

Słowacki pisze dramat...*

ABSTRACT. Troszyński Marek, *Słowacki pisze dramat...* [Słowacki is writing a drama...]. „Prze-strzenie Teorii” 13. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 11-28. ISBN 978-83-232-2176-0. ISSN 1644-6763.

Słowacki pisze dramat... (Słowacki is writing a drama...) is dedicated to dramatic fragments. By outnumbering Słowacki's other works from the years 1839–1849, they determine the specificity of his entire work in this period and call for recognition as an overall phenomenon. On the basis of two works, the article presents unique issues related to these dramas. *Walter Stadion* is an example of a chaotic record which has seen diverse interpretative reconstructions by its editors. *Książę Michał Twerski* (Prince Mikhail Tversky) provides insights into the poet's writing technique and a possibility to confront the work's text with his excerpts from historical works and his personal notes. In the last part, the analysis has been based on the terminology used in the research of Słowacki's completed dramas (such as W. Szturc's dramatic "istopes" or K. Ziemia's miniature prefigurations). The term "fractal", placed in reference to these notions, is a new proposal presented in the article, in which a description of the work's formal structure is combined with higher levels of its meaning.

1. Uwagi wstępne

Przełomowy dla współczesnych badań nad romantycznym teatrem tekst Zbigniewa Raszewskiego zatytułowany *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego* rozpoczyna konstatacja: „Juliusz Słowacki napisał (licząc w to również fragmenty) około 30 utworów dramatycznych”¹. Tego ogólnego stwierdzenia nikt nie zweryfikował do dziś – choć wydanie Juliusza Kleinera łącznie z wydawanymi pośmiertnie fragmentami jest już od dawna dostępne². Twórczość dramatyczna poety pozostaje

* Niniejszy tekst jest wersją referatu wygłoszonego na Konferencji Naukowej „Kości mi wewnętrzne połamane. Słowacki i Grotowski – rekonstrukcje”, zorganizowanej przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego oraz Katedrę Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Wrocław 10–11 grudnia 2009.

¹ Z podtytułem *Dwa epizody* artykuł wydany został przez Państwowy Instytut Sztuki jako osobna nadbitka z „Pamiętnika Teatralnego” rok VIII, 1959, z. 1-2-3 (19-30-31).

² Ustalenia Zbigniewa Raszewskiego mogły się opierać na materiałach dla naukowej penetracji niezbyt odpowiednich: jedynym dostępnym (a mocno już przestarzałym) wydaniu krytycznym Gubrynowicza-Hahna z 1909 roku oraz popularnym Krzyżanowskiego, którego trzecie wydanie jest jednocześnie datą ukazania się tekstu Raszewskiego. Jeśli chodzi o wydanie *Dzieł wszystkich* pod redakcją Kleinera, to kluczowe tomy z tekstami publikowanymi pośmiertnie zaczęły się ukazywać dopiero w roku 1960. Ostatni 17. tom zawierający odmianę *Króla-Ducha* ukazał się w roku 1975. Wśród odmian tych znajdują

polem badawczym niesprecyzowanym. Jego obrzeża rozplývają się w niekonkretnych ustaleniach, a obiekty graniczne dryfują swobodnie, odpychane lub wciągane w orbitę twórczości scenicznej w zależności od przyjętych kryteriów.

Uchwycenie całokształtu twórczości dramatycznej poety nie jest więc prostym, rutynowym zadaniem. Wyznaczenie obszaru badawczego, próba choćby „opisania” – wydzielenia tekstów godnych zainteresowania twórców teatralnych, pozwoli na bardziej precyzyjną ocenę skali fenomenu późnej twórczości dramatycznej Juliusza Słowackiego niż prosta refleksja o przewadze prób nad realizacjami dokonanymi.

Słowacki na przestrzeni trzynastu lat (1832–1844) opublikował dzieł więcej utworów dramatycznych³ (w tym jedno spolszczenie – Calderona). Wśród spuścizny pośmiertnej znaleziono i opublikowano dwa wcześniej nie znane i nie przygotowane ostatecznie do druku przez autora dramaty (*Beatryks Cenci* i *Fantazy*). Dwa inne były prawdopodobnie ukończone, a dotarły do nas w zdefektowanych rękopisach: to *Horsztyński* i *Jan Kazimierz*.

Mówiąc o tych trzynastu dramatach, należałoby wspomnieć o tekstach, które uległy autorskiemu *autodafé*. Były to dwa ukończone dramaty: *Mazepa* i trzecia część *Kordiana*⁴; jeden rękopis (*Wallas*) zaginął i nie wiemy, w jakim stadium opracowania się znajdował. Z największym gestem rachując, można się doliczyć szesnastu pełnych utworów dramatycznych – zatem o pięć więcej od znanych dziś jedenastu.

Przypadek tekstów zdefektowanych *Horsztyńskiego* i *Jana Kazimierza* pozwala na interesujące porównanie dwóch rodzajów fragmentów: pierwotnych (powstałych przez zaniechanie pracy pisarskiej – nigdy nie ukończonych) i wtórnych – powstałych na skutek mechanicznych ubytków, uszkodzeń niegdyś całych tekstów. Próba ogarnięcia licznych w twórczości poety fragmentów, pokazujących różne stadia pracy nad tekstami dramatycznymi stwarza rozmaite problemy. W wydaniu Klei-nera te dłuższe nazywane są fragmentami (czasem jako dopisane poniżej

się także tak zwane „Opracowania w ujęciu dramatycznym »Dziadów«” (s. 906). Utwory Słowackiego przywołuję bezpośrednio w tekście według: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, W. Floryan, t. 1-17, Wrocław 1952–1972, podając w nawiasie skrót DW, numer tomu i strony.

³ Określenie „dramat” jest tutaj stosowane z całą świadomością rozbieżności autorskiej klasyfikacji utworów, poetologii ówczesnej oraz dzisiejszych rozpoznań teoretycznych. Być może bardziej odpowiednie (aczkolwiek mniej poręczne i dlatego nie stosuję go tutaj) byłoby określenie „sztuka teatralna”.

⁴ Stanisław Makowski (»*Kordian*« *Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1976, s. 12), powołując się na korespondencję poety, pisze, że „po wydaniu części pierwszej pracował [Słowacki] prawdopodobnie nad częścią drugą...”.

tytułu edytorskie określenie, czasem funkcjonujące jako człon – także redakcyjnego przeciw – tytułu). Krótsze fragmenty nazwano urywkami. W wydaniu Kleinera oficjalnie drukowanych fragmentów dramatycznych jest piętnaście, urywków – cztery. W sumie jest to dziewiętnaście rękopiśmiennych prób dramatopisarskich o różnym stadium rozwinięcia.

Do całości obrazu na końcu możemy dodać jeszcze informacje o młodzieńczych pomysłach na dramaty, o których stadiach realizacji nic nie wiemy. Są to: [*Tragedia o powstaniu greckim*] (zamierzona, 1827) oraz [*Mahomet*] (zamierzony, 1828)⁵.

Jest rzeczą paradoksalną, że to właśnie wśród fragmentów i urywków mamy największy (także na tle utworów ukończonych) tekst dramatyczny poety. Jest nim zbiór wariantów *Zawiszy Czarnego*. Kolejny dramat fragmentaryczny – *Samuel Zborowski* – zestawiony z dramataми ukończonymi ustępuje objętością tylko najdłuższej wśród nich *Balladynie*. Jednak obfitość materiału tekstowego *Zawiszy* jest spowodowana nie tyle ilością odmian i różnych redakcji, ile kształtowaniem dwóch odrębnych pomysłów dramatycznych. Materiał funkcjonujący pod wspólnym tytułem *Zawisza Czarny* jednoczy te rozbieżne pomysły; należałoby je więc traktować jako dwa oddzielne (i to też niemałe) utwory.

Po doliczeniu dramatów zdefektowanych otrzymujemy liczbę dwudziestu dwóch fragmentów (i urywków) wobec jedenastu dramatów ukończonych. Na jeden dramat ukończony przypadają więc dwa fragmenty. Mamy do czynienia ze zjawiskiem eksplozji pomysłów, z których większość doczekała się tylko cząstkowego spełnienia.

Specyfikę dramatycznej ekspresji Słowackiego stanowią więc te przeważające liczebnie utwory niedokończone, one nadają ton twórczości teatralnej, który można uchwycić zresztą tylko przez lekturę. Ich urywkowość była przeszkodą w drodze na scenę – wystawiano je sporadycznie, niektóre do dziś nie doczekały się inscenizacji. Status tych fragmentów, w sensie poetyki, ale także fenomenologii twórczości literackiej, nie został do dzisiaj należycie rozpoznany⁶, podobnie jak ich wzajemne relacje, sto-

⁵ Dalsze propozycje dotyczące kanonu dramatycznego Słowackiego są już domeną fantazji. Najbardziej śmiałą supozycją jest Kleinerowska rekonstrukcja pomysłu sześciu kronik dramatycznych. Do trzech zrealizowanych (1. *Lilla Weneda*, 2. *Krak*, 5. *Balladyna*) dodawał przypuszczalne tytuły kolejnych: 3. *Wanda*, 4. *Popiel*, 6. *Piast*).

⁶ Po minionym już okresie wzmożonego zainteresowania problematyką fragmentu, pozostała spora literatura dotycząca także fragmentu romantycznego. Poruszanego przeze mnie zagadnienia dotyczą szczególnie prace Anny Kurskiej zob.: *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989 czy rozprawa *Fragment i całość w dramatach Juliusza Słowackiego* w zbiorowej książce *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006 oraz wiele innych. Badawcze eksploracje specyficznej romantycznej „kultury fragmentu” pozwalają obecnie na próbę

sunek do utworów ukończonych, jak też rola i miejsce w całokształcie twórczego wiru ostatniej dekady życia poety. Liczba ich jest imponująca, pojawiają się niemal regularnie, a mimo to nie doczekały się do dziś nie tylko monografii, ale choćby próby rozpoznania jako unikatowy podzbiór dramatyczny. Badano wprawdzie poszczególne obiekty tego zbioru, lecz bez uwrażliwienia na możliwość wzajemnej fuzji sensu poszczególnych „kawałków”. Przychodzi na myśl kategoria „szekspirowskiego korowodu” George’a Wilsona Knighta⁷, wedle której sens pewnej grupy, ostatnich zresztą, scenicznych utworów Szekspira ukazuje się w pełni dopiero w kontekście tak zwanego „korowodu” dramatów.

Najstarsza praktyka badawcza stosowała chętnie zabieg „rekonstrukcji dalszej części” dramatu nieukończonego. Te dopisane ciągi dalsze, uzupełnienia i rekonstrukcje stanowią niezwykle interesujący materiał pokazujący horyzont oczekiwań ówczesnego odbiorcy (badacza). Te rekonstrukcje i kontynuacje wyglądają dość paradoksalnie w sąsiedztwie propozycji korekt dramatów skończonych, które – wedle tych samych badaczy – zawierają zbędne wątki i niepotrzebne kompozycyjnie fragmenty⁸.

Rozpoznanie Raszewskiego („około trzydziestu utworów dramatycznych”) jest przybliżeniem dość precyzyjnym, choć w sposób oczywisty zestawia on na jednej płaszczyźnie zarówno ukończone, jak i niedokończone utwory poety. Dalsza eksploracja Kleinerowskiego wydania dzieł poety przynosi w tej dziedzinie kolejne odkrycia. Badacze twórczości dramatycznej bowiem zatrzymali się na progu edytorskiej, a nawet wręcz typograficznej manipulacji. Zwróćmy uwagę choćby na sposób publikacji *Fragmentu o Helijaszu* jako narracji epickiej (il. 1), chociaż mamy tam i mowę niezależną, i didaskalia. W tym przypadku edytor powstrzymał się przed nadaniem tekstowi poligraficznych cech utworu scenicznego – być może jedynie z powodu epickiej ekspozycji poprzedzającej część dialogową,

syntetycznego ujęcia zjawiska w odniesieniu do jego licznych reprezentacji w twórczości Słowackiego z ostatniej dekady życia.

⁷ G. Wilson Knight, *Zasady interpretacji sztuk Szekspira*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 471. Termin „Shakespeare’s Progress” (korowód Szekspirowski) ukuł on jako określenie sztuk napisanych między 1599 (*Juliusz Cezar*) a 1611 (*Burza*). W mniemaniu badacza sztuki te „tworzą ciąg o szczególnym znaczeniu, dostrzegalnym przy właściwym podejściu” (s. 486). Powołanie tego narzędzia ma znaczenie dla interpretacji dzieła: „w szczegółowej analizie którejkolwiek z tych sztuk warto czasem rozważyć jej miejsce w tym ciągu, zakładając oczywiście, że rozważanie to pomaga wyjaśnić ogólny sens analizowanej sztuki, a w żadnym razie go nie deformuje” (s. 487).

⁸ Kleiner uważał epilog *Balladyny* za poważny błąd konstrukcyjny, zaś epizod z Filonem i jego postacią za niepotrzebne.

widuje... Ona piękna i, jak mówią, bardzo romansowa i uczona, nawet fantastka... O! byłoby to nieszczęście, gdyby syn mój w tak nieszczęśliwej ugrzął miłości... 90

— Nie byłoby to tak źle, jak się pani wydaje. Gorszą, jak mi się zdaje, dla syna pani jest znajomość z tym magnetyzerem, który tu przybył — i magnetyzuje nasze głupie dewotki. — Widziałem je wczora kołem siedzące około wielkiej wanny; każda przyłożyła sobie do bolącej części ciała rurę żelazną — przez tego Onufrego nabalsamowaną... i wyciągała z niej oburącz zaczarowaną siłę... a czupidrały postroiły się w strusie pióra i rajskie ptaki — do jendyków podobne — około tej wanny z rurami pokreconemi — niby czaple i jendyczki nad węzowskiem. 95 100

— Ja sędzę, że jest jakaś siła w tym sposobie kuracji...

— Siła? — Niuch tabaki rzucił do wanny z ciemiężycą — i baby kichają. A[...]¹⁾ jak b[...] mag[...] a magnety[...] wystrzelono jezucie — aby je[...] nowo.... Oto jest cała sztuka i pomoc wzajemna tych łotrów... 105

— Panie Idyński! Panie Idyński...

— Jestem człowiek uczciwy — i nie gadam źle o ludziach... ale kiedy nasze miasteczko najeżdżają coraz nowi szarla... Ha!... a czego pan żąda?... 110

— Czy jest pan Helijasz?...

— Pan Helijasz?

— Elijasz...

— A co za interes?...

— Srebrna kometa pokazała się nad miastem... 115

— Kometa?...

— Widać ją najlepiej z cmentarza Franciszkanów...

(Wychodzi.)

— Przeraził mię...

— W samej rzeczy... że tak niespodziewanie... nadszedł... i tak gwałtownie... że ja sam... Chce pani pójść na cmentarz?... 120

— Niech pan idzie — ja cała jestem drżąca... nie w stanie wyciągnąć się z domu... .

.

(Wychodzi.)

[ni]eszczenia jakie [...] zapowiada... Zmiłuj się nad naszą ziemią — i nad tą obumarłą mieścina, Boże! Boże! Boże! 125

¹⁾ Kropki w nawiasach graniastych oznaczają luki w zdefektowanym autografie; por. Wstęp na s. 7—8.

Il. 1. [Fragment o Helijaszu] strona z wydania Kleinera (DW 13.1,17)

Mimo, iż tekst zawiera didaskalia i pisany jest mową niezależną – zakwalifikowany został jako „niewielki fragment prozą” i pozbawiony w druku poligraficznych znamion tekstu dramatycznego. Wyraz „fragment” umieszczono w redakcyjnym tytule na pierwszym miejscu.

która jest przecież tylko rodzajem uwertury, znanej doskonale choćby z dramatów Zygmunta Krasińskiego.

Ewolucja pisarstwa dramatycznego Słowackiego powodowała, że badacze w różny sposób dokonywali podziału tego nurtu twórczości. Określano w nim etapy i fazy, pomiędzy którymi zachodziły tak zasadnicze różnice, że czasami kwestionowano zasadność klasyfikacji utworów jako dzieła dramatycznego – choć rzecz dotyczyła poety bardzo innowacyjnego formalnie oraz epoki, która oddaliła się znacznie od poetyki normalnej.

Podawanie w wątpliwość przynależności niektórych dzieł do dramaturgicznego dorobku poety można kontrapunktować wskazaniem sceniczności utworów, które choć kwalifikowane jako wiersze, poematy lub proza mają wyraźną energię dramatyczną⁹. Tutaj chcę zwrócić uwagę na kilka przykładów takich zjawisk pogranicznych, które oglądane w optyce teatralnej potencjalności ujawniają niespodziewanie swoje dramaturgiczne walory.

1. *Pieśń na Nilu*

Drukowany wśród liryków utwór jest nawiązującym do *Planu Rhamezesa* **duetem operowym** z naprzemiennymi kwestiami Poety i Araba.

2. *Krytyka krytyki i literatury*

Scena dramatyczna, ściślej – felieton publicystyczny w formie scenki dramatycznej na 5 osób (Szekspir, Hogart, Poeta, Pan Or. i Pan Tyg.). Z uwerturą, podziałem na sceny, didaskaliami.

3. *Poeta i natchnienie*

Poetycki polilog czterech osób: Poety, Atessy, Ducha i Natchnienia. Tekst dochowany we fragmentach, niedokończony, podejmuje jeden z nurtów wielkiej improwizacji – problem natchnienia.

4. Opracowania *Króla-Ducha* w ujęciu **scen dramatycznych** w ramach *Dziadów*.

Są to cztery urywki (lub pięć), w których Król-Duch pojawia się na obrzędzie dziadów¹⁰.

5. *Dialog troisty*

Przez badaczy traktowany jako efekt rezygnacji dramaturga z formy *stricte* dramatycznej jako niezdolnej do uniesienia wykładu filozofii gene-

⁹ Potwierdzoną realizacjami scenicznymi, jak: *Anhelli*, *Beniowski*, *Król-Duch*.

¹⁰ Osobno drukowano inne próby *Dziadów* – nie na marginesie pomysłu słowiańskiej epopei pisane. *Dziady* więc – podobnie jak i *Konrad Wallenrod* – są tematami po kilkakroć podejmowanymi przez Słowackiego w różnych próbach i podejściach.

zyjskiej (*Samuel Zborowski*). Dialog jest podzielony na trzy rozmowy, opisane są miejsce i sytuacja oraz osoby rozmawiające. Jest on zbliżony w charakterze do **dialogu platońskiego**.

6. *Dialog jednolity*

Dramat intelektualny, pozbawiony platońskiej pełni życia i fizjonomii występujących postaci. Rola rozmówców ograniczona została do wypowiedzi fatycznych.

7. *Plan Rhamezesa i Syn Ziemi*

Wśród rękopisów i notatek znalazły się także pisemne dowody pracy nad dwoma dramataми, z których jeden (*Plan Rhamezesa*) nawiązuje do podróży egipskiej i częściowo został wyzyskany w *Samuelu Zborowskim*. *Syn Ziemi* jest zdefektowanym (zaczyna się od aktu trzeciego) planem dramatu alegorycznego (chyba o wojnie mającej zainicjować nowy wiek). Plan referuje lub czasem nawet streszcza wypowiedzi osób dramatu.

Nie należy także zapominać o tym, że najważniejsze tytuły z epickiego nurtu twórczości były opracowywane także jako dramatyczne: *Beniowski* i *Ksiądz Marek* to tytuły zarówno dramatów, jak i poematów, a opracowania dramatyczne *Króla-Ducha* idą także w kierunku wtłoczenia całości w ramy jakiegoś monstrualnych wymiarów monologu ducha przybyłego na dziady. Teatralna praktyka docenia walor teatralny także utworów epickich, poematów. Mimo tak obfitej twórczości *stricte* dramatycznej, w teatrach pojawiają się realizacje takich utworów Słowackiego, jak: *Anhelli*, *Beniowski* czy nawet *Król-Duch*.

Podejmowane przez Słowackiego gatunki, niezależnie od swojej rodzajowej proveniencji, były terenem dwóch sprzecznych, a może raczej wzajemnie się dopełniających tendencji. Są to równoległe i splecione ze sobą procesy: liryzacji i dramatyzacji. Obecność liryki w przekazie epickim czy dramatycznym jest zjawiskiem bardziej zauważalnym i lepiej rozpoznawym badawczo. Tendencji przeciwstawnej, mimo iż przejawia się bardziej spektakularnie, bo choćby sposobem składu, nie poświęcono zbyt wiele uwagi. A pojawia się ona stale i wydaje się, że to właśnie dramat jest dla poety najbardziej przyjaznym narzędziem do organizowania myślenia o historii i współczesności, do wykładu nauki genezyjskiej¹¹. Dramatyzacja jest silnym motorem rodzajowej transgresji i wyrazem romantycznej swobody w stosunku do poetyki normatywnej.

Imponujący nadmiar fragmentów jest sam w sobie lekceważonym do dziś sygnałem. O ile w kwestii liczby dramatów ukończonych sprawa wy-

¹¹ Na tę teatralną inklinację poety używa się w literaturze określenia „Słowacki myślał teatrem”.

daje się ostatecznie zamknięta, o tyle rewizja przyporządkowań wydania Kleinerowskiego może dział fragmentów poważnie wzbogacić, powiększając jeszcze tę dysproporcję twórczości na korzyść utworów niedopełnionych. Z wyjątkiem tych najślynniejszych, jak *Samuel Zborowski* czy *Zawisza Czarny*, omawiano je sporadycznie i często rekonstrukcja stanowiła jedyną procedurę badawczą świadczącą o poszukiwaniu sensu. Kwestią wzajemnej relacji tych urywków względem siebie nie zajmowano się niemal w ogóle.

Ta nonszalancja artysty, który porzuca ledwie napoczęty wątek i sięga po inny, w dodatku nie troszczy się o czytelność rozsiewanego chaotycznie zapisu, nie dokonuje repartycji wypowiedzi, dała nam do dyspozycji dzieła niezwykle. Są one przeznaczone dla czytelnika wymagającego, ale spełniają obietnicę większej satysfakcji niż wędrówka utartym szlakiem wśród poukładanych i przewidywalnych elementów od ekspozycji po rozwiązanie. Pozostają wyzwaniem w pierwszym rzędzie dla tekstologów i edytorów – ich praca bowiem implikuje cały proces recepcji, ba – funduje im byt, wydobywając na światło dzienne. To, że dzisiaj istnieją i że mamy z nimi kłopot, to zasługa testamentalnej dyspozycji autora.

W kolejnych częściach mojego artykułu dwa rzadziej analizowane dramaty poety posłużą za przykład innych specyficznych problemów. W części poświęconej dramatowi *Walter Stadion* przedstawiam jeden z najbardziej spektakularnych przykładów edytorskiego montażu – tworzenia utworu z brudnopisu. *Książę Michał Twerski* natomiast, którego rękopis nie nastrocza takich edytorskich kłopotów, pozwala na unikatową konfrontację materiałów przygotowawczych (które mamy do dyspozycji) z ich wykorzystaniem w zachowanym fragmencie tekstu. Część końcowa będzie propozycją interpretacji dramatycznej fragmentowości utworów Słowackiego.

2. *Walter Stadion*, czyli edytorski bricolage

Jest przykładem edytorskiego majsterkowania najwyższej próby. Wszystkie (niemal) fragmenty *Raptularza 1843–1849*¹², których wygląd wskazywał na ich przynależność do rodzaju dramatycznego, zostały w wydaniu Kleinera scalone i utworzyły fragment zatytułowany *Walter Stadion* [DW, 12.2]. Tytuł utworzono systemowo – od imienia bohatera, które pada w kwestii wypowiedzianej przez jego (bezimienną) kochankę.

Układając zachowany materiał dramatyczny w logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy, dokonano licznych przemieszczeń wyjątkowo chaotycz-

¹² J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*, pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu, opracowanie edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński, Warszawa 1996.

nie (jeśliby szukać nici fabularnej czy konsekwentnie prowadzonego dialogu) zapisanego tekstu. Ciągłość przyczynowo-skutkowa była na „opornych” fragmentach wymuszana. Poszukując takiej spójności, gubiono – być może – spójność innego rzędu, przejawiającą się poza presją linearnego porządku.

Przyjęto na przykład niekonieczne założenie, że zapisane w *Raptularzu 1843–1849* sceny stanowią ciąg nie zawierający luk. Jako początek przyjęto fragment z karty 19r (prócz 4 górnych wersów), którego ciąg dalszy odnaleziono na karcie 22v, dalej 23r (podobnie, bez 4 górnych wersów) i 23v. Następnie linearna wersja drukowana podaje tekst z karty 4r, (na której odwrocie jest wiersz *Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami*) i dalej już w ciągu, obustronnie od piątej karty do siódmej.

Autorem tego układu jest Kleiner, który przede wszystkim uznał fragment *Gdybym nie czuł się natury panem...* dawniej drukowany jako wiersz liryczny za początek zachowanej części dramatu. Przypisanie tego fragmentu do dramatu kwestionuje jego autonomiczną wartość liryczną – nie jest to rozwiązanie pewne (w klasycznym wydaniu może należało się pokusić o rozwiązanie wariantowe).

Jedną z częściej stosowanych przez Kleinera procedur edytorskich było łączenie fragmentów lub wcielanie ich w obręb większych całości. Jego celem było uporządkowanie spuścizny i dlatego likwidacja wolnych i jeszcze licznych w wydaniu Gubrynowicza „wolnych elektronów” – fragmentów nie przyporządkowanych żadnemu większemu tytułowi – w obręb większych całości stało się często stosowanym rodzajem uzurpatorskiego gestu edytorskiego. Doprowadził on m.in. do likwidacji fragmentów, drukowanych wcześniej jako autonomiczne liryki (liczne takie wypadki w *Zawiszy Czarnym*), rzadko tylko zostawiając rozwiązanie wariantowe.

Niezdanie z ogólną zasadą scalania, wyizolowana została końcowa scena *Waltera Stadion* zwana *Dialog duchów* (il. 2). We wcześniejszych wydaniach była ona drukowana *in continuo* pod umieszczonym na końcu zapisów karty 7v tytułem *Scena w Malborgu*. Słowacki dopuszczający się różnych anachronizmów na ogół trzymał się ogólnych ram chronologicznych. Bitwa na Kulikowym Polu była dość dokładnie umieszczona w czasach akcji dramatu *Walter Stadion*. W dialogu duchów nie mówi się przecież o samej bitwie na Kulikowym Polu, tylko właśnie o innym miejscu, dokąd duchy poległych przybywają, aby wspomóc walczących. Zachowanie tego fragmentu nie wymagałoby specjalnej ekwilibrystyki argumentacyjnej, tak często obecnej w wywodach Kleinera. Tymczasem usunięty fragment tekstu powiększył w jego edycji dział samodzielnych urywków dramatycznych i jest jednym z najkrótszych utworów w prezentowanym dziale zatytułowanym *Dialog duchów*.

W brudnopiśmiennych redakcjach dramatów zazwyczaj poeta nie wpisywał określenia osoby wypowiadającej (il. 3). Widoczne na kartach rękopisu nazwy osób są wpisane ręką Małeckiego (il. 4). Mamy tu przykład niewpisania przez poetę nazw osób. Poeta najczęściej w brudnopiśmiennych nie zaznaczał repartycji, zastępując nazwy osób pauzą albo pisząc po prostu kolejną wypowiedź od nowego wiersza. W scenie trzeciej omawianego dramatu, gdy brak było jakichkolwiek przypuszczeń w kwestii nazw osób występujących – pozostawiono wielokropek w nawiasie kwadratowym. W scenie pierwszej dokonano zamiany ról występujących osób Waltera i Halbana w stosunku do wydań wcześniejszych. Ilość tekstu poświęconego omówieniu tej repartycji tłumaczącego „oczywistość” nowego rozkładu ról stawia ją jawnie pod znakiem zapytania¹³. Dodam, że integralna raptularzowa edycja pozwala wyminąć te problemy, a nawet w pewnym sensie je unieważnić. W niej bowiem szczytkowy utwór dramatyczny – będący w wydaniu Kleinera majstersztykiem edytorskiego *bricolage’u*, z sofistycznymi uzasadnieniami wątpliwych posunięć – pokazany jest w swojej rękopiśmiennej formie pierwotnego chaosu. Dzięki temu obcowanie z tekstem nie jest upośrednione przez edytorskie zabiegi, które, niby uzasadnione i niewinne, sugerują interpretację. W wydaniu podobizny tekst można czytać w kodzie lirycznym bądź jako wypowiedź osoby dramatu albo po prostu jako jedną z wielu, kolejną kartę notesu. Edytorskie pociągnięcia stworzyły dramat w myśl poetyki, której poeta jawnie nie miał zamiaru respektować.

3. Książę Michał Twerski

W przypadku tego dramatu mamy rzadką okazję wglądu w sposób wyzyskania zgromadzonego materiału faktograficznego w utworze literackim. Kilkanaście kart w *Raptularzu* z wypisami *Z dziejów Rosji i Mogolów* miało posłużyć za kanwę dramatu z historii średniowiecznej rosyjskiej republiki Nowogrodu Wielkiego. Dostępność historycznych wypisów poety docenił już Biegeleisen, pisząc, że: „Plan ten dramatu pozwala nam uchylić rąbek kurtyny, osłaniającej pracownię jednego z naszych największych pisarzy dramatycznych; zajmuje on miejsce pośredniego ogniw w owym tajemniczym łańcuchu twórczości, jaki wiąże pierwsze pomysły przebłyki z ostatnim wykończeniem dzieła”¹⁴. Mimo dostrzeżenia tej możliwości – rąbka kurtyny nie uchylono. Dokładne przyjrzenie się spo-

¹³ Jan Kuźniar, tekst opracowania *Waltera Stadion* w 12. tomie (cz. 2) wydania *Dzieł wszystkich*, red. J. Kleiner, Wrocław 1961, s. 223-224.

¹⁴ H. Biegeleisen, *Pamiętnik Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1901, s. 66-67.

sobowi eksploatacji w dramacie wiadomości z obszernych i szczegółowych wypisów przynosi interesujące wyniki.

Słowacki zajął się tym szczegółem z historii Rosji, który tak zapowiada współczesny historyk: „Rywalizacja między Moskwą a Twerem miała trwać przez blisko dwa stulecia, (...) dodając okresowi rozdrobnienia feudalnego wiele **dramaturgii, przemocy i okrucieństwa**”¹⁵. Autora *Snu srebrnego Salomei* musiało zaintrygować okrucieństwo w dramatycznej oprawie historii. Napisał tekst pierwotnie publikowany jako *Urywek dramatu z dziejów Wielkiego Nowogrodu*, później zatytułowany *Książę Michał Twerski*. Jest to także tytuł nadany kilku oktawom uznanym za jeden z załączków dalszych rapsodów *Króla-Ducha*¹⁶. Oktaw tych jest nawet więcej od poświęconych polskim królom: Mieszkowi II, Kazimierzowi Odnowicielowi, Henrykowi Pobożnemu, Władysławowi Łokietkowi czy Władysławowi Jagielle.

Dramat prapremiery nie doczekał się do dziś, pozycji bibliograficznych poświęcono mu też niewiele¹⁷. Współcześnie dostrzega się w nim „blask niespełnionego arcydzieła i olśniewającą wizję dziejów Rosji”¹⁸, choć jej poprzednik przed pół wiekiem pisał „słabo rozumiem, o co w tym, moim zdaniem, słabym fragmencie, chodzi”¹⁹. Dwa te sądy obrazują ewolucję nie tylko ocen estetycznych, ale i podejścia, które nie pozwala dziś tak łatwo lekceważyć utworów przez autora niedokończonych. Badanie dramatu w perspektywie logiki twórczości danego okresu czy szukanie miejsca dla bohatera tytułowego w galerii postaci pomiędzy wcieleniami króla-ducha lub w galerii książąt niezłomnych redukuje znaczenie do sugestii płynących z wyrozumowanego kontekstu. Nowy dramat (czy choćby nowy ułamek) zapewne miał komunikować coś nowego, a nie tylko utrzymywać to, o czym wiemy z innych utworów.

Akcja dramatu wykorzystuje podstawowy schemat kronik historycznych Szekspira: mówi o intrydze wokół zdobycia i utwierdzenia tronu oraz o jego przejęciu przez rywala. W wielostronicowych wypisach to zamieszanie oddane jest dosłownie w dwóch zdaniach:

¹⁵ N.V. Riasanovsky, M.D. Steinberg, *Historia Rosji*, przeł. A. Bernaczyk, T. Teszner, Kraków 2009, s. 99.

¹⁶ W wydaniu Kleinera t. 17, s. 891.

¹⁷ Ostatnio kilkunastustronicowy szkic pt. *Mit genezyjski wpisany w historię księcia Michała Twerskiego* poświęciła mu Elżbieta Powązka w: *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, E. Łubieniewska, Kraków 2009, s. 389-395.

¹⁸ E. Kiślak, *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991, s. 303.

¹⁹ W. Lednicki, *Tematy rosyjskie w twórczości Słowackiego*, [w:] *Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, Londyn 1950, s. 308.

Michał wyjechał do Ordy do Uzbeka, a Jerzy klócił mu Nowogrodem. – Dymitr, syn Michała, obległ ich, potem przybył Michał z Mongołami i kazał wydać książąt, Atanazego i Teodora Rzewskiego, których Jerzy tam posłał²⁰.

Te dwa zdania zostały rozpisane w kilku scenach dostępnego urywka, a być może miało ich starczyć na kilkuaktową „całość”.

Czasu akcji dramatu precyzyjnie określić się nie da: opisywane wydarzenia mogły mieć miejsce między rokiem 1304 a datą śmierci Michała 22 listopada 1318 roku. Ale w monologu Archimandryty pojawiają się fakty historyczne wykraczające poza pamięć jednostkową; reprezentuje on symboliczną pamięć narodu. Odwołuje się do dwóch zwrotnych punktów w historii – cudownego ocalenia Nowogrodu sprzed półtora wieku i najazdu Tatarów sprzed niespełna wieku. Chór zaś i inne zwiastuny przepowiadają męczeńską śmierć księcia Michała i jego klęskę, sięgając zatem w czas przyszły, choć nieodległy. Wypisy faktów z kilku wieków historii wbudował poeta w scenę, której wydarzenia trwają niespełna godzinę.

Dramat rozpoczyna okrzyk: „Od polskiej bramy Twerzanie!”. W Nowogrodzie bramy polskiej nie było, o czym doskonale przygotowany faktograficznie poeta wiedział. Polską bramę importował z Kijowa, żeby pokazać łączność duchową Nowogrodu z Polską: „Nowogrodzka republika otwiera się na Polskę, łączy je wspólny trakt” – pisze Elżbieta Kiślak²¹. Wedle późniejszych zapisów, duchy nowogrodzian udadzą się do Polski i będą żyły w polskich ciałach. W dramacie Słowackiego występuje poseł papieski i paryski jubiler – osoby, które miały kontakt z dziadem Uzbeka, a nie z nim samym. Tu posłużyły jako możliwość zaprezentowania absurdalnej postawy cywilizacji Zachodu. Dochowane wypisy z lektur historycznych pokazują, że te przekształcenia dokonywane przez dramaturga w tekście są świadome i celowe: historię, następstwo wypadków, postaci działające – wszystko to poeta znał.

Gdy księcia Michała ogarnia trwoga przed przybyciem Chana, na jego prośbę Ithumeni recytują psalm 55 (*Skarga na wroga*). Taki akompaniament został opisany przez Karamzina i, jak wiemy to ze streszczenia Słowackiego, towarzyszył jego śmierci. W scenie dramatu mamy jednak do czynienia jeszcze z jakimś wcześniejszym epizodem w obozie Chana. Książę Michał może odejść – ku śmierci tym razem jeszcze nie odchodzi, a w dalszych modlitwach słyszymy pogłos Księgi Hioba²² czy Psalmisty²³

²⁰ J. Słowacki, *Z dziejów Rosji i Mogolów* (DW 15, s. 450).

²¹ E. Kiślak, *Car-trup i Król-Duch...*, dz. cyt., s. 314.

²² Ks. Hioba 42, 10.

²³ Ks. Psalmów 4, 2.

(„Z robakami mnie w jeden grobowiec rzucono... a ja ufałem Panu... i z grobu mię dźwignął”) oraz proroka Daniela („I wstałem na kolana – powstałem z mogiły / I byłem znowu w księgi żywota wpisany...”²⁴). Twerski ksiązę Michał ma więc najwyższą sankcję jako historyczna reprezentacja biblijnej postaci. W dodatku pogłos z Księgi Daniela pozwala na dalszą identyfikację księcia Michała, jest w niej bowiem mowa, że „Tego czasu powstanie Michał, ksiązę wielki, który się zastawia za synami ludu twego”²⁵. Nad faktem historycznym zaczyna górować historiozofia – przez rzeczywistość przezierną możliwość jej rozumienia jako prefiguracji wydarzeń eschatologicznych.

W dramacie wszystkie zapowiedzi rychłej śmierci księcia Michała spaliły na panewce. Znęcanie się nad Rubriquisem, perory Chana jako Anioła Zagłady, przeczucia i trwoga samego kniazia, a także przepowiednia chóru pozostają niespełnionymi wróżbami. Śmierć, której autor dramatu pozwala panoszyć się po scenie tak bezczelnie, postać tytułową oszczędza. Autor poprzestał na opisie grozy oczekiwania na wyrok, złych przeczuciach. Katastrofa została zamarkowana, ostateczny zwycięzca nazwany i akcja została zawieszona.

Kleiner, analizując podobne efekty w większych całościach dramatycznych, trywializuje ich wyjaśnienie, sprowadzając je do psychologicznych kłopotów twórcy; sam jednak opis fenomenu wydaje się trafny:

Twórczość [Słowackiego], nacechowana nerwowym pośpiechem, dążąca od razu do momentów silnego napięcia, nie mogąc w utworach obszernych poprzestać na jednym nieskomplikowanym motywie; zbyt szybko się z nim załatwiała, niezdolna do systematycznego stopniowania, do zaznaczania wszelkich faz pośrednich. Toteż albo musiała wiązać różne motywy, jak w *Horsztyńskim* i w *Ballady nie*, albo motyw pewien powtarzać, jak w trzykrotnym skazaniu i uratowaniu Derwida lub w dwukrotnej katastrofie *Mazepy*. *Zawisza* również poszedł torem takim, a literackie tradycje przygód rycerskich ułatwiły zadanie – ułatwiły aż nadmiernie²⁶.

Właśnie w *Księciu Michale Twerskim* widzimy, jak w kilku scenach przetaczają się całe stulecia, jak w obrazie poniżenia księcia Michała wyzyskuje się przedwcześnie znane z Karamzina szczegółowo opisane okoliczności jego śmierci. W skondensowanej treści pojawia się prefiguracja zakończenia, które akurat w tym przypadku jest do odgadnięcia z du-

²⁴ Ks. Daniela 12, 1.

²⁵ Tamże (cytuję za *Biblią Tysiąclecia*). Słowacki, obeznany z *Biblią*, czerpie z tej księgi często różne motywy, np. ucztę Baltazara (w wierszu *Matecznik*) i inne.

²⁶ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Życie i dzieło*, wstęp i oprac. J. Starnawski, t. 4, Kraków 1999, s. 171.

zym prawdopodobieństwem na podstawie zgromadzonych wypisów historycznych.

Jednak nie przez interpolację jakiegoś wyrozumowanego, odległego skojarzenia, lecz właśnie z kontekstu wypisów z historii Karamzina rysuje się ścieżka interpretacji. W notesie poety dramat rosyjskiego świętego i męczennika stał się prefiguracją zmagania samego poety z duchem moskiewskim. Pisał listy i oświadczenia skierowane do towiańczyków, którzy rocznicę powstania listopadowego postanowili uczcić, wysyłając poddańczy adres do cara Mikołaja. Nie wykorzystane w dramacie słowa z psalmu czytanego przez księcia Michała przed śmiercią, Słowacki przytoczył jako własne w innym, prawdziwym teatrze życia polskich emigrantów i dramacie własnej samotnej walki o prawdę:

Muszę wołać – pisał – słowami psalmu Dawida: Kto mi da skrzydła jak gołębiczy – wzniosę się i polecę... Albowiem srogo jestem udręczony męczennictwem tej świętej idei – fałszami, z którymi weszła w traktaty²⁷.

Zapozśredniczenie tego cytatu od księcia Michała jest oczywiste w lekturze *Raptularza* poety, bo znajdujące się w nim wypisy z historii Rusi od pism w sprawie towiańczyków przedziela zaledwie kilkanaście kart²⁸. Prawdziwy dramat księcia uobecnił Słowacki w swoim dramacie, ale także sam jako osoba działająca w historii powtórzył gest księcia sprzed ponad pięciuset lat. Walcząc z prorosyjską tendencją towiańczyków, wcielił się w postać księcia Michała, świętego, bohatera historii Rosji. Perspektywa historycznych wypisów oraz zapisków osobistych powstałych w zbliżonym czasie pokazuje nowe możliwości interpretacyjne dramatu. Słowacki rzeczywiście jakby „przedwcześnie” konsumuje w tekście katastrofę i kulminację akcji. W ich miejsce mamy znaki, przepowiednie, sugestie, nagromadzenie różnych elementów niejako zastępczych. Nieobecne w dramacie dopełnienie zostało wpisane w scenariusz wojny z towiańczykami.

Sens historycznej prefiguracji odnosi się do figury – doskonałego wypełnienia, której miejscem są czasy eschatologiczne. Obraz historycznej konkretyzacji w dramacie sugerowałby domknięcie sensu i wypełnienie, a przecież możemy mieć do czynienia tylko z niedoskonałymi realizacjami w procesie dziejowym. W dramacie autor poprzestaje na sugestiach – zaś zapisy osobiste przenoszą dramat literacki w dramat egzystencji poety-emigranta. Suspens niedokończonego fragmentu może być więc odesłaniem do wypełnienia doskonałego – w czasach ostatecznych i sugestią podejmowania własnych gestów mimetycznych.

²⁷ DW 15, s. 260 [*Projekt zdefektowany pisma przeznaczonego dla Towiańczyków*].

²⁸ Karta75v [*Projekt zdefektowany*] i 90v [*Z dziejów Rosji i Mogotów*].

4. Miniaturowe prefiguracje

„Oberwałem się ze wszystkiego – zostaje tylko ziarno”.

J. Słowacki, *List do Z. Krasińskiego* 1846²⁹

Ukończone dramaty Słowackiego obrosły w ogromną literaturę i można w niej poszukać narzędzi interpretacyjnych przydatnych do dramatów fragmentowych. Powołane przez Włodzimierza Szturca „izotopy dramaturgii całości utworu” pokazujące linie napięcia przebiegające między różnymi warstwami dzieła są propozycją inspirującą³⁰. Funkcjonują one bowiem w strukturze dzieła na styku relacji pomiędzy częścią a całością, kluczowej dla problematyki dramatu fragmentowego. „Pojęcie izotopii definiuje się (zgodnie ze źródłosłowem: *izo* – identyczność, *topia* – temat) jako zjawisko oparte na rekurencji tej samej cechy w różnych jednostkach tekstu”³¹. Szturc rozpisuje układ fabularny *Balladyny* na siedem takich izotopów. Każdy z nich zbudowany jest wokół innego źródła Fatum i stanowi równoważną zasadę sensu utworu. Dwa podstawowe izotopy to: fatum pobudzone przez Kirkora za sprawą konsekwencji rady Pustelnika oraz paralelnie przez Goplanę, która w rywalizacji o miłość Grabca powoduje utknięcie wozu na moście. Oba izotopy mają wymiar *fatalnej realizacji pozornie dobrej rady* – a splot takich „złych” – przeciwnych spełnień jest motorem akcji. Oprócz tych podstawowych izotopów mamy podrzędne, pojawiające się w skali mikro – stąd jest ich aż siedem. W dramacie skończonym (jak właśnie *Balladyna*) stanowią one rodzaj zwielokrotnionego kanału przepływu głównego sensu. Poszukiwanie podobnych elementów w strukturze niepełnej może, a nawet musi, prowadzić do otwarcia wielu sensów, poprzez (być może) izotopy konkurencyjne względem siebie – bo brak możliwości ich weryfikacji przez odniesienie do nieistniejącej „całości”.

Na inny, ale dający się podobnie sfunkcjonalizować element struktury dzieła zwraca uwagę Kwiryna Ziemia³². Pojawiające się w tekście *Mazepy* miniaturowe prefiguracje nawiązują do głównej katastrofy w dra-

²⁹ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963, s. 110. List z 12 stycznia 1846 roku.

³⁰ W. Szturc, „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego, [w:] tegoż, *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004, s. 114.

³¹ J. Florczak, *Zasady funkcjonowania chwytów typograficznych w tekstach*, „Bulletin de la société polonaise de linguistique” LX, 2004, s. 81.

³² K. Ziemia, „*Mazepa*” Juliusza Słowackiego jako dramat mimetycznego pragnienia, „Pamiętnik Literacki” C, z. 3, 2009.

macie. Jej znakiem jest zamurowanie, którego odpowiedniki pojawiają się w całym tekście w licznych figurach zamknięcia:

Niczym w labiryncie, rozbudowującym się jednak w czasie, pojawiają się (...) pułapki i pozorne otwarcia. Zaklinowanie się w bramie dwóch marszałków, o których opowiada Chrząstka, prowadzącemu do rozbicia muru na rozkaz Wojewody, czy wyjęciu ściany dzielącej zamek od ogrodu (...) w akcie I – odpowiadają w dalszych partiach dramatu takie wydarzenia jak zamurowanie alkowy Amelii w akcie III, uwięzienie Wojewodziny w pokoju z kratami, rozbicie muru do alkowy w akcie IV czy, w akcie V, zastawienie przez Wojewodę wyjścia trumną syna...³³.

Podobnym zabiegiem są „liczne podwojenia, gra powtórzeń i odbić, naśladowanie się wzajemne bohaterów, sytuacji i scen. (...) ponawianie aktów zamykania i odmykania scenicznej przestrzeni oraz zachowania bohaterów, mnożenie ironicznych analogii. Mazepa dwa razy wchodzi przez okno, w zamurowanej alkowie umiera kanarek tak jak ma umrzeć Mazepa...”³⁴.

W obu przypadkach – tych miniaturowych prefiguracji faktów, stanowiących jądro sensu dramatu, oraz izotopów Szturca – istotą jest energia napięć pomiędzy częścią i całością. Znaczenie zawarte zostało już w drobnych, odbieranych podświadomie aspektach; jego literacka konsumpcja przez opisanie go w skończonym dziele jest już tylko koniecznością medialną, zwieńczeniem spektaklu, ukłonem w kierunku przyzwyczajenia trywialnego, mieszczańskiego odbiorcy.

Zarówno izotopy Szturca, jak i miniaturowe motywy prefiguracyjne Ziemy zwracają uwagę na podobieństwo struktur pojawiających się na różnych piętrach utworu. Ich wspólna funkcja może być określona mianem fraktali, czyli struktur samopodobnych – złożonych z wielokrotnego powtórzenia planu całości w różnych skalach w przestrzeni tego samego obiektu. Posłużę się tu przykładem liścia paproci (tzw. paproć Barnsleya³⁵ – il. 5), który składa się z mniejszych listków identycznych w strukturze, a te mniejsze jeszcze z kolejnych itd.

Gdy dany jest obraz całości, wytropić odpowiadającą mu strukturę na niższym piętrze, jest sprawą stosunkowo prostą. Dysponujemy bowiem wzorcem w skali makro. Gdy dowiadujemy się o zamurowaniu Mazepy, łatwo nam będzie skojarzyć jego sytuację z kanarkiem w klatce albo podniesienie ściany w pierwszym akcie z rozwaleniem muru itp.

³³ Tamże, s. 62.

³⁴ Tamże, s. 63.

³⁵ Patrz ilustracja, ze strony <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barnsleys_fern.png>, dostęp: 2 marca 2010>.

W przypadku dramatów fragmentowych jesteśmy pozbawieni tego głównego wzorca strukturalnego, brak punktu odniesienia, wskazówki, które elementy z konstrukcji świata przedstawionego mogłyby stanowić prefigurację całości. Więcej – prawdopodobnie będziemy w stanie wskazać kilka takich struktur w dostępnym materiale tekstowym; mogą się one odnosić nawet do sensów wzajemnie konkurencyjnych (lub je nawet generować). Wyznaczenie centralnego motywu prefigurującego sens całości może być niewykonalne – raczej może to być para lub nawet wiązka motywów.

Właśnie tak można opisać sens dramatu fragmentowego jako utworu będącego nie wypadkiem przy pracy czy efektem obniżenia zdolności twórczych, lecz świadomym, ba ostentacyjnym gestem twórcy. Ten fenomen twórczości późnego Słowackiego należy zapewne do „nowego typu dzieł literatury, które mają być pretekstem do pobudzenia myśli i wyobraźni, które zatem otwierają poziomy znaczeń w nim zawartych, ale płaszczyzny sensu nakazują szukać już poza nimi, w jakiejś transcendentnej wobec dzieła całości”³⁶.

Słowa Lewestama, opisujące proces powstawania *Mazepy* „gdy zasiadł do napisania tytułu i pierwszej sceny aktu pierwszego, nie tylko cały scenariusz miał wynotowany jak najdokładniej, ale rzecz całą do szczegółów najdrobniejszych odrobioną i wykończoną w swej głowie”³⁷, jak i zachowane plany świadczą o tym, że – niezależnie od możliwej ewolucji zamysłu w trakcie pisania – moment rozpoczęcia pracy był równoznaczny z zakończeniem fazy koncepcyjnej. Na pewnym etapie twórczości poeta zaczął niemal systematycznie, w świadomym geście twórczym, usuwać wirtualną (planowaną) konstrukcję całości. Pozbawiał utwór trywialnych ciągów dalszych, zamiast je wieńczyć, łączyć w cykle, trylogie, pozostawił jak rodzaj korowodu, wiele bytów ułomnych – ale tylko z perspektywy poetyki klasycystycznej.

Miniaturowe prefiguracje w nich zawarte są figurą sensu transcendentnego, który nie został wyrażony ani domknięty w akcydentalnych konkretyzacjach tekstowych czy inscenizacyjnych. Wieszczył już wtedy przewidywał to, co Wittgenstein wyraził w 1921 roku w *Traktacie logiczno-filozoficznym*: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”³⁸. Mówił (pisał) tylko dotąd, byśmy wiedzieli o czym milczeć.

³⁶ W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Kraków 1999.

³⁷ Wspomnienie F.H. Lewestama z grudnia 1839 roku w: J. Starnawski, *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, Wrocław 1956, s. 79.

³⁸ L. Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung*, „Annalen der Naturphilosophie” 1921 (14) (teza 7.). Polski tekst tezy wg tłumaczenia Bogusława Wolniewicza (*Tractatus logico-philosophicus*, Warszawa 1997).

Nie sędę więc, żeby to nerwowy pośpiech czy niezdolność do systematycznego stopniowania lub zaznaczania faz pośrednich była przyczyną powstania tych kilkunastu dramatów fragmentowych. Słowacki pozostawiał swojego czytelnika wobec zagadki i odsyłał do transcendentnego sensu; z ułamków, izotopów czy fraktali pozwalał całość przeczuć – ale nie dotknąć jej. Podobnie, jak w poemacie dygresyjnym, wciągał wyobraźnię i umysł odbiorcy w grę – grę o sens – o wszystko. Znaczenie jest paradoksalną wiązką sensów, a ich kres jest w nieskończoności. Stąd tryb ciągle niedokonany, suspens i oczekiwanie. Trwaj chwilo.

Słowacki pisze dramat...