewoda pod kijem zatłucze...” (223). Trudno się dziwić, że Mazepa wyzna niemalże miłość wojewodzie, który dostrzega w nim rywala i chce się z nim pojedynkować jak równy z równym. Nie zmienia to faktu, że paż pozostaje ze Zbigniewem w konflikcie mimetycznym, tym potężniejszym, im bardziej podziwia pośrednika swojego pragnienia. Przewycięża kryzys mimetyczny, mówiąc Zbigniewowi o swoim podziwie i, według swojego przekonania, otrzymując wzajemny podziw i miłość od niego – a jednak Zbigniew ginie w wyniku jego inscenizacji, a śmierć ta pomaga Mazepie w zdobyciu uczuć Amelii. Z takim symbolicznym zwycięstwem prześwitującym zza upokorzeń i klęski Mazepa może rozpocząć drugą, ukraińską, hetmańską i niemal królewską część swego życia. *Nb.* legenda i historiografia często oskarżała hetmana Mazepę o zdradę – wobec Polski (wybitny dworzanin polskiego króla został z czasem przywódcą na Ukrainie lewobrzeżnej), wobec Rosji, a nawet Ukrainy (ponieważ w okresie wojny północnej sprzymierzył się ze Szwecją).

W tym, że Mazepie Słowackiego tak wiele udało się ze swych mimetycznych pragnień osiągnąć, a jednocześnie udoskonalił się moralnie za sprawą towarzyszących temu cierpień, widać rozbieżność z koncepcją Girarda – według której można albo składać w ofierze niewinnego, tzn. mordować go, albo ofiarować sie-

<sup>12</sup> G. Ritz: *Juliusz Słowacki: dramat romantyczny jako dramat płci*. W: *Niś w labiryncie pożądania; Mazepa jako romantyczna figura Innego*.

bie, nie na śmierć i nie przez samobójstwo, ale wyrzekając się mimetycznych pragnień. Można więc podejrzewać ułudność nawrócenia bohatera i dostrzec fantazmatyczność konstrukcji jego postaci: Mazepa i wyrzekł się przedmiotu swojego pragnienia, i otrzymał go. Osiągnął śmierć dwóch rywali (Zbigniewa i Wojewody), zdobył miłość jednego z nich (Zbigniewa) oraz przedmiotu wspólnych pragnień wszystkich czterech mężczyzn – kochającej wcześniej tylko Zbigniewa Amelii. Zyskał też szacunek i wdzięczność swego trzeciego konkurenta, usytuowanego najwyżej w hierarchii społecznej Króla. Mazepa jest przykładem zaspokojenia pragnienia mimetycznego (czyli rzeczy zupełnie niemożliwej), a nie jego wychowania, wyrzeczenia, powściągnięcia. W tym sensie może być uznany za postać wyprowadzoną z marzeń miłości własnej autora, otrzymującą w opowieści to, co niemożliwe w rzeczywistości człowieczeństwa.

Mazepie zresztą w najbardziej nieprawdopodobnych sytuacjach towarzyszy przekonanie, że wszystko potoczy się według jego pragnień: „Czegoż się lękam? – Moja zwinność, lotność, prawość / Wszystko ocali” (230). I choć jego wiara w siebie poddana zostaje ciężkim próbom, w końcu rzeczy ułożą się zgodnie z jego marzeniem o sobie, marzeniem miłości własnej, tak zawsze surowo traktowanej przez Girarda. Wszystko przecież musi się udać, wszystkie pragnienia zostaną zrealizowane przez zwinnego szczęściarza, sierotę wielkich przeznaczeń, Mazepę. Przyjrzyjmy się zatem jeszcze raz naturze i poczynaniom Mazepy w dramacie Słowackiego, uwzględniając to, że paź chętnie widzi siebie lepszym, niż jest, i że często sam autor towarzyszy mu w hipokryzji – sytuacje tego rodzaju Girard wskazuje zresztą wielokrotnie w swych przenikliwych analizach literatury europejskiej.

### Mazepa mimetyczny

Mazepa jest najbardziej niestabilną, zmienną, płynną psychicznie postacią w dramacie. I jedyną zwróconą mimo wszystko ku życiu wśród osobowości pociąganych przez śmierć, co nie znaczy, że nie paktującą ze śmiercią. Wszystko to podkreśla już towarzysząca mu sława uwodziciela, w której akcent pada na jego gotowość i niestałość erotyczną oraz chętnie mu przypisywane cechy łotrzykowskie. Mazepa jest bardzo młody, gibki, zwinny, z łatwością przybiera maski, posługuje się zręcznie pozą, kłamstwem lub półprawdą. Zwodnicza zmienność Mazepy nie jest przy tym środkiem do jakiegoś celu, cele jego są równie zmienne jak on sam.

Spośród wszystkich bohaterów dramatu Mazepa jest w najwyraźniejszy sposób ofiarą pragnienia mimetycznego. Wywiera ono tak wielki wpływ na jego życie, że, jako najważniejsze doświadczenie paź, kształtuje jego osobowość, która przybiera formę otwartą, gotową obrócić się za wezwaniem naśladowanego pragnienia. Mazepa jest przy tym przenikliwym obserwatorem i bystrym psychologiem, doskonale chwytającym grę pragnień w duszach bliźnich. Jakże ma być inaczej, jeżeli od umiejętności naśladowania zależy jego pozycja i opinia, to, kim się stanie i za kogo zostanie uznany? Wyrachowanie Mazepy jest spontaniczne, stanowi jego naturalny sposób bycia. Mazepa nie zna innego istnienia i nie wiadomo, jaki jest poza grą imitacji, bo nigdy poza nią nie objawia się sobie ani widzowi dramatu.

Paź przedstawia się chętnie w dobrym świetle – umie tak się przedstawić i sobie, i innym. Swoim postępkiem nadaje, a może spontanicznie dorabia szlachetną

motywację, w którą zapewne wierzy. Czy my też musimy? Zalecana byłaby ostrożność, mamy wszak do czynienia z bohaterem mimetycznym, jakże często nieświadomie zafałszowanym.

Poznajemy go w akcie I jako młodzieńca, który chce i potrafi sprostać swemu wizerunkowi. Dostaje się na zamek przez okno akurat pod koniec wielkiego ataku retorycznego Kasztelanowej na Amelię, przekonywaną, jak atrakcyjna, wręcz fascynująca jest osoba Mazepy jako złotego sowizdrzała i cynicznego uwodziciela. Sposób zjawienia się królewskiego paza na scenie poniekąd potwierdza opinię o jego bezczelności i wdzięku, a inteligencja młodego człowieka pozwala mu bez trudu wejść w projektowaną przez Kasztelanową rolę. Również Król oczekuje od niego zuchwałości erotycznej. Bez względu na ryzyko i niemoralność związane z takimi oczekiwaniami, Mazepa pragnie siebie takim, jakim go chcą mieć inni. Kiedy jednak pojawi się możliwość bycia przedmiotem podziwu i pragnienia ze strony Zbigniewa (a może i Amelii) za inne cechy, takie jak uczciwość, szczerość, poświęcenie się dla honoru kobiety, Mazepa zapragnie siebie za pośrednictwem wojewodzica i wojewodziny, objawiając się im jako ktoś, kto winien być przez nich akceptowany i darzony uczuciem.

Skoro Mazepa na sposób mimetyczny pragnie samego siebie, tym bardziej dotyczy to jego pragnienia innych. Już na początku aktu I paż dostosowuje się do pojętych w lot oczekiwań Kasztelanowej, pchających Amelię ku niemu, a jego ku Amelii. Rajfurski instynkt Robronckiej układa romans: zuchwały urwis próbuje podbić kobietę anielsko cnotliwą, pod której wpływem przeżywa sam nawrócenie. Zauważmy, że w tonacji coraz bardziej tragicznej Mazepa we własnym mniemaniu realizuje tenże schemat – narzucony mu w komediowej aurze przez Kasztelanową. Najpierw przyjmuje go jako strategię uwodzenia, a następnie przekształca go, w swoim przekonaniu, w egzystencjalny wybór i odczytuje jako swe przeznaczenie. Dla mimetyzmu Mazepy charakterystyczne jest, że jego miłość naśladuje wcześniejszą grę, a obie – rolę narzuconą z zewnątrz. Doprawdy, Mazepa uwodzi i kocha cudzymi oczami. Kasztelanowa zresztą zadbała i o komplikacje, poruszając ukryte sprężyny mimetyzmu wszystkich bohaterów. Nie tylko przecież wzbudziła w Mazepie pragnienie Amelii oraz podsyciła namiętność Zbigniewa, a samej Amelii zasugerowała ciężącą na niej fatalność romansu (z pasierbem, z Mazepą, z kimkolwiek), ale – w ostatniej swojej w dramacie kwestii – wskazała paziowi Zbigniewa jako rywala mniej oczywistego, a bardziej pociągającego od Wojewody. Mimetyczność Jana Kazimierza i jego famulusa sprawiły zaś, że wkrótce kolejnym rywalem okazał się sam Król. Akcja dramatu zawiązuje się więc jako łańcuch mimetycznych pragnień, zespalających wszystkich rywali wokół wspólnego obiektu. Jej zawiązania i zwroty prowadzą do tragicznego finału, tragizm nie płynie jednak z wyroków przeznaczenia bądź z konfliktu wartości, lecz z mechanizmów międzyludzkich relacji, regulowanych przez prawa mimetyzmu.

### Pojedynki Mazepy

Najbardziej nieoczekiwana w dramacie jest relacja między Mazepą a Zbigniewem. Zbigniew, który śledził z oddalenia pierwsze sam na sam Mazepę z Amelią, od razu przejrzał jego zamiary. Płonie doń nienawiścią rywala, tym bardziej de-

strukcyjną, że pozbawioną takich do niej uprawnień, jakie posiada Wojewoda, tym gwałtowniejszą, że zastępczą wobec o wiele silniejszej, zakazanej i niewypowiedzianej nienawiści do ojca, tym bardziej złowróżbną, że śmiałość pragnień i języka Mazepy jest katalizatorem jego własnego pożądanego. W toku akcji nieufność i zaufanie Zbigniewa wobec Mazepy będą miały okazję biec po zmiennej trajektorii – z powodu nieoczekiwanych postępów pазia, mistrza perypetii i wołty. Jednakże podstawowym sposobem spotkania obu bohaterów jest starcie, pojedynk. O dziwo, w dramacie mamy trzy między nimi starcia, do których w rzeczywistości nie dochodzi, które w ten czy inny sposób okazują się niedokonane, przerwane, zawieszane.

Pierwsze starcie ma miejsce w akcie I – gdy Zbigniew bierze za Mazepę ubranego w jego płaszcz i kapelusz Króla, który, choć ranny, może tylko ująć z placu niedoszłego boju. Kolejne, w akcie II, to pojedynk, który co prawda się zaczyna, jednak zostaje przerwany – ponieważ zaatakowany przez Zbigniewa Mazepa okazuje się nastawiony więcej niż pojednawczo. Rozbroiwszy Zbigniewa i powaliwszy go na kolana, dokonuje prawdziwego erotycznego podboju rywala, narzucając mu swe uczucia, braterstwo, przyjaźń, a nawet projekt wspólnej (trudno powiedzieć, na jak długi czas) przyszłości. W jego porywie można by dopatrzeć się potwierdzenia ulubionej myśli Girarda: że opanowany mimetycznym pragnieniem bardziej niż przedmiotu zasugerowanego mu pragnienia pożąda swego uwielbianego i znienawidzonego pośrednika. Nienawiść do niego może łatwo przekształcić się w miłość, Girard podaje przekonujący przykład z Szekspirowskiego *Koriolana*. Mazepa chyba jednak nawet nie nienawidził swojego rywala. Od razu go kochał, bo od razu pragnął być taki jak on i czuł wdzięczność dla Zbigniewa, że nie traktuje go jako kogoś z racji urodzenia niższego, niż wskazywałyby pozycja, którą wszak osiągnął<sup>13</sup>. Aż do końca sztuki Mazepa będzie się zachowywał jak fantazmatyczny bliźniak Zbigniewa, którym się ustanowił, starając się być taki, jakim byłby prawy wojewodzic w jego sytuacji, ale też – ciągle jak Zbigniew – próbując pozyskać uczucie Amelii. Jego pragnienie Zbigniewa obejmuje bowiem na serio także tę tak istotną część Zbigniewa, jaką jest miłość do Amelii. Prowadzi to w akcie IV do trzeciego i ostatniego, najbardziej trudnego do przeniknięcia pojedynku.

<sup>13</sup> Teoria mimetyczna pozwala interpretować, a niekiedy tylko zauważać, zachowania i uczucia tłumaczone homoseksualizmem bądź kompleksem Edypa. Girard tych tłumaczeń nie uchyla, sądzi jedynie, że jego antropologia dostarcza wyjaśnień głębszych i docierających, być może, do istoty zjawisk. Jak wcześniej Bychowski, R i t z (*Mazepa jako romantyczna figura Innego*, s. 100) interpretuje Mazepę Słowackiego jako „dramat Edypa”, w którym jednak „dochodzi do znacznego rozbudowania aparatu postaci. Mamy nie tylko dwie figury ojca – Wojewodę i Króla, ale także dwóch synów – Mazepę i Zbigniewa oraz trzech pożądających chronionej przez ojcowski zakaz Amelii”. W studium *Juliusz Słowacki: dramat romantyczny jako dramat płci* autor stwierdza natomiast, że „dla Zbigniewa i w komiczny sposób także dla króla Mazepa staje się uwodzicielem i w tej roli zawsze ma coś z ambiwalencji pożądanego. Nawet posepny Wojewoda, zarażony pożądaniem innych, oddaje się pod koniec cielesnym wyobrażeniom Mazepy przywiązanego do konia” (s. 74). Rozpatrując Mazepę Słowackiego jako znak pożądanego i figurę Innego (w tym inności pożądanego), R i t z zauważa też jednak (w przypisach do *Mazepy jako romantycznej figury Innego*, s. 110): „Mężczyzna jako nosiciel inności nie jest przewidziany w schemacie ról rodziny mieszczańskiej. Taką funkcję pełni mężczyzna w *Teoremacie* Pasoliniego (1968), co prowadzi do rozkładu rodziny i wykracza poza definiującą się heteroseksualnie kulturę płciową – a to raczej nie mogło leżeć w zamiarach Słowackiego”.

Jest to sąd Boży, którego zażądał Mazepa, niezbyt skądinąd religijny, aby Amelię oczyścić przed Wojewodą z zarzutów o niewierność. Wyzywając na tego rodzaju pojedynek Wojewodę, Mazepa na pewno sobie uświadamiał, że starca zastąpi syn, a on sam stanie w śmiertelnym zwarciu z przyjacielem – który jednak musi postępek Mazepy podziwiać i pragnąć go samego jako przyjaciela właśnie ze względu na tragiczne dla nich obu wyzwanie. Obaj mogą też rozumieć sytuację jako ostateczną, za najwyższą cenę przedsięwziętą próbę uratowania Amelii przed zemstą Wojewody. W pojedynku ginie Zbigniew. Jak jednak do tego dochodzi? Zanim spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, zatrzymam się na chwilę, aby ponownie pomyśleć z Girardem o mimetycznych przyjaciółach i wrogach.

René Girard wielokrotnie zwraca uwagę, że uczucie, jakie żywi wobec pośrednika ktoś owładnięty mimetycznym pragnieniem, ma zawsze naturę ambiwalentną – wroga zazdrość splata się z zazdrośnym podziwem, nienawiść z miłością. Dlatego złączona mimetyczną relacją para wrogów może się zmienić w przyjaciół, a para przyjaciół – we wrogów. Kiedy wygnany z Rzymu Koriolan przybywa do Wolsków, by zaproponować niedawnym przeciwnikom pomoc w zbrojnej wyprawie przeciw swojej ojczyźnie, wielokrotnie pobity przez niego wódz Wolsków, Aufidiusz, przyjmuje go z entuzjazmem zawistnej fascynacji, gwałtownie zmieniającej ostrze z nienawiści w miłość:

O Marcjusz, każde  
Z twych słów wyrwało z serca mego korzeń  
Dawnej niechęci. [...]  
[ . . . . . ]  
Pozwól mi objąć ramieniem to ciało,  
O które tylekroć razy miotalem  
Chropawą moją włócznię [...]  
[ . . . . . ]  
[...] Wiedz nasamprzód,  
Żem kochał dziewczkę, którą wziął za żonę.  
Żaden miłośnik nie wdychał serdeczniej;  
Lecz teraz widząc tu ciebie, cny mężu,  
Radośniej skacze mi serce niż wówczas,  
Kiedym małżonkę moją po raz pierwszy  
Ujrzał wchodzącą w me progi. [...]  
[ . . . . . ]  
[...] Tyś mnie  
Dwanaście razy pokonał, za każdym  
Co noc marzyłem o spotkaniach z tobą.  
Stałeś przede mną we śnie, walczyliśmy,  
Gruchotaliśmy sobie wzajem hełmy,  
Chwytałyśmy się oburącz za gardło,  
I przebudzałem się martwy z rozpaczny,  
Że to był tylko sen. [...]  
[ . . . . . ]  
[...] Nigdyś nie był  
Nieprzyjacielem naszym w takim stopniu,  
Jak teraz jesteś przyjacielem [...]<sup>14</sup>

<sup>14</sup> W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*. Oprac. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniowska. Wstęp R. Jabłkowska. Wyd. 3. T. 5. Warszawa 1973, s. 256–257 (urywek ze sceny 5 aktu IV *Koriolana* w przekładzie J. Paszkowskiego). W pracy *Szekspir. Teatr zazdrości* (s. 59–60) Girard cytuje słowa Aufidiusza (tłumaczka wybrała przekład M. Słom-

Mimo to, obrażony wyniosłością, samowolą i sławą Koriolana wśród Wolsków, Aufidiusz nie zawaha się zgładzić go w sposób wyjątkowo cyniczny, podstępny i podły – nawet taki triumf nad wzorem jest zwycięstwem. Pomyślmy o Mazepie. Dla mimetycznego pragnienia zwycięstwem jest nie tyle zdobycie przedmiotu pragnienia, co unicestwienie rywala. Przedtem jednak można próbować go uwieść, tym słodsza będzie potem jego śmierć.

Ponieważ Girard zwraca uwagę na procesy upodobniania się ludzi związane z wzajemnym naśladowaniem pragnień, interesuje go nie tylko sprężyna destrukcji nakreślana przez mimetyzm zbyt blisko wobec siebie usytuowanych pośredników i naśladowców pragnienia, ale także naturalny mimetyzm bliskich sobie istot – kochających się braci lub przyjaciół od dzieciństwa, jakich Szekspir chętnie czyni bohaterami swoich dramatów. U Szekspira to niemożność dzielenia erotycznych wyborów, konfliktując parę naśladowanych się dotąd we wszystkim przyjaciół, staje się źródłem ich przemiany we wrogów. Mimetyzm pragnień jest według Girarda odpowiedzialny zarówno za więzi, jak i za konflikty międzyludzkie. W tym momencie wróćmy do pojedynku Mazepy i Zbigniewa. Zostawiliśmy ich na sądzie Bożym, który miał rozstrzygnąć o niewinności Amelii. Aby dostrzec osobliwość owego „sądu”, trzeba się cofnąć do przerwanej walki z aktu II.

Wtedy to Zbigniew zaatakował Mazepę, chcąc z nim walczyć i pokonać go – może nawet zabić – jako rywala, jako mężczyzną napastującego z zamiarem podboju tę, którą kochał sam miłością zakazaną, pozbawioną nadziei na spełnienie. Mimo pojednawczych słów Mazepy dochodzi do starcia. Paź „*wytrąca pałasz z ręki Zbigniewowi i obala go na kolano*” (227). Podnosi przeciwnika, przekonuje go o swej niewinności i ponownie prosi „o braterstwo i przyjaźń” (228). Gdy Zbigniew uznaje dobre intencje i „*rzuca się w objęcia Mazepy*” (228), „syn kozaczy” wybucha wyznaniem podziwu i miłości dla rotmistrza pancernego – może myśląc o czasach, gdy na Ukrainie nie było takich jak za jego dni podziałów:

Zbigniewie mój, z tym biednym klóćący się światem  
Walką wrącego serca! mój drogi! ślachtetny!  
Ty mi się podobałeś – ty w tym zamku świetny  
Jak rycerz dawnych czasów ująłeś mi serce.  
[ . . . . . ]  
[...] Jedź ze mną, Zbigniewie.  
[ . . . . . ]  
Jak mi serce zagaśnie, to je znów zapalę  
Przy ogniu twego serca [...] [228]

A jednak pod koniec dramatu Mazepa wyzwiał swego przyjaciela na pojedynek, który musiał się zakończyć śmiercią jednego z nich, i, co więcej, powinna to być śmierć Zbigniewa, bo niewinności Amelii bronił przecież paż. Można ujrzeć w tym sytuację tragiczną. Mielibyśmy do czynienia z konfliktem obowiązków wo-

c z y ń s k i e g o) i uwypukla ich homoseksualne konotacje, aby ukazać erotyzację pośrednika pragnienia. Aufidiusz jest zafascynowany Koriolanem podobnie jak Helena ze *Snu nocy letniej* Hermia: „Wszystkie postacie Szekspirowskie chcą być swymi zwycięskimi rywalami” (s. 59). Wcześniej (s. 26–27) Girard wskazywał zmienną relację Koriolana i Aufidiusza w „ostatniej wielkiej tragedii Szekspira” jako jedną z realizacji tematu teatru Szekspirowskiego istniejącego w załączku już we wczesnych *Dwóch szlachcicach z Werony*. Jest to „temat tajemnicznej bliskości, nawet identyczności, mimetycznej przyjaźni i mimetycznej nienawiści” (s. 26).



bec przyjaciela i wobec ukochanej w przypadku Mazepy, natomiast dla Zbigniewa byłoby to starcie powinności względem ukochanej i przyjaciela z jednej, a ojca z drugiej strony. Można jednak uważać, że wymyślony przez Mazepę sąd Boży jest przejawem ambiwalencji uczuć wobec brata z wyboru, który, choć podziwiany, kochany i uwodzony do końca, pozostaje nadal wzorem i rywalem mimetycznego pragnienia – miłości do Amelii. Ponadto pojedynek ze Zbigniewem jest skutkiem wyzwania przez Mazepę Wojewody i jako taki stanowi fragment starcia z tym rzeczywiście niezwykle dla młodego Ukraińca groźnym przeciwnikiem. Dotychczas Mazepa stosował uniki wobec Wojewody od początku grożącego mu śmiercią, teraz przystępuje do kontrataku. Kwestią zasadniczą pozostaje pytanie, co zaszło podczas pojedynku.

W dramacie mamy kilka relacji na ten temat. Rzecz sama dzieje się za sceną. Wojewoda słyszy jeden strzał – uznaje, że syna. Potem bardzo długo – zbyt długo jak na natychmiastową śmierć od kuli – panuje milczenie, wreszcie, jak informują didaskalia, „*Mazepa wchodzi z pistoletem w rękę i staje przy Królu*” (258). To pierwsza relacja.

W następnej scenie Król zadaje Mazepie ważne pytanie: „Czy się wszystko odbyło z honorem?...” Mazepa zapewnia, że zabity „był wzorem / Szlachetności i wdzięku – śmierć miał bardzo smutną” (258). Tak jakby pytanie Króla sondowało tylko honor poległego, nie dotyczyło zaś kwestii honoru zwycięzcy. A przecież nie jest to oczywiste... W dodatku Mazepa zręcznie odwraca uwagę Króla, kierując ją ku Amelii, przedmiotowi mimetycznego pragnienia także i Jana Kazimierza.

Trzecia relacja przeznaczona jest dla Amelii. Mazepa składa ją wobec trumny Zbigniewa. Wyjaśnia wojewodzinie, że nie zabił Zbigniewa, upewnia ją, że zmarły ją kochał, twierdzi, że przed śmiercią przekazał mu dla niej „zlecenia ostatnie” (266). Broń Mazepy wypaliła, gdy wojewodzie obejmował go za szyję i kładł mu głowę na piersi najczulszym gestem przyjaźni. Ostatnimi słowami Zbigniewa miała być prośba o przebaczenie i wspólną o nim pamięć Amelii i Mazepy. Amelia i czytelnik domyślić się mogą, że śmiertelny postrzał nie był przypadkowy, lecz samobójczy. Opowiedziawszy swoje, paż ofiarował się wojewodzinie na „brata boleści” (267), podkreślając więź, jaka łączy teraz ich oboje poprzez cześć dla zmarłego. I, jak się wydaje, został w roli tej przez umierającą Amelię przyjęty.

Relacja Mazepy jest godna bacznej uwagi. Jeśli w monologu, za pomocą którego zakończył pojedynek na szable, Mazepa podbił i zdobył Zbigniewa (za chwilę wprawdzie o nim zapomniał, ponieważ od mimetycznego konfliktu ze Zbigniewem oderwała go rywalizacja z Królem), to tym razem podbija i zdobywa Amelię (unicestwiwszy przedtem rywala, którym jednak nadal był Zbigniew) – w imię miłości, jaką rywal żywił jakoby do niego i w imię „zobopólnej cześci” (267), jaką z Amelią mogą mieć dla zmarłego Zbigniewa. Wypowiedź pазia rozwija się według logiki marzenia, zgodnie z kierunkiem jego pragnień: Zbigniew wyraził wobec niego swą miłość i przekazał mu własną miłość do Amelii, a zarazem zalecił Amelii miłość do Mazepy. Sam zaś usunął się – co pozwala doznawać triumfu nad nim pod postacią żaloby po nim. Cały monolog za pomocą wielu retorycznych zabiegów dąży przy tym do wzbudzenia w Amelii mimetycznego pragnienia Mazepy – Amelia mianowicie miałaby naśladować uczucie Zbigniewa. Mamy więc do czynienia z kolejną sceną uwodzenia Amelii przez Mazepę.

Niejasne wydaje się, w jakim stopniu Słowacki utożsamia się z życzeniowym

myśleniem i podporządkowaną mu pamięcią oraz samorozumieniem się swojego bohatera (a zatem – w jakiej mierze autor wpisany w tekst dramatu wierzy Mazepie), w jakim zaś stopniu pokazuje, że Mazepa mija się z prawdą, nawet jeżeli wierzy w swoją relację. W monologu pазia jest jednak dająca do myślenia szczerlina, mała rysa, podważająca sens, przy którym tekst obстаје. Zbigniew zginął jakoby ściskając trzymającą broń rękę Mazepy i uznał to za śmierć z ręki „rycerza zhańbionej”, „z ręki przez nią pobłogosławionej” (267). Wojewoda był przekonany, że słyшы strzał z broni syna. Czyja ręka prowadziła czyją z czyją bronią? Kto kogo prosił o przebaczenie? „Nie pytaj, Najjaśniejszy Panie” (258). Tego rodzaju pytania zadane utworowi o takiej jak *Mazepa* strukturze pozostaną na zawsze bez odpowiedzi. Jednak już w poprzednim pojedynku ze Zbigniewem Mazepa przymuszał rzeczywistość, by układała się według jego pragnień. Tym razem mógł jej nieco w tym pomóc. I zapamiętać zdarzenia, przynajmniej na pewnym poziomie świadomości, inaczej: zgodnie z kierunkiem pragnień, szczęśliwie zrealizowanych. Jest jeszcze jeden zastanawiający szczegół. Pojedynek o randze sądu Bożego toczy się bez świadków. Autor dramatu dał Mazepie monopol na ustalenie prawdy o śmierci przeciwnika, być może po to, aby bohater z niego skorzystał.

Kolejną relację o śmierci Zbigniewa składa Mazepa Wojewodzie wobec dwojga zmarłych: Zbigniewa i Amelii, która zdążyła tymczasem skonać (otruta, jak wszystko wskazuje, przez męża)<sup>15</sup>. Mazepa mówi Wojewodzie, że syn był samobójcą. Mogłoby to znaczyć, że, rzeczywiście, tak jak myślał Wojewoda, strzelał Zbigniew – ale do siebie. W wersji przedstawionej Amelii strzał padł z broni Mazepy. Choć sugestia samobójczej śmierci Zbigniewa była dość wyraźna, nie da się wykluczyć, że broń wypaliła przypadkiem, a ranny uznał to za wyrok losu i spełnienie jego pragnienia śmierci. Nie wolno jednak ani przez chwilę zapominać, że obie ostatnie relacje Mazepy są częścią jego śmiertelnego starcia z Wojewodą, dwiema kolejnymi próbami wywarcia na nim zemsty za jego wobec Mazepy pogardę i nienawiść, dwoma sztychami mającymi obezwładnić i unicestwić Wojewodę w trakcie bardzo realnego pojedynku o życie, który teraz toczy z nim paż, usiłujący przetrwać do powrotu Króla. O ile Wojewoda cały czas poluje na Mazepę i od początku dybie na jego życie, teraz na niego zapolował paż i nie zamierza oszczędzać jego głowy. W sposobach mszczenia się i walki Mazepa naśladuje swojego przeciwnika, z grandilokwencją strasząc go okropnością tego, co mu zamierza uczynić i nie wahając się tego zrobić. Pierwszym sztychem jest żądanie przekazania Amelii ostatniej woli Zbigniewa (wcześniej jakoś tego rozkazu zmarłego Mazepa nie myślał dopełnić), drugim – podana w obecności obojga zmarłych informacja o ich miłości i o samobójstwie syna: „Ot – kochało się razem do śmierci tych dwoje! / [...] / I twój syn, był dla żony twojej – samobójcą” (270). Przed chwilą Mazepa przyrzekał Amelii cześć dla Zbigniewa i ofiarował się jej na brata: „jesteśmy związani / Łańcuchem tajemnicy, jak trzy cienie bratnie... / [...] / Amelio – oto jestem ci bratem boleści; / [...] Wszak nie masz braci?” (266–267). Teraz – zdradza przed Wojewodą największą tajemnicę zmarłych po to, by pognać rywala i by wywi-

<sup>15</sup> Pojawiające się w niektórych pracach przeświadczenie, że Amelia otruła się sama, wynika raczej z ulegania aurze „tragedii samobójców”, za jaką uchodzi *Mazepa*, niż z tekstu – przyznaje, nie rozstrzygającego może sprawy w sposób bezwzględny. Za zamordowaną przez męża miał ją wyrażnie już Kleiner (*op. cit.*, s. 33) na podstawie wewnątrztekstowych i komparatystycznych argumentów.

nać się z ręki wroga, choć przedstawia to jako karę za jego nienawistną pogardę wobec żony. A przecież w ten sposób pogardę tę tylko mógłby utwierdzić – i rzeczywiście podsycy wstręt i nienawiść wojewody do najbliższych. Mazepa zwycięża. Od początku osaczony przez destrukcyjne fantazmaty, pod wpływem rewelacji pazia Wojewoda popełnia samobójstwo, naśladując syna i poddając się sugestii postradania życia, zawartej w retorycznie świetnych pogroźkach Mazepy (skądinąd mimetycznych w stosunku do gróźb Wojewody wobec niego).

Nie wiemy, jak zginął Zbigniew. Zachowania pazia w dramacie są bardzo często dwuznaczne. Mazepa jest kalejdoskopem odbitych pragnień, inteligentną, spontaniczną, absolutnie elastyczną ofiarą własnego mimetyzmu, a zarazem postacią konsekwentnie pnącą się wzwyż, zdobywającą i potwierdzającą – jakże często poprzez uwiedzenie – kolejne przywileje, jakie mogą jednak nie być uznane przez tych, którzy swoje przywileje posiadają w sposób nie budzący niczyich wątpliwości.

Targające Mazepą pragnienie mimetyczne pozwala wprowadzić paziowi uwodzić królów, wojewodzin i wojewodzciców, lecz nadaje mu rys bezbronności i wystawia go na ryzyko. Nurtująca Mazepę energia pragnienia każe go wszystkim postrzegać jako obiekt erotyczny. Tylko wyjątkowo prowadzi to do podmiotowej, uczuciowej relacji, w której Mazepa osiąga równość w stosunku do swych mimetycznych wzorców, znacznie wyżej od niego uplasowanych na szczeblach drabiny społecznej. Wtedy, oczywiście, chce uprzedmiotowić tych, którzy skłaniają się ku niemu, co najlepiej widać w jego burzliwym związku z Janem Kazimierzem. Kasztelanowa i Wojewoda mówią o Mazepie naerotyzowanym językiem. W podobny sposób mówią o Amelii. Język ujawnia, że Mazepa jest dla wielu obiektem erotycznym i że choć taki męski, uwodzicielski i robiący szablą, odgrywa pod pewnymi względami rolę podobną do roli Amelii: staje się ofiarą Kasztelanowej i Wojewody. Mimetyczna wrażliwość Wojewody, prowadząca do klinczu nienawiści i miłości wobec rywala, wyraża się najpełniej w sadystycznej wizji przywiązanego do konia Mazepy. Ale i wcześniej, wypowiadając złowrogie wobec pazia zamiary, Wojewoda posługiwał się językiem nacechowanym erotycznie, choć można tego nie zauważyć od razu. Wojewoda i naśladujący go w zazdrości Zbigniew miażdżą Amelię uprzedmiotawiającą ją pogardą, dla której znajdują pełen ekspresji wyraz językowy. Zasadniczo podobna, płynąca z uznania Mazepy za przedmiot erotyczny i społecznie niższy, jest zmasowana pogarda Wojewody, którą niszczy on od początku Mazepę. Mnoży określenia wskazujące nań jako na obiekt erotyczny i pozbawiony własnego znaczenia, własnej rangi społecznej, czyli taki, jakim, niestety, była też dla niego żona. Wojewoda obnaża i obraża erotyczny wymiar egzystencji kochanych i pogardzanych istot. Zabija się, kiedy go sobie uświadamia w synu. Ukazujące Mazepę jako obiekt erotyczny, a kierowane do Króla kwestie Wojewody podszyte są zresztą także i wolą obrażania Jana Kazimierza, w którym dumny Wojewoda może nie domyśla się rywala w miłości, ale na pewno dostrzega rywala we władzy.

Mazepa uwodzi zarówno Amelię, jak Zbigniewa. I stale podsycy uczucie Króla, swojego trwałego wzorca i rywala. Być może, najważniejszy w utworze jest wewnętrzny pojedynek z Królem, do którego Mazepa dorasta, aby zostać ukraińskim hetmanem. Słowacki go nie pokazuje, jedynie zapowiada. Aspiracje Kozaka groziły mu najbardziej niehumanitarnymi karami ze strony Wojewody, ale też zmieniły dom Wojewody w piekło i wniosły do niego niepokoje. Może jednak zamek ten

jest parabolą Polski, wobec której Mazepa odegrać będzie chciał inną rolę niż włączenie się w cykl powstań i pacyfikacji, w mimetyzm nienawiści kolonizatorów i kolonizowanych, eksplodujący w tańcu śmierci. Jan Kazimierz w dramacie Słowackiego jest ostatnim rywalem Mazepy, który przeżył. Mazepa nie stoczy walki z polskim królem: tragedia opowiada wszak symbolicznie o chwili, w której go opuścił. Zdradził. Porzucił, nim ten abdykował. Odszedł w swój ukraiński los. Związany nie z Polską, ale z Rosją. Legenda i pamięć Ukraińców (które Słowacki jakby zna i rozumie) mówią, zwłaszcza we współczesnej dobie, że określony przez pragnienie niezależności Ukrainy.

### Ukraina

Pod koniec aktu V z czterech rywali skupionych wokół Amelii zostało przy życiu tylko dwóch (i dawno zniszczony przedmiot ich rywalizacji oraz martwe ciała wyeliminowanych z gry konkurentów). Ci, którzy przetrwali i którzy się o siebie nieustannie troszczą, tyleż sobie przeszkadzając, co pomagając i zachowując wzajemną ograniczoną lojalność – to Mazepa i Król. Choć Mazepa rzeczywiście wniósł niepokój na zamek, nie on rozpoczął konflikt mimetyczny w tym domu, trawionym dużo wcześniej napięciem między Wojewodą a jego synami, z których młodszego ojciec niegdyś zabił w gniewie. W dziejach Mazepy pobyt na zamku Wojewody jest epizodem decydującym o zmianie relacji z Janem Kazimierzem i o przebudowaniu ukraińskiego i polskiego (identyfikującego się z Rzeczpospolitą Polski i Litwy) wymiaru jego tożsamości. Z tego punktu widzenia najważniejszym międzyludzkim związkiem w dramacie jest obustronna mimetyczna relacja między Janem Kazimierzem a Mazepą, którą trzeba uwzględnić, jeżeli zastanawiamy się, jakie rozumienie stosunku Polski i Ukrainy proponuje w *Mazepie* Słowacki.

Poznaliśmy Króla jako naśladowcę pragnień Mazepy (których od niego oczekuje) i jego erotycznych strategii. Mazepa wyrzucił Janowi Kazimierzowi, że zawsze wchodzi mu w drogę w miłości. Ta paradoksalna sytuacja – Król rywalizujący erotycznie z własnym sługą – kryje mimetyczną relację wiążącą obie postaci i zacierającą między nimi różnice. Mazepa, faworyt, famulus, spoufalony z Królem zuchwały paź, dawno już przekroczył granicę, która powinna dzielić go od Króla. Król i paź nigdy by się tak nie spoufali, gdyby Mazepa Słowackiego nie łączył w sobie niedostatku uprzywilejowania (w stosunku, powiedzmy, do paziów będących synami wojewodów) i pożądanego przywileju oraz poczucia tyleż narzuconej niższości, co samoistnej wartości i inności swego kozackiego świata. I gdyby nie powszechna demoralizacja świata Rzeczypospolitej obojga, a nie trojga narodów, w którym rozgrywa się tragedia. Znajdujemy się w państwie chwiejącym się wszak w posadach, od dość długiego czasu atakowanym z zewnątrz i od wewnątrz, w trakcie ekspedycji mającej odwojować na wrogu oderwany na jego rzecz wielki kęs terytorium, Król zaś zajmuje się grą mimetyczną z pochodzącym z nie-subordynowanych stron paziem (którego zresztą lubi poniżać i narażać na niebezpieczeństwo) i strategią podboju bądź porwania żony gospodarza zamku, gdzie zatrzymał się w drodze.

Na początku dramatu rywalizacja między Królem a Mazepą ma charakter gry,

prywatnego rytuału stanowiącego o wzajemnej dla siebie atrakcyjności ich obu, wreszcie – trybutu na rzecz powszechnej kultury mimetyzmu (płaconego przez Króla i jego wyraźnie już znużonego sytuacją pazia). Do czasu. Oto bowiem po przejściu przez graniczne doświadczenia kryzysu mimetycznego na zamku Wojewody Mazepa wyniesiony zostaje pośmiertnym aktem zemsty zazdrosnego magnata ku swojemu przeznaczeniu hetmana i władcy Ukrainy. Jak na sędzie w *Samuelu Zborowskim*, sprawa poszła wyżej, polski król i hetman lewobrzeżnej Ukrainy z natury rzeczy są innego rodzaju rywalami, inny też musi być przedmiot ich rywalizacji. Ale już przy pierwszym wyjeździe z zamku – na polecenie królewskie – dziękując za konia i szablę, podarowane mu z nienawistną, pełną pychy uprzejmością przez marzącego o zabiciu go Wojewodę, Mazepa wypowiada pozornie grzeczne słowa, które określają kierunek jego pragnienia, zwracają się zaś do, pamiętajmy, kijowskiego wojewody z ramienia Rzeczypospolitej i do króla polskiego:

Jeśli wasza wola,  
Przyjmuję oba dary. – Piękny upominek,  
Dobra szabla, a jeszcze lepszy koń murzynek...  
I bodajby to koń był – co kiedyś po lesie  
I po łąkach aż na tron pazika zaniesie,  
Jak to już wywróżyła cyganka przed laty. [224]

Nie można przypuszczać, że Mazepa jest w pełni świadom tego, co mówi. Mazepa został skonstruowany przez Słowackiego jako postać dlatego mityczna, że mimetyczna. Do pewnego stopnia działa jak człowiek o władnięty pragnieniem mimetycznym, we wszystkim zaś, co motywację psychologiczną – świadomą lub nieświadomą – przekracza, jest wcieleniem tego pragnienia. Jest wtedy pragnieniem mimetycznym w takim sensie, w jakim Edyp Sofoklesa jest podświadomością<sup>16</sup>. Wróżba cyganki wyraża dokładnie istotę rywalizacji Mazepy z Janem Kazimierzem i rywalizacji Ukrainy z Polską, co Król rozumie lepiej od swego młodzieńczego kozackiego pazia, ale uważa za całkowicie fantastyczne – choć może takie właśnie fantazje Mazepy są źródłem przywiązania królewskiego. Bo w fantazji Mazepy królewskość jest o wiele bardziej atrakcyjna niż w rzeczywistości nawiedzanego myślą o abdykacji, słabego monarchy, a Mazepa mimetycznie w Janie Kazimierzem wzmacnia pragnienie bycia królem. Król odpowiada nie tylko z wytworną grzecznością, ale i z wielką życzliwością, zdradzającą oczywiście w nim zresztą przywiązanie do Mazepy (którego jednak w tym momencie stara się tyleż uratować przed zemstą Wojewody, co wyeliminować z gry o Amelię i osadzić w więzieniu):

A lećże mi po łąkach, paziku skrzydlaty,  
Wspomnij o mnie na tronie i bądź mi aliantem. – [225]

<sup>16</sup> Odwołuję się do znanych sformułowań J. Starobinskiego z pracy *Hamlet et Freud*. A oto jak jego myśl streszcza Janion (*op. cit.*, s. 40): „Jean Starobinski uważa, że Edyp nie ma nieświadomości, on jest po prostu naszą nieświadomością, to znaczy jedną z kapitalnych ról, którą przybiera nasze pożądanie. Wszystko jest jawne jak w dziecinym pragnieniu – powiedziałby Freud. Edyp nie ma potrzeby głębi, ponieważ sam jest naszą głębią. Tu nic nie jest ukryte; tragedia Edypa ma pełnię symbolu i porusza nas swą skutecznością symboliczną. W terminach nowożytnych, mówi Starobinski, Edyp jest popędem”. Dla Ritza (*Mazepa jak romantyczna figura Innego*, s. 103) Mazepa „sam w sobie jest pożądanym” i uruchamia pożądanie w innych bohaterach dramatu.

Znakomita to odpowiedź, zważywszy, że Król właśnie ciągnie z wojskiem, by próbować odzyskać utracone ziemie ukraińskie. I jakąś swoją częścią (tą samą, która pograża się w apatii, snując w nim marzenia o abdykacji) wie, że to niemożliwe w wypadku państwa pełnych pychy marszałków i wojewodów, że przyszłością utraconej Ukrainy jest jego kozacki paż, zakochany w Polakach, krzywdzony przez nich i ich krzywdzący, niosący w sercu pamięć wróżby o tronie. Mazepa zaś na pewno potrafi być zarówno panem, jak i sługą swego losu, skoro – w następnej scenie – próbuje nauczyć Zbigniewa sztuki obchodzenia się z przeznaczeniem.

Wyjazd pазia, z którym wiążą się cytowane kwestie, zapowiada opuszczenie przezeń zamku w ostatniej scenie dramatu, przenoszące odbiorców bezpośrednio w historię i mit. Każąc Królowi z dobrotliwą ironią (podszytą poczuciem przewagi nad trzymanym w garści paziem) prosić Mazepę o przyszłe z nim sojusze, Słowacki pamiętał na pewno rolę, jaką historyczny hetman odegrał miał wobec Stanisława Leszczyńskiego. A jednak przyzwolenie królewskie i prośba wydają się, podobnie jak wróżba cyganki, prorocstwem na dalszą przyszłość. Na czas późniejszy nawet niż ten, w którym toczyło się życie Słowackiego i jego myślenie o związkach, krzywdach i podziałach polsko-ukraińskich. Podobnie jak zakończenie dramatu, riposta Jana Kazimierza wpisuje się w historię, legendę i mit kształtujące przyszłość. Poruszając się między dramatem psychologicznym a udratyzowanym mitem, wychowany zarówno na zachodniej, jak i na kresowej legendzie Mazepy, artysta nie tylko sugeruje nam, co było, ale i zaklina to, co ma być, bo przyszłość według sztuki jest zawsze odtworzeniem mitycznego przekazu. I nie bez powodu akcja dramatu umieszczona została (szerzej rzecz ujmując) w okresie między unią perejasławską i ugodą hadziacką z jednej a rozejmem andruszowskim z drugiej strony, w czasie chwiejnym, brzemienym w różne możliwe rozstrzygnięcia, prawdziwie wyrocznym nie tylko dla Mazepy, ale też dla Ukrainy i Polski.

Kiedy na zakończenie Król przybywa na zamek, aby bronić pазia, a koń niosący Mazepę wypadnie z zamku, mimetyczna para rozminie się, każdy w drodze ku własnemu losowi i ku przeznaczeniu Polski i Ukrainy, w nierozstrzygnięciu fundamentalnej w dramacie rywalizacji, istotniejszej niż konkurowanie o uczucie Amelii. Mimo krzywd i zdrad, które sobie wzajemnie wyrządzili, Jana Kazimierza i Mazepę wiąże rodzaj obustronnej lojalności, słabość Króla do pазia, mimetyczne zapatrzenie Mazepy na Króla i Polskę.

Dramat Słowackiego pozornie nie mówi o dziejach, rozgrywa się na marginesie wydarzeń historycznych, jego tematem są sceny z życia prywatnego postaci po części tylko historycznych i potraktowanych przez autora z właściwą mu nonszalancją wobec tzw. prawdy historycznej. Nie ma tu takiego przenikania się pierwiastka prywatnego, psychologicznego, z dziejowym, jak w późniejszych dramatach z tematem ukraińskim, *Śnie srebrnym Salomei*, *Księdzu Marku*, czy też jak w *Beniowskim*. To wszystko, czego w dramacie nie ma, jest podstawowe dla jego zrozumienia. Słowacki był pisarzem pochłoniętym konfliktem polsko-ukraińskim. Bardziej niż inni romantycy polscy starał się zrozumieć historię Polski na Ukrainie i Ukrainy w Polsce<sup>17</sup>. Król i paż uprawiają swoje mimetyczne gry, kiedy mię-

<sup>17</sup> Na temat szeroko rozumianych związków Słowackiego z Ukrainą i motywów ukraińskich oraz problematyki polsko-ukraińskiej w twórczości poety powstało wiele prac, z których, z uwagi

dzy Polską a Ukrainą przełało się już morze krwi i łez. Okrutne i okrutnie tłumione powstania Kozaków i chłopów były jednym z najważniejszych doświadczeń historycznych Ukrainy. Polityczni przedstawiciele Kozaków pragnęli autonomii dla Ukrainy i szlachectwa dla szerszych rzesz kozackich. Nieustannie odmawianie przywilejów przez Polskę popychało przywódców kozackich ku Rosji bądź ku marzeniom o niezależności. Hetman Mazepa do końca życia lawirować miał między czterema tronami, zależnie od tego, co w danym momencie można było dla Ukrainy uzyskać. W dramacie Słowackiego temat polsko-ukraiński odciążony jest od obrazów buntu i pacyfikacji, rzezi, krwi, całej frenezji ukraińskiej historii, która stanie się przedmiotem zainteresowań poety w okresie mistycznym. Mimo to *Mazepa* zawiera przenikliwą interpretację więzi polsko-ukraińskiej, ukazanej jako relacja mimetyczna, grożąca rozwojem w kierunku spirali przemocy. Wywołuje ją polska, szlachecka, zaślepiona pycha i mimetyczna rywalizacja z Polakami o przywileje, których Kozakom się odmawia albo, przyznawszy, nie honoruje się ich. Ukraina jest uwikłana w konflikt mimetyczny z Polską, z Rzeczpospolitą, która nie chce jej dać przywilejów swojej wolności.

Zamek Wojewody, na który dostaje się przez okno symbolizujący ukraińskie aspiracje Mazepa, jest scenariem procesów zachodzących w państwie. Mazepa znajduje się w centrum konfliktu mimetycznego o niebywałej skali przemocy. Zamek staje się swoistym laboratorium społecznym, ujawniającym wymiar mimetycznego kryzysu w społeczeństwie Rzeczypospolitej. Dawno już nastąpiło w nim to, co Girard nazywa za Szekspirem kryzysem kolejności. Różnice stopni na drabinie społecznej nie są respektowane, ci, którzy uplasowani są wyżej, przestali być szanowanymi wzorami, a stali się rywalami dla niżej usytuowanych. Wszędzie króluje miłość własna. Wojewoda pragnie ołsnąć Króla zawistnym przepychem, syn pragnie żony ojca, paż – wojewodziny, wojewodzica i tronu, Ukraina zrównania praw z Koroną i Litwą. Wojewoda pragnie pazia. Król pragnie pazia i jego kocha-

---

na charakter swojego tekstu, przypomnieć pragnę zwłaszcza następujące: S. Makowski, *Ukraiinizm młodego Słowackiego*. W zb.: *Juliusz Słowacki. Wielokulturowe źródła twórczości*. Red. A. Bajcar. Warszawa 1999 (autor zauważa m.in., że w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, myśląc o Słowackim, posługujemy się zwykle współczesnym, a nie przyjmowanym przez samego poetę pojęciem Ukrainy). – M. Kwapiszewski, „Stepowy ty król!” *Kozak w twórczości Juliusza Słowackiego*. W zb.: jw. (w artykule przedstawiono typy ukraiinizmu i Kozaków Zaleskiego, Malczewskiego i Goszczyńskiego jako punkt wyjścia ewolucji postaci Kozaka w twórczości Słowackiego; jednakże według Kwapiszewskiego, uznającego za najgłębszą kreację kozackości u Słowackiego postać Semenki ze *Snu srebrnego Salomei*, „»kozackość« Mazepy określić trzeba jako nazbyt zewnętrzna, kostiumowa, niedeterminująca w sposób istotny psychologicznego portretu bohatera” (s. 47), co zresztą zdają się na ogół zakładać autorzy prac o Mazepie, z wyjątkiem Raszewskiego i Ritzza). – J. Nachlik, *Ukraińskie i polskie elementy w „Śnie srebrnym Salomei”*. W zb.: jw. (tu ciekawa próba odczytania stanowiska Słowackiego wobec zagadnienia etniczności ukraińskiej). – *Słowacki i Ukraina*. Red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz. Lublin 2003 (tu zwłaszcza S. Kozak, *Juliusz Słowacki i Taras Szewczenko*). Ponadto należałoby wskazać kilka jeszcze artykułów o *Śnie srebrnym Salomei* (zwłaszcza: S. Makowski, „Hajdamacy” *Tarasa Szewczenki* i „*Sen srebrny Salomei*” *Juliusza Słowackiego*. „Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze” t. 6/7 (1998). – D. Beauvois, *Słowacki iluzjonistyczny, czyli rzeź humańska jako „tragifarsa”*. W zb.: *Słowacki współczesny*. Red. M. Troszyński. Warszawa 1999. – R. Fieguth, *Słowacki intertekstualny*. W zb.: jw. – E. Nachlik, *Słowacki ukraiński*. W zb.: jw. – K. Szczuka, *Słowacki i matkobójstwo*. W zb.: jw.) oraz poświęcone Słowackiemu partie w książkach W. Stabryły *Wernyhora w literaturze polskiej* (Kraków 1996) i S. Makowskiego *Wernyhora. Przepowiednie i legenda* (Warszawa 1995).

nek. Ogarnięta transem rywalizacji mimetycznej społeczność jest niewątpliwie głęboko zdemoralizowana. Kryzys mimetyczny jest kryzysem moralnym i prowadzi do eskalacji przemocy, w której wszyscy występują przeciw wszystkim. Tak dzieje się w *Mazepie* i tak musi się dziać w historii, o czym Słowacki mówi dokładniej w innych utworach. Ale nie tylko tak. Mimetyczne więzi u Słowackiego nie rodzą jedynie przemocy, lecz i pragnienie zbliżenia. Mazepa bardziej niż zwalczania rywali i zdobycia tego, co oni posiadają, pragnie miłości. Od bezgranicznych roszczeń Mazepy jeszcze gorsza wydaje się pycha Wojewody. Aczkolwiek usilne fraternizowanie się Mazepy z wyżej od siebie postawionymi jest strategią arywisty i uwodziciela, wyraża też jego uzasadnione roszczenia, aby w świecie dworskim, szlacheckim, polskim, w świecie panów braci, mieć braci i siostry i być uznawanym za brata. Na jego pragnienie braterstwa na pewno nie odpowie nigdy uprzedmiotawiająca go bez reszty pycha Wojewody i wszystkich jemu podobnych<sup>18</sup>, ale użyczają mu przecież ucha i serca Król, Zbigniew (być może, jedyny tragiczny bohater *Mazepy* oraz faktyczny kozioł ofiarny) i Amelia, nie tak powolni wobec pазia, jak on sobie marzy, lecz wchodzący z nim w relacje osobowe.

Swój wykład antropologicznej teorii roli relacji mimetycznych w kulturze René Girard łączy z rozważaniami socjologicznymi, dotyczącymi zwłaszcza historii społeczeństwa zachodniego od XVIII wieku. Z socjologicznych i literackich analiz wyłania się dość konserwatywny światopogląd Girarda, zawsze gotowego zgodzić się z Szekspirowskimi opisami kryzysu kolejności czy stopniowania (a więc z mądrością Ulissea ze sceny 3 aktu I *Troilusa i Kresydy*) i przyłączającego się do krytyki współczesnego społeczeństwa demokratycznego jako podszytego przemocą, autodestrukcją i odmową życia. Socjologiczna myśl Girarda skupiona jest przede wszystkim na konflikcie między arystokracją a mieszczaństwem we Francji XIX wieku. Za główne niebezpieczeństwo współczesnej demokracji Girard zdaje się uważać niezdolność do rezygnacji ze wspólnych, takich samych pragnień lub,

<sup>18</sup> Na użytek niniejszej pracy zakładam, że Wojewoda w dramacie Słowackiego (podobnie jak w poemacie Byrona) jest magnatem polskim, a jego nienawiść do uwodziciela żony wzmaga pycha stanowa i etniczna. W ustaleniach R a s z e w s k i e g o z przywoływanego już artykułu „*Mazepa*” kryje się jednak możliwość innej jeszcze, dodatkowo komplikującej dramat, interpretacji postaci Wojewody. Wojewodą z *Mazepy* ma być „Jan Wyhowski herbu Habdank, podczas wyprawy posądzony o konszachty z Moskwą i stracony w 1664” (s. 446). Raszewski nie pisze, że Jan Wyhowski jako hetman ukraiński po śmierci Bohdana Chmielnickiego (i jako opiekun niepełnoletniego Jerzego Chmielnickiego) był ze strony Kozaków jednym z twórców ugody hadziackiej z r. 1658, która zakładała – jedyny raz w dziejach Rzeczypospolitej – zrównanie statusu Ukrainy z Polską i Litwą w ramach wspólnego państwa już nie obojga, ale trojga narodów. Kozacki opór wobec warunków ugody hadziackiej (dla Ukrainy zbyt późnej, dla Polski ciągle jeszcze nie do przyjęcia), zwłaszcza po jej niekorzystnej dla Ukrainy modyfikacji na sejmie w r. 1659, doprowadził Wyhowskiego do złożenia buławy i schronienia się w Polsce. W początkach swojej działalności wiążący się z Rosją, po r. 1654 jej przeciwnik, w 1664 został wojewoda kijowski posądzony rzeczywiście o zdradę i stracony. Kwestia, w jakiej mierze Wojewoda z *Mazepy* może być poetyckim korelatem postaci Wyhowskiego, wymaga jeszcze rozważenia, dlatego sygnalizuję ją tylko w przypisie. Jej pozytywne rozstrzygnięcie dawałoby możliwość czytania *Mazepy* jako polskiego historycznego dramatu romantycznego konfrontującego dwóch ukraińskich hetmanów, byłego i przyszłego, i dwie koncepcje dalszych losów państwa Kozaków zawarte w ich dążeniach: federacji z Polską w ramach wspólnego państwa oraz niepodległości państwa ruskiego w sojuszu z Rzeczpospolitą Polski i Litwy. O historycznej roli Wyhowskiego zob. J. K a c m a r c z y k, *Rzeczpospolita Trojga Narodów: mit czy rzeczywistość. Ugoda hadziacka – teoria i praktyka*. Kraków 2007.



po prostu, przywilejów (których jednak nie starcza dla każdego). Powszechne dążenie do nich upodabnia i konfliktuje wszystkich.

Odmienne od pisarzy francuskich swoich czasów, Juliusz Słowacki ukazuje mimetyzm więzi międzyludzkich nie poprzez zderzenie dążeń burżuazji i arystokracji, lecz w przedstawieniu relacji polsko-ukraińskiej. W tej perspektywie problematyka antropologiczna łączy się ze społeczną i etniczną. Mimetyzm relacji międzyludzkich pogłębia nienawiść, rywalizację, walkę o przywileje obwarowane pychą kolonizatorów, umożliwia też jednak zbudowanie czy odbudowanie autentycznego braterstwa. Jeśli relacja Wojewody i Mazepy każe myśleć o ciemnej stronie historii polsko-ukraińskiej, to więzi łączące Króla i paza, rotmistrza pancernego i Kozaka, wojewodzinę i królewskiego dworzanina są znakiem nadziei Słowackiego na przyszłą ugodę Polski z Ukrainą.

### Abstract

KWIRYNA ZIEMBA  
(University of Gdańsk)

#### JULIUSZ SŁOWACKI'S "MAZEPPA" AS A DRAMA OF MIMETIC DESIRE

In its character, the paper reveals an interpretation of Juliusz Słowacki's drama, and as its theme it develops the scenes of future Ukrainian hetman's life prior to the forced, back to front, unusual Mazeppa's nude bareback riding achievement fixed in his legend and in Western art. The author points at the elements of imitation, reflections and echo in the space construction, the action, and the characters' behavior to state that it is a mimetic desire (René Girard's literary criticism category) that directs the lives of the protagonists. The analysis of the mimetic relations between the characters brings out Mazeppa's double Ukrainian-Polish identity, and Słowacki's understanding of the connections between the aforementioned countries set in the drama. Moreover, the article questions the title protagonist's idealizing interpretations: the author is more likely to link him rather with the heroes of ethnic and cultural borderlands of the pre-partition Polish Republic and Lithuania than with a set of morally developing figures from Słowacki's mystical period.