

ANNA KOBYLİŃSKA  
Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej  
Uniwersytet Warszawski

## ŚWIAT – GRÓB. GNOSTYCKIE LĘKI I CHRZEŚCIJAŃSKIE NADZIEJE SŁOWACKIEGO WIESZCZA JANKA KRÁĽA

**Słowa kluczowe:** literatura słowacka, Janko Kráľ, tanatologia, gnostycyzm, historiozofia

Twórczość Janka Kráľa (1822-1876) pod względem frekwencji słowa ‘grób’ zdecydowanie wyróżnia się na tle spuścizny innych pisarzy słowackich okresu romantyzmu. Nawet wśród dwudziestowiecznych i współczesnych pisarzy trudno byłoby wskazać takiego, którego wizja świata bardziej niż w przypadku poety uchodzącego za największego słowackiego dekadenta (a przy tym rewolucjonistę) naznaczona byłaby tanatologiczną aurą. Wręcz paradoksalna w tym kontekście jest wymowa faktu, iż jeden z najważniejszych i najbardziej docenianych słowackich poetów romantycznych spoczął w miejscu nieznanym, choć dziś ma już swój symboliczny grób na cmentarzu w Martinie, słowackiej nekropolii narodowej. Przebiegające kilka dekad po jego śmierci (w połowie lat 20. i na początku 40. XX wieku) poszukiwania doczesnych szczątków artysty dopełniają stworzony w znacznej mierze przez niego samego wizerunek „dziwnego Janka”, syna świata i pustkowie – jak go postrzega Pavel Vongrej, autor najbardziej oryginalnego biograficznego eseju poświęconego tej postaci<sup>1</sup>. Wizerunek poety – jak podkreśla z kolei Peter Káša – spowija śmierć i czerń<sup>2</sup>. Nieodłączną częścią „czarnego” (auto)portretu Kráľa jest ponadto zagadka jego prawdziwego wyglądu, jako że nie zachowała się żadna fotografia czy autentyczne odwzorowanie jego twarzy. Dysponujemy zatem tylko jego swoistymi „pośmiertnymi maskami”, których tworzywem jest w dużej mierze legenda. Tajemnice życia i twórczości Kráľa, pomimo że należy on do twórców kanonicznych i wydaje się, że dziś już wszystkie

<sup>1</sup> P. Vongrej, *Syn sveta. Prípád Janko Kráľ (1822-1876)*, w: idem, *Dvaja romantici. Prípád Janko Kráľ a Ján Botto*, Martin 1994.

<sup>2</sup> P. Káša, *Śmierć i czerń. O tworzeniu obrazu romantycznego poety Janka Kráľa w dramacie Karola Horáka Apokalypsa podľa Janka (Kráľa)*, przeł. A. Kobylńska, w: *Czarny romantyzm – przypadek słowacki*, red. J. Goszczyńska, A. Kobylńska, Warszawa 2011, s. 133-155.

zachowane jego teksty doczekały się publikacji, nie zostały jednak w pełni wyjaśnione, co podkreślają niemal wszyscy biografowie.

Do najbardziej zagadkowych okresów życia Kráľa należą lata 1844-1846, kiedy powstał cykl około siedemdziesięciu zróżnicowanych gatunkowo utworów, któremu podczas jego rekonstrukcji Milan Pišút na mocy praw redaktorskich nadał tytuł *Dráma sveta* (*Dramat świata*). Dzieło o typowo romantycznej formie otwartej, będące niewątpliwie artystyczną kreacją, można jednocześnie postrzegać jako intymny dziennik młodego Kráľa, swoisty dokument drogi duchowej poety okrzykniętego „geniuszem”, ale też zapis spostrzeżeń z obserwacji realnego świata, jako że teksty powstają najczęściej na szlakach jego przeważnie w owym czasie samotnych wędrówek. Liczne niewiadome wiążące się z genezą składających się na cykl utworów unaoczniają się w złożonych losach ich rozproszonych rękopisów. Autor rozdawał je znajomym na przechowanie, w każdym razie tę część, której – jak głosi legenda – nie spalił. Przeważnie bezskutecznie starał się swe prace odzyskać w późniejszej fazie życia, zanim jeszcze całkiem stracił zainteresowanie poezją, popadł w rozgoryczenie i rutynę prawniczej pracy.

W konsekwencji dysponujemy dziś zbiorem tekstów ze swej istoty fragmentarycznym – skomponowanym jako asocjacyjny zbiór fragmentów<sup>3</sup>, a ponadto zachowanym w niepełnej postaci. Mimo to przesłanie i główne linie tematyczne, dzięki wewnętrznej spójności cyklu, są możliwe do rekonstrukcji i pojedyncze próby tego typu były podejmowane przez słowackich badaczy<sup>4</sup>.

Wyłania się z nich obraz dzieła zawierającego nakreśloną z poetyckim rozmachem autorską wizję dziejów, naznaczoną dylematami i wątpliwościami człowieka u progu nowoczesności, coraz bardziej odrywającego się od religijnej gwarancji transcendencji. Znamienne, że wszystkie proponowane w ramach badawczych rekonstrukcji tytuły cyklu (obok wspomnianego już, także: *Strom nesmrtel'nosti alebo Dvanast' slov / Drzewo nieśmiertelności albo Dwanaście słów; Nastanu časy divné / Nastaną czasy dziwne*) eksponują podtekst historiozoficzny dzieła. W pewnej mierze sygnalizują one także jego profetyczny aspekt – Kráľ bowiem niewątpliwie wciela się w rolę poety-proroka, a przy tym buntownika, głoszącego potrzebę głębokich reform, przynoszących odnowę w wymiarze duchowym i społecznym. Pod tym względem przypomina Dantego<sup>5</sup>, co potwierdza znaczny wpływ myśli autora *Boskiej Komedi* na romantyków<sup>6</sup>. Już na wstępie należy przy

<sup>3</sup> Bardziej szczegółowo na ten temat pisałam w artykule: *Torzo ako literárny žáner – casus Dráma sveta Janka Kráľa*, w: *Proměny žánrů v české a slovenské literatuře*, red. S. Fedrová, A. Jedličková, J. Hejk, Praha 2006, s. 60-66.

<sup>4</sup> Zob. O. Čepan, *Kráľov slovanský princíp*, „Slovenská literatúra” 1991, nr 3; J. Kafka, *Nastanu časy divné alebo Dráma sveta Janka Kráľa*, „Slovenská literatúra” 1992, nr 6; M. Pišút, *Básnik Janko Kráľ a jeho Dráma sveta*, Martin 1948.

<sup>5</sup> Zob. C. Vasoli, *Myśl Dantego. Cztery studia*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1998, s. 25.

<sup>6</sup> Zob. A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej Komedi” u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003.

tym podkreślić, że Kráľa kreacja proroka jest wyraźnie spowita cmentarną aurą, nawet jeśli w świecie przedstawionym dzieła zostaje on porównany do lampy świecącej na grobie, a więc znicza symbolizującego ogień życia:

Ty si Génius v čiernej noci,  
 lampa svietiaca na hrobe,  
 aby svedčilas<sup>4</sup>, keď príde  
 Boh Syn v nadhviezdnej podobe<sup>7</sup>.

Ukształtowana przez Kráľa w obrębie omawianego cyklu wizja świata zwraca uwagę swym wewnętrznym napięciem, konfliktem wartości i idei, którego labiryntowa forma dzieła (wynikająca z fragmentaryczności) jest widocznym znakiem. Przy tym struktura labiryntu nie odzwierciedla jedynie kwestii kompozycyjno-formalnych cyklu, z którymi boryka się każdy jego czytelnik, ale symbolizuje świat w takim jego wymiarze czasowo-przestrzennym, jakiego doświadcza podmiot liryczny, *alter ego* Kráľa. Jak bowiem przypominają autorzy *Księgi żałoby i śmierci*, labirynt symbolizuje uprzestrzennienie czasu, pozwala przenieść kategorię czasu w kategorię przestrzeni, przy czym wejście do labiryntu oznacza „kierunek śmierci”, wyjście – „kierunek zmartwychwstania”<sup>8</sup>. W wypadku omawianego cyklu możemy śledzić grę między życiem i śmiercią, jaką odzwierciedla labirynt, chociaż samo słowo labirynt, podobnie jak jego najpopularniejsze ikonizacyjne warianty, nie pojawia się w żadnym ze składających się nań fragmentów. Mimo to cykl *Dráma sveta* niewątpliwie można odczytać przez pryzmat mitu labiryntu, niejako pozostaje on „rozpięty” na strukturze labiryntu, w takim sensie, w jakim postrzega tę kwestię Michał Głowiński<sup>9</sup>. Labiryntowa struktura świata najlepiej ujawnia się w symbolice grobu, wielokrotnie i w różnych wariantach powracającej w całym cyklu.

Grób jako wariant labiryntu jest szczególnym jego przypadkiem nie tylko dlatego, że symbolizuje przestrzenne zamknięcie, swoistą pułapkę doskonałą, a więc pozbawioną wyjścia, jako że „więzi” martwe ciało, ale także dlatego, że posiada szczególny wymiar czasowy, także przez swój aspekt mnemoniczny. Z jednej strony jest przestrzenią skierowaną w przeszłość, widowym znakiem bytu, który przestał istnieć, czasem także potwierdzeniem jego tożsamości. Z drugiej strony, właśnie dzięki wspomnieniowemu aspektowi tej przestrzeni, rozwijanemu w wielu

<sup>7</sup> J. Kráľ, *Súborné dielo*, Bratislava 1956, s. 425. Pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania. W dalszej części artykułu numer strony jest podany w nawiasie po cytacie. Wszystkie cytaty z języka słowackiego – w przekładzie filologicznym autorki artykułu. Przekład: „Ty jesteś Geniusem w czarnej nocy, / lampą świecącą na grobie, / aby świadczyła, gdy przyjdzie / Bóg Syn w nadgwiazdnej postaci”.

<sup>8</sup> [Hasło] *Labirynt*, w: M. Wańczowski, M. Lenart, *Księga żałoby i śmierci*, Warszawa 2009, s. 230.

<sup>9</sup> M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: idem, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, Labirynt*, Kraków 1994, s. 129-216.

systemach religijnych, grób jest znakiem łączności między przeszłością i przyszłością, niejako przenosi przeszłość w przyszłość, przez co skłania ku refleksji historiozoficznej. Istnienie grobów uznaje się za ślad rozbudowanego życia duchowego, a także myślenia abstrakcyjnego<sup>10</sup>. Przestrzeń grobu, doskonale ilustrująca zasadę kierunków drogi, jaką rządzi się labirynt (wejście jako synonim śmierci, wyjście jako znak zmartwychwstania), posiada ponadto wymiar eschatologiczny.

O ile symboliczna funkcja grobu zachowuje wymiar uniwersalny, o tyle miejsca i formy pochówków zmarłych mogą różnić się od siebie. W niejednakowym stopniu podlegają one także kultowi – bywa, że zmarli chowani są na specjalnie wyznaczonym terenie, blisko siebie, i w ten sposób powstają cmentarze, których funkcje społeczne zawsze były istotne, a przy tym zmieniały się na przestrzeni dziejów; bywa też, że zmarłych grzebie się w pojedynczo usytuowanych grobach, przy czym wybór miejsca warunkują rozmaite czynniki. Są kultury, w których pielęgnuje się groby, są i takie, w których miejsca pochówku podlegają zapomnieniu<sup>11</sup>. Sygnalizują ową rozpiętość form grzebania zmarłych, by podkreślić nieoczywistość semantyki grobu. Pojawiający się w cyklu *Dráma sveta* motyw grobu, funkcjonujący jako kryptometafora labiryntu świata, występuje w różnych wariantach – pojawia się jako wizja cmentarza, ruin, ale także krypty, katakumb, skalnej jaskini, jamy w ziemi, więzienia, przepaści, pustkowia czy wreszcie skurupy otaczającej nasiono. Ów motyw, choć niesie kluczowe dla wymowy dzieła sensy, bywa niekiedy przez autora redukowany do figury stylistycznej i powraca w wielu fragmentach jako stały epitet, zawsze jednak zachowujący swą semantykę.

Przede wszystkim jednak w eklektycznym, tak pod względem formalnym, jak ideowym, poetyckim cyklu Král'a grób wskazuje na kondycję świata i człowieka, określając jego status ontyczny, co wzmacnia rozbudowana w całym dziele symbolika podziemna. Takie elementarne rozpoznanie o egzystencjalnym charakterze zostaje w dziele wypowiedziane na wiele sposobów i jest wielokrotnie przypomniane, choć nie zawsze tak dobitnie, jak we fragmencie *Hlásnik národa (Stróż národu)*, w którym kumulują się tanatyczne znaki:

Kryptou sa stal svet ten celý,  
 čo žili, tí už pomreli –  
 mohyly sú vrchy, skaly,  
 mňa samého len nechali.  
 Tí sú v hrobe, ja nad nimi  
 ako hlásnik nad spiacimi [...].  
 Všeci ležia – ja v krypte sám,  
 nevidat' nikde nikoho,  
 ak' strašidlo sem-tam chodím –  
 keby strašiť bolo koho.

<sup>10</sup> [Hasło] *Grób*, w: M. Wańczowski, M. Lenart, *Księga żaloby i śmierci*, s. 147.

<sup>11</sup> [Hasło] *Hrob*, w: M. Lurker, *Slovník symbolů*, Praha 2005, s. 163-164.

Ale všade pusto, smutno,  
ako úhor čierny stojí,  
na ňom nič, len kde-tu skalka [...] [425]<sup>12</sup>.

Poeta wykorzystuje motyw grobu do zobrazowania doświadczenia negatywności, rozumianego jako wygenerowana przez nieusuwalną świadomość śmierci niemożność zjednoczenia się ze światem, ujawniająca się w nieprzewyciężonym pragnieniu „bycia gdzie indziej”, a przez to mocniejszego doznania sensu istnienia. W wierszu *Dva orly* (*Dwa orły*) podmiot liryczny dokonuje wręcz ekshibicjonistycznej odsłony swych pragnień (symbolizuje je lot orła), ale i zwierza się z rozczarowań – podążanie za witalistycznym głosem wolności i wyobrażeniami idealnego świata separowało go od doświadczenia wspólnoty z innymi ludźmi:

Hľadal som nebo, hľadal som anjelov –  
Teraz nemôžem nájsť ani len ľudí [46]<sup>13</sup>.

Nadmienić przy tej okazji warto, iż opinia o życiu Kráľa jako ucieleśnionym w najbardziej wyrazistej postaci konflikcie między ideałem a rzeczywistością, stała się wręcz obiegowa wśród słowackich badaczy<sup>14</sup>. Pierwotna trauma, wynikająca z doświadczenia śmierci i odpowiadająca za reakcję negatywną, jak przypomina Agata Bielik-Robson, wyznacza pierwszy wybór natury teologicznej<sup>15</sup>. Kráľ doświadczenie pierwotnej negatywności ujmuje w na poły obrazowym, a na poły filozoficznym poetyckim wywodzie, rozpoczynającym się plastycznym opisem „śmierci” gwiazdy. Z uwagi na sposób wykorzystania motywu grobu, zaakcentowany tu m.in. przez refrenicznie powracające pytanie retoryczne, przytoczę dłuższy cytat:

Odpadla hviezda z vysokého neba,  
sláva sa vtiahla ta do tmavej chmáry,  
česť je nečesťou – slnce bude plakať,  
keď raz tú lúku, tú lúku ožiari.  
Ak by to slnce nad tým neplakalo,  
keď hrob uvidí, kde dačo hľadalo.  
Divil sa jeden, že deň noc zastihla  
a svet ten v tajnej vyzvala podobe,

<sup>12</sup> Przekład: „Kryptą się stał świat ten cały, / ci, co żyli, już umarli – / grobami są szczyty, skały, / mnie samego tylko zostawili. / Ci są w grobie, ja nad nimi / niczym nocny stróż nad śpiącymi [...]. / Wszyscy leżą – ja w krypcie sam, / nie widać nigdzie nikogo, / niczym straszycie tam i z powrotem chodzę – / jakby straszycie było kogo. / Ale wszędzie pusto, smutno, / niczym gór czarny leży, / na nim nic, tu i ówdzie kamień [...]”.

<sup>13</sup> Przekład: „Szukałem nieba, szukałem aniołów – / teraz nie mogę znaleźć nawet ludzi”.

<sup>14</sup> Zob. O. Čepan, *Janko Kráľ a romantický mesianizmus*, w: *Janko Kráľ. Zborník statí*, red. S. Šmatlák, Bratislava 1976, s. 107-109.

<sup>15</sup> A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 11.

zaplesol orol nad svetom vysoko:  
 Čo sa ty divíš vo svete na hrobe?  
 Pozri na vrchy, na kopce, doliny!  
 Čo sú to inšie ak' svetov mohyly?  
 Keby sa ešte raz zo sna zbudili,  
 divné by veci tebe hovorili!  
 Nehovoril by žiaden ti povesti,  
 ani nespieval svojho sveta drámu,  
 ale by zmrzle zubami zaškrípал:  
 Čo ja som si tu sám vykopal jamu?  
 Sám kryptu spravil, kamene zhl'adával,  
 v búrkach, súženiach strávil môj vek celý,  
 aby, keď som už kus pokoja žiadal,  
 mňa rozvaliny stavenia zastreli!!  
 Predivný osud, predivný poriadok –  
 či svet, keď stavia, samého sa vála?  
 Nuž teda koniec a pokoj všetkemu,  
 nech každý hlivie, živori, zaháľa –  
 alebo ktorý kus čistejšie myslí,  
 nech si o prvší stĺp hlavu roztrepe,  
 aspoň utečúc posmechu, potupe,  
 nebude vtáčik, chytený na lepe.  
 Čo sa ty dívaš vo svete na hrobe? [...]

Jedna je jama pre čierno, pre bielo,  
 tam všetko jedno, smrť všetko zrovnáva,  
 či sa černelo, alebo belelo [46-48]<sup>16</sup>.

Zwraca uwagę przestrzenna wszechobecność grobu – doświadczenie grobu staje się także udziałem przyrody nieożywionej, która współtworzy grobowiec, w jakim spoczywa świat. Doznanie nieprzystawalności człowieka do świata można przekuć w nową zasadę życia (droga akceptacji owej szczeliny), bądź starać się

<sup>16</sup> Przekład: „Odpadła gwiazda z wysokiego nieba, / sława wciągnęła cię do ciemnej chmury, / honor jest bezhonor – słońce będzie płakać, / gdy razu pewnego tę łąkę, tę łąkę ogrzeje. / Jak by to słońce mogło nad tym nie płakać, / skoro grób dostrzeże tam, gdzie czegoś szukało. / Dziwił się jeden, że dzień noc dosięgła / i świat ten w tajnym przywołała kształcie, / uradował się orzeł nad światem wysoko: / Co tak się dziwisz w świecie na grobie? / Spójrz na szczyty gór, pagórki, doliny! / Czym innym są niż mogiłami światów? / Gdyby się jeszcze raz ze snu zbudziły, / dziwne by rzeczy tobie opowiedziały! / Nie opowiadałyby żaden ci legend, / ani nie wyśpiewywał swojego świata dramatu, / ale by zziębniętymi zębami zazgrzytał: / Czy ja sam sobie tę jamę wykopałem? / Sam kryptę sprawiłem, kamieni naznosiłem, / w burzach, boleściach strawiłem swój czas cały, / aby, gdy odrobiny spokoju zapragnąłem, / mnie gruzy budowli przywały!! / Przedziwny los, przedziwny porządek – / czy świat, gdy powstaje, niszczy sam siebie? / Ale już koniec i spokój wszystkiemu, / niech każdy gnije, bieduje, poleguje – / albo który odrobinę czystszej myśli, / niech o pierwszy stółp głowę rozbije, / przynajmniej uniknie pośmiewiska, wstydu, / nie będzie ptaszkiem, chwyconym na lep. / Co tak się dziwisz w świecie na grobie? [...] / Jedna jest jama dla czerni, dla bieli, / tam wszystko jedno, śmierć wszystko zrównuje, / czy się czerniło, albo bielilo”.

zatrzeć ślad owego pęknięcia, jak ujmuje tę kwestię wspomniana badaczka – zatrzeć skandal negatywności<sup>17</sup>. Wybór, jakiego dokonuje Janko Kráľ – a podąża on drogą protestu, stopniowo przekształcaną w drogę ewakuacji (posługując się tu metaforami użytymi przez Bielik-Robson) – w swej istocie nie odbiega od wypracowanego przez filozofię romantyczną scenariusza. U słowackiego poety doświadczenie negatywności narasta wraz z osiąganiem przez niego kolejnych stopni indywiduacji, co kreacja podmiotu lirycznego w omawianym cyklu doskonale potwierdza. Bohater-podmiot liryczny po etapie całkowitego zanurzenia się w świecie rządonym przez Thanatosa, odseparowanym od źródeł życia, a przez to zdegenerowanym, przechodzi przez bolesny etap przebudzenia, w którym – na drodze gnostyckiej iluminacji<sup>18</sup> – zyskuje świadomość swego położenia. Zyskawszy zarezerwowaną dla wybranych wiedzę o ukrytym sensie świata i złożonej naturze śmierci (śmierci ciała, która warunkuje uwolnienie ducha), w roli proroka zaczyna on realizować misję zbawczą, wkraczając tym samym na drogę ewakuacji ze świata-labiryntu-grobu.

Zarysowany powyżej cykl metamorfoz, jakich doświadcza podmiot liryczny, który z zagubionego młodzieńca, zanurzonego w kolektywnych uciechach życia i doświadczającego sensualistycznych przyjemności (m.in. fragmenty: *Videnie / Widzenie, Dva orly*), przemienia się w melancholijnego młodzieńca i pustelnika (*Matka, učiteľ, žiaci / Matka, nauczyciel, uczniowie, Ukazy / Przykłady*), by dojrzeć wreszcie na skutek ingerencji siły zewnętrznej (*Súd / Sąd, Génius Slovanstva / Słowiański geniusz, Fakľa / Pochodnia, Prorok / Prorok*) do roli ascetycznego mędrca, wieszczącego przyszły ład świata, zbudowany na witalistyczno-milennarystycznych wyobrażeniach (*Hlásnik národa / Stróż narodu, K Semenu / Do Nasiona, K národom / Do narodów, Radujte sa... / Radujcie się...*), wyraźnie wpisuje się w strukturę mitu gnostyckiego. Odbywające się na drodze iluminacji przebudzenie, synonimiczne z zyskaniem wiedzy, jako warunek powrotu uwięzionej w człowieku pod postacią jego ducha iskry bożej, wraz z negacją materialnego, podlegającego rozkładowi ciała jako domeny złego Demiurga, stanowi samo jądro gnostycyzmu<sup>19</sup>.

Podkreślam obecność w dziele gnostyckiej struktury, ponieważ również model świata-grobu, w którym uwięziony zostaje człowiek (ściślej rzecz ujmując: boski pierwiastek w człowieku), pozostaje wyraźnie ukształtowany pod wpływem gnostyckiej kosmogonii – dla gnostyka cały system świata pozostaje systemem opresji, który opisać można jako ciemność, śmierć/grób<sup>20</sup>. Sferyczna budowa świata,

<sup>17</sup> A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”, s. 12.

<sup>18</sup> Na ten temat obszerniej pisałam w artykule: *Gnoza w cyklu* *Dráma sveta Janka Kráľa*, w: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 7, cz. 2*, red. M. Bukwałt, T. Klimowicz, M. Maciołek, A. Matusiak, S. Wójtowicz, Wrocław 2007, s. 87-94.

<sup>19</sup> Zob. K. Rudolph, *Gnoza*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2003, s. 76.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 75.

której doświadcza podmiot liryczny, ujawnia się m.in. przez porównanie z więzieniem, synonimem przymusowego zamknięcia:

Kde som sa vzal tu, môj Bože!  
 Čo je to? – Dáke väzenie?  
 Či to sen, či istota,  
 čo to strašné sklepenie?  
 Steny čierne, celkom čierne,  
 kúty tmavé, stôl zakrytý –  
 kto to tam pod stenou leží  
 v tme pustej ak' by povitý... [383]<sup>21</sup>.

Zasada ta zostaje powtórzona w konstrukcji wewnętrznej człowieka. Rozpada się on na trzy warstwy, przy czym najgłębszą warstwą jest pierwiastek boski (nazywany iskrą, duchem, nasieniem światła), transcendentna istota człowieka, uwięziona w dwu pozostałych jego powłokach – ciele i duszy. Zacytowany fragment dobrze to ilustruje, ponieważ owo leżące pod ścianą ciało przynależy do wypowiadającego powyższe pytania podmiotu, który dostrzega zewnętrzną swą cielesną powłokę dzięki temu, że jego jaźń (duch) wyzwolił się z więzienia materii i wkroczył na drogę przebudzenia – zyskiwania wiedzy o swym miejscu w świecie.

Na ukształtowaną pod wpływem pokusy gnostyckiej wizję świata wskazuje także wyraźnie umieszczony w polu semantycznym grobu motyw snu. Sen jest w dziele synonimem śmierci, ale zarazem swoistym stanem zawieszenia, swego rodzaju szczeliną istnienia, w której – przechodząc przez doświadczenie grobu/nocy/ciemności – podmiot zachowuje szansę na życie pozagrobowe, którego warunkiem jest jednak przebudzenie. W przypadku podmiotu lirycznego sen spełnia rolę substytutu śmierci – pozwala mu doświadczyć śmierci i „życia w grobie”, ale jednak jest tylko jej substytutem.

Zasadniczo inna jest natura snu, w jakim pogrążony jest świat i przeważająca część ludzkości, która reprezentuje – mówiąc językiem Giorgio Agambena – resztę<sup>22</sup>. W ich wypadku sen jest tożsamy ze śmiercią absolutną, bowiem niezdolni są do duchowego przebudzenia, przypominają zatem widma, istoty przynależące do świata podziemnego, pozbawione podmiotowości. Wprawdzie w planie historyzoficznym autor nie rozstrzyga definitywnie ich losów, gdyż dzieło na poziomie ideowych rozstrzygnięć pozostaje otwarte, jednakże zwrot w kierunku przewartościowej doświadczenia śmierci ofercie chrześcijańskiej ma charakter typowo

<sup>21</sup> Przekład: „Skąd się tu wziąłem, mój Boże! / Co to jest? – Jakież więzienie? / Czy sen to, czy jawa, / co to za straszne sklepienie? / Ściany czarne, całkiem czarne, / kąty ciemne, stół przykryty – / któż to tam pod ścianą leży / w mrok pustej jakby spowity ...”.

<sup>22</sup> G. Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, zwłaszcza s. 63-74.



eskapistyczny i odbywa się w ramach utopii. Obecność w dziele wariantu skrajnie negatywnego, w którym wybrany-przebudzony w swej wielokrotnie (trzykrotnie, co w tym wypadku ma oczywistą wymowę symboliczną) ponawianej próbie przywrócenia innym życia ponosi ostateczną klęskę, uwidacznia się w jednym z kluczowych fragmentów dookreślających misję proroka:

Prorok sa svätý zapľíli,  
obzrel sa dookola:  
všetkým ohňom, všetkou silou  
viac tisíc liet na svet volá.  
Človek slová vypočúva [...].  
Prorok prestal, očakáva –  
svet zadrieme v okamžení.  
Mesiac zapadol za horu,  
tma sa rozišla do poľa.  
Prorok sa hodil v zúfalstve –  
viacej na svet už nevolá.  
Viaciej na svet už nevolá,  
nemyslí ani nesníva,  
tvár plamennú obstúpila  
osuheľ umrlčosivá [515]<sup>23</sup>.

Ale należy też podkreślić, że ów scenariusz skrajnie nihilistyczny także nie jest jednorodny. Chciaż prorok ponosi porażkę w swych próbach wezwania innych do duchowego życia, sam – niejako wbrew własnej woli – zmuszony jest doznawać męki życia „na cmentarzu”, bycia jedynym żywym pośród umarłych. Jego położenie jest analogiczne do sytuacji opisanej przez Jean-Paula w *Mowie wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*, tekście będącym – jak podkreśla Maria Janion – jednym z najbardziej szokujących i demonicznych na tle całej tradycji apokaliptycznego wizjonerstwa, dającym obraz „trupiego dołu wszechświata”<sup>24</sup>. Choć Król, inaczej niż Jean-Paul, nie tworzy wizji świata bez Boga, lecz z niedostępnym Bogiem – ich zakres rozpoznania co do ludzkiej kondycji w świecie jest jednak zbieżny, obaj autorzy też do wypowiedzenia treści skrajnie antychrześcijańskich w swej wymowie wykorzystują motywy snu.

Sytuacja wewnętrznego rozdarcia proroka między instynktem życia a pragnieniem definitywnej śmierci jawi się jako bardziej dramatyczna niż sytuacja

<sup>23</sup> Przekład: „Prorok święty się zawziął, / spojrzął na świat dookoła: / rozpalony, z wszystkich sił / kolejne tysiąc lat na świat woła. / Człowiek słów wysłuchuje [...]. / Prorok przestał, oczekuje – / świat zasypia w okamgnieniu. / Księżyc zaszedł za chmurę, / ciemność spowiła pola. / Prorok się poddał w bólach – / więcej na świat już nie woła. / Więcej na świat już nie woła, / nie myśli ani nie śni, / twarz płomienną zajął / trupi szron”.

<sup>24</sup> M. Janion, *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie*, w: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, s. 132.

tych, którzy są pogrążeni we „śnie wiecznym”. Prorok bowiem, zanim zaakceptuje swój los, a więc niemożność podążenia za innymi i zjednoczenia się z nimi w „trupiej wspólnotcie”, podejmuje różne próby autodestrukcyjne. Tragizm jego położenia najdobitniej uzmysławia fragment zatytułowany *Vidiš priepast', do nej letiš...* (*Widzisz przepaść, w nią wlatujesz...*), gdyż autor wykorzystuje w nim motyw przepaści jako symbol nicości:

Vidiš priepast', do nej letiš  
 samochtiac, nevidiš svetla  
 síce skoro, ale bude  
 za tebu stáť božia metla.  
 Ustavične budeš skákať,  
 do priepasti, chtiac skapati,  
 ale metla ťa vyženie  
 vždy nanovo sa hádzati.  
 Nemysli si, že tak skapeš  
 ako kvet, čo mráz opáli,  
 alebo tí, čo na rieke  
 toho života zaspali.  
 Ti zaspali a budú spať  
 na večné veky v priepasti,  
 ale tvoje srdce bude  
 vždy na väčšie muky rásti.  
 Bude rásti každým razom,  
 vždy viac priepast' žiadajúce  
 a vždy ďalej od priepasti  
 za priepast'ou stenajúce [501]<sup>25</sup>.

Pomimo wykorzystania motywu snu w typowy dla przekazów gnostyckich sposób i stworzenia wspólnego pola semantycznego dla snu i śmierci (głęboko zakorzenionego w kulturze), w cyklu *Dráma sveta* okazuje się on być także symbolem, w którym dochodzi do semantycznego pęknięcia. Sposób wykorzystania tego toposu przez Kráľa wskazuje bowiem na ideowe uwikłanie autora zarówno w gnostycyzm, jak i w doktrynę chrześcijańską wraz z jej obietnicą zmartwychwstania. Sen spełnia bowiem w dziele także rolę kamuflażu, jako niby-śmierć pozwala zmylić przeciwnika, dać mu złudne, bo tymczasowe wrażenie zwycięstwa. Funkcjonuje zatem jako wyrachowana strategia walki z Demiurgiem (przeciwnikiem Boga), odpowiedzialnym za zło, tożsame z przemijaniem materii:

<sup>25</sup> Przekład: „Widzisz przepaść, w nią wlatujesz / z własnej woli, nie dostrzegasz światła / wystarczająco wcześnie, ale będzie / za tobą stać boża miotła. / Ustawicznie będziesz skakać, / w przepaść, chcąc się zabić, / ale miotła cię wymiecie / wciąż na nowo wskazującego. / Nie myśl sobie, że tak skończysz / niczym kwiat, mrozem osmalony / albo ci, co na rzece / tego życia zaspali. / Oni zaspali i będą spać / na wieki wieków w przepaści, / ale twoje serce będzie / wciąż na większe męki wzrastać. / Będzie rosnać każdym razem, / wciąż bardziej pragnąc przepaści / i wciąż dalej od przepaści / za przepaścią skowyczące”.

Po hadoch chodit' budete,  
 z jednej misy s nimi jesti –  
 prsia vaše budú cieľom,  
 plecía obťažny križ niesti.  
 Dajú vám na dušu putá,  
 dajú nápoj nákazlivý  
 by do sna vás ukoliebal,  
 by ste prestali byť živí [...].  
 Budete sa trápiť v ohni –  
 príde bolesť a trápenia,  
 akého ešte nebolo  
 nikdá od sveta stvorenia.  
 Vy budete ako v hrobe  
 ležať medzi jašterami –  
 krotšie budú smiechom sipieť:  
 My sme páni, nik nad nami [491]<sup>26</sup>.

Zapowiedź opuszczenia grobu (zbawienia) dotyczy jednak tylko wybranych. Podmiot liryczny nazywa ich wiernymi lub świętymi, wiodą oni ukryty żywot podziemny:

Nad zemami, nad polami  
 vy od radosti skáčete –  
 Už je naše, čo je naše,  
 my sme páni v celom svete.  
 Verní nie tak. Tí sú v hrobe,  
 Ležia a robia modliačky –  
 v krypte, v mraku pri kahanci,  
 Duchom svätým, plameniačky. [...]  
 Vy skapete ako snehy,  
 keď jar vyjde utešená –  
 verní budú v nej prekvítať,  
 žitie sa im rozzelená [493]<sup>27</sup>.

Eskapistyczny zwrot w kierunku optyki chrześcijańskiej, oferującej obietnicę zmartwychwstania, odbywa się w ramach dualistycznej wizji świata, która wprawdzie

<sup>26</sup> Przekład: „Po gadach chodzieć będziecie, / z jednej misy z nimi jeść – / piersi wasze będą celem, / plecy ciężki krzyż nosić. / Dadzą wam na duszę pęta, / dadzą napój zatruty / by do snu was ukolysał, / byście przestali być żywi [...]. / Będziecie się męczyć w ogniu – / nadejdzie ból i cierpienia, / jakiego jeszcze nie było / nigdy od świata stworzenia. / Wy będziecie niczym w grobie / leżeć między jaszczurami – / chmary będą, śmiejąc się, syczeć: / Myśmy panowie, nikt nad nami?”.

<sup>27</sup> Przekład: „Nad ziemiami, nad polami / wy z radości skaczecie – / Już jest nasze, co jest nasze, / myśmy panowie całego świata. / Wierni inaczej. Ci są w grobie, / leżą i działają, modlą się – / w krypcie, w mroku przy kagańcu. / Duchem Świętym, rozpaleni. [...] / Wy roztopicie się niczym śniegi, / gdy wiosna wyjdzie radosna – / wierni będą w jej czasie przekwitać, / życie się im zazieleni?”.

w mniej skrajnej postaci, ale obecna jest także w chrześcijaństwie. W jej orbicie znajduje się m.in. teoria predestynacji, której obecność możemy odnaleźć w sposobie, w jaki Król dokonuje podziału ludzkości. Zacytowany fragment wskazuje, że wizję powrotu do życia poeta splata z obrazem odradzającej się przyrody. Powiązanie symboliki cyklu wegetacyjnego z motywem snu-śmierci, wprowadza w dzieło istotną zmianę w postrzeganiu statusu materii. Przyroda przestaje być domeną zła (śmierci), a w każdym razie ta część przyrody, która jest zdolna do odradzania się w rytmie pór roku. Czerpiące życiodajne soki z ziemi rośliny, porastające groby świętych, stają się znakiem ukrytego życia, jakie ta grupa zmarłych wie w podziemiu, przekaźnikiem ich tajnego przesłania, które w profetycznej wizji Króla stanie się początkiem nowego świata. W trybie apostrofy podmiot liryczny w masce proroka zwraca się do zmarłych z apelem-przypomnieniem ich roli w planie dziejów:

Svāti ak' muchy padajú,  
o nich žiadna duša nevie,  
nad nimi slnce zapadne,  
bujná tráva zazelenie. [...]  
Háj zelený bude šumieť,  
strom stromu bude rozprávať,  
vetrík tichý bude svetom  
šepot ten tajný rozháňať.  
Vstávajte hor', muži svāti,  
noc už zašla, nastúpil deň,  
vaša sláva, vaš je život –  
rozprávajte váš tichý sen.  
Rozprávajte váš tichý sen  
a vaše hrobné dumania,  
ono má stáť na začiatok  
nového knižky písania.  
Rozprávajte váš tichý sen  
z tej divnej, podzemnej riše,  
to bude za titul knihy,  
ktorú budúcnosť napíše [499-500]<sup>28</sup>.

Warto podkreślić obecność w dziele przesłania o korzeniach przyszłego świata znajdujących się w „królestwie podziemia”. Okazuje się bowiem, że przestrzeń

<sup>28</sup> Przekład: „Święci jak muchy padają, / o nich żadna dusza nie wie, / nad nimi słońce zajdzie, / bujna trawa się zazieleni. [...] / Gaj zielony będzie szumiał, / drzewo drzewu opowiadać, / wietrzyk cichy będzie po świetle / szept ten tajny roznosić. / Podźwignijcie się, święci mężowie, / noc już minęła, nastał dzień, / wasza sława, wasze jest życie – / opowiadajcie wasz cichy sen. / Opowiadajcie wasz cichy sen / i waszą grobową zadumę, / to ma dać początek / nowej książki pisaniu. / Opowiadajcie wasz cichy sen / z tego dziwnego królestwa podziemia, / to będzie tytuł książki, / którą przyszłość napisze”.

ta ma ambiwalentny i niejednorodny charakter – jest synonimem śmierci i synonimem życia jednocześnie.

Wraz z pojawianiem się w cyklu akcentów świadczących o przewycięzeniu przez podmiot liryczny skrajnie negatywnej wizji świata, ukształtowanej na wzór gnostyckich wyobrażeń, zmienia się również obraz grobu. Jego znakiem przestaje być kamień/skała, pustka, ciemność, „sztuczne” światło, zimno, a pojawia się roślinność (trawa, drzewa), światło słońca, ruch wywołany przez wiatr oraz dźwięk (tajemniczy szept). Zmienia się także orientacja w planie wertykalnym, którą oddają czasowniki wskazujące na ruch/nakierowanie ku górze (ku światłu, ku Bogu, ku życiu).

Obecność w dziele archetypowej, zakorzenionej w kultach przyrody struktury mitycznej, na której wspiera się witalistyczny obraz grobu, wpływa także na zmianę wizerunku proroka. Z więźnia świata-grobu i zarazem „mieszkańca” cmentarza przeobraża się on w uprzywilejowanego wybrańca, przemierzającego świat strażnika śpiących, o cechach greckiego Hermesa, władającego snami umarłych<sup>29</sup>, oraz przewodnika po krainie zmarłych. Prorokowi, podobnie jak Hermesowi, bliższy i bardziej znany jest świat nocy (podziemia/grobu, ale też przemocy – w cyklu jej znakiem jest fragment *Vojna / Wojna*); noc niejako okazuje się jego substancją, ale ów wybrańiec wtajemniczony jest zarazem w źródła życia<sup>30</sup>. Król wyraźnie kreuje tę postać także na nekromantę (kolejna cecha wspólna z greckim posłańcem bogów i patronem wędrowców), wieszczącego przyszłość na podstawie wiedzy zaczerpniętej od duchów zmarłych. Poeta wykazuje przy tym wyraźne, modne w owym czasie, upodobanie do ruin – akcję jednego z fragmentów, wyróżniających się silną obecnością pierwiastka dramatycznego, ulokował w scenerii rzymskich ruin, gdzie dochodzi do spotkania zmarłych wielkich przywódców ziemskiego świata (Juliusza Cezara, Napoleona, Juniusza Brutusa, Marka Brutusa) z żyjącym człowiekiem, który specjalnie udał się do Włoch, by nawiązać z nimi kontakt. Poeta do tego fragmentu niejako „dokleja” urywek, scenę finałową z innego utworu (*Dva orly*), wprowadzając tym samym w cykl jej powtórzenie. Dzięki temu spowija owo spotkanie magiczną aurą, ale i daje wyraźny znak, że jest ono etapem dojrzewania podmiotu lirycznego do roli proroka. Gotycka sceneria ruin zostaje dodatkowo wzmocniona przez obecność dwu orłów, otoczonych przez czerń nocy i poświętę księżycy, przyczajonych na skałach i niemo nasłuchujących – zgodnie z podpowiedzianą przez autora asocjacją powinniśmy dostrzegać ukrywający się pod ich postaciami podmiot liryczny, przyszłego proroka:

Na skalách čiernych, sem tam rozhádzaných  
pusto, len mesiac kus spoza chmár bočí.

<sup>29</sup> Zob. K. Kerényi, *Hermes, przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 19.

<sup>30</sup> Zob. ibidem, s. 38-43, 64-68.

Dva orly, také sťa tá čierna hlaveň,  
 sedia ak' skały a hľadia si neme,  
 okolo všetko či mŕtvo, či drieme,  
 či strach, či hrúza, alebo nábožnosť.  
 Samé pamiatky, samé čušia hroby,  
 na rumoch vekov, na mohylách sveta  
 ako kamenné dve stoja podoby.  
 Stoja a hľadia si do očí neme,  
 okolo všetko či mŕtvo, či drieme [333]<sup>31</sup>.

Na marginesie – biorąc pod uwagę Hermesowe cechy proroka, warto w tym miejscu przypomnieć, iż wybitny znawca starożytnych kultów misteryjnych, Karl Kerényi, zauważa, że imię Hermesa jest rozwinięciem nazwy *herma*<sup>32</sup>. Nie określa ona jednak „stosu kamieni”, lecz poszczególny kamień, pomnik w kształcie fallicznym, będący jednocześnie namacalnym śladem po misteriach Kabirów, uprzymniających, jak rzecz ujmuje wspomniany badacz, „męski aspekt nieskończenie dalej działającego w człowieku początku”<sup>33</sup>. Głębokie, ujawniające się na poziomie archetypowym zbieżności między pogańskimi wyobrażeniami genezy życia (powracającymi częstokroć na prawach intuicji w rozpoznaniach romantyków, kwestionujących ład świata i zgłębiających na nowo tajemnice natury) a chrześcijańską obietnicą zmartwychwstania, dają o sobie znać w poetyckich obrazach Kráľa. Cykl *Dráma sveta*, jak już na wstępie wspominałam, należy postrzegać jako drogę duchowego dojrzewania poety, także w aspekcie rozpoznawania natury męskości, zgodnie z misteryjną wykładnią wyłaniającej się z połączenia przemocy (śmierć) z płodnością (życie). W omawianym dziele paradoksalnym znakiem owego zespolenia są apokaliptyczne części poświęcone wojnie, po których następuje część profetyczna o charakterze utopijnym. Dochodzi w niej do głosu idea panslawizmu oraz misji dziejowej Słowian. Przy tym paradoks ujawnia się właśnie w symbolice i sposobie wykorzystania motywu grobu.

W finalnych częściach dzieła grób staje się symbolicznym ekwiwalentem matczynego łona, w którym powstaje nowe życie dzięki przebudzeniu serca, a więc pod warunkiem skuteczności misji proroka. Taka wymowa grobu zostaje wzmocniona we fragmentach cyklu przybierających kształt onirycznych pasm. Mają one wybitnie historiozoficzny podtekst i stanowią klasyczny przykład ideowego zwrotu w kierunku utopijnego obrazu Słowiańszczyzny. Podkreślić warto,

<sup>31</sup> Przekład: „Na skalach czarnych, tu i ówdzie rozrzuconych / pusto, tylko kawałek księżycza zza chmur się wyłania. / Dwa orły, identyczne jak ten powykrzywiany konar, / siedzą niczym skały i nieme obserwują, / wszystko dookoła, czy martwym jest, czy drzemie, / czy strach, czy groza, albo pobożność. / Same pamiątki, tylko cisza grobów, / na ruinach wieków, na mogiłach świata / niczym kamienne dwa stoją posągi. / Stoją i patrzą sobie do oczu nieme, / czy wszystko dokoła martwe, czy drzemie”.

<sup>32</sup> K. Kerényi, *Hermes, przewodnik dusz*, s. 65.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 61.

iz obraz zmartwychwstania Słowiańszczyzny nabiera wręcz groteskowego charakteru na skutek zastosowanej przez autora konwencji. Mam na myśli nie tylko potoczne rozumienie groteskowości, ale także „romantyczne”, na mocy którego groteska zachowuje bezpośredni związek z kategorią wzniosłości<sup>34</sup>. Stylizacja na pieśni ludowe, a przy tym pieśni sakralne wraz z powtarzaną na zasadzie refrenu informacją o (samo)wskrzeszeniu Słowiańszczyzny sprawia, że pasaż te znacząco wyróżniają się na tle pozostałych fragmentów; w tym także swoją długością. Centralną pozycję zajmuje w nich figura matki.

Przetrwały w sercu opuszczonej, chorej i znajdującej się „nad grobem” matki pierwiastek życia sprawia, że podejmuje ona wysiłek wskrzeszenia swych dzieci, a dzięki temu podźwignięcia się ze swej widmowej kondycji. W istocie bowiem jest właśnie widmem, a więc znajduje się w stadium, które można by nazwać post-agonalnym, następującym po zgonie i rozkładzie ciała. Giorgio Agamben podkreśla, że widmo zrobione jest ze znaków, a właściwie sygnatur, które czas ryje na powierzchni rzeczy. Widmo jest zatem istotą prawdziwie historyczną<sup>35</sup>. Taką jest w ujęciu Kráľa matka Słowian, *starodávna Slovenčina* – pradawna Słowaczka (w jej imieniu dochodzi do głosu lingwistyczny aspekt koncepcji, zgodnie z którym język słowacki jest tożsamy ze strumieniem życia). Jej obraz poeta buduje w cyklicznym rytmie poprzez charakterystykę i wskazanie na los każdego z jej dzieci, poszczególnych plemion słowiańskich. Matka, która „przeżyła” odejście wszystkich swoich dzieci, jest w istocie skazana na widmową formę życia. Widmu temu niejako siłą, przez podporządkowanie go wizji proroka, poeta nadaje charakter pozorny. Wspomniany już włoski filozof taki typ widm nazywa również larwalnym, jako że – jak zauważa:

[...] rodzi się ona [widmowość pozorna – A.K.] z nieakceptowania własnego stanu, z wyparcia się go, aby udawać za wszelką cenę, że ma się nadal ciało i ciężar. Takie widmowe larwy nie żyją nigdy samotnie, szukają upoczywie ludzi, z których nieczystego sumienia się zrodziły, aby w nich zamieszkać jako inkuby i sukuby, aby nimi kłamstwa poruszać od wewnątrz ich bezkrwiste członki. Odmiana widm, o której była mowa wyżej [chodzi o widma niepozorne, „prawdziwe” – A.K.], jest doskonała, ponieważ nie mają one już nic do dodania do tego, co zrobiły lub powiedziały; larwy natomiast muszą udawać, że mają przyszłość – a postępują tak w rzeczywistości po to, aby móc dręczyć się bezlitośnie swoją przeszłością, swoją niezdolnością osiągnięcia doskonałości<sup>36</sup>.

Z dzisiejszej perspektywy można zauważyć, iż trudno o lepszy opis rzeczywistej kondycji Słowiańszczyzny i genezy idei panslawistycznej w jej dziewiętnasto-

<sup>34</sup> Więcej na temat związków groteski z kategorią wzniosłości zob. rozdział: *Vznešeno, gotično, groteskno*, w: Z. Hrbata, M. Procházka, *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*, Praha 2005, zwłaszcza s. 153-157.

<sup>35</sup> G. Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, w: idem, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 48.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 50.

wiecznym wydaniu niż powyższa, wykorzystana przeze mnie w tym celu charakterystyka widm, zaproponowana przez Agambena na potrzeby opisu współczesnej Wenecji. Na tym tle ostrzej jawią się przyczyny, dla których Król wizji odrodzenia się Słowiańszczyzny nadał oniryczno-utopijny kształt, który wręcz przesłania jej profetyczną retorykę. Zacerpnięty z wyobraźni ludowej obraz zrozpaczonej po śmierci dzieci matki, wykonującej rytualną czynność o charakterze magicznym – pielęgnowanie kamienia niczym noworodka, by w ten sposób tchnąć w niego życie, nie tylko jest przejmujący i symbolizuje magiczny „skrót” na drodze do życia, ale i najpełniej potwierdza status matki jako widma pozornego:

Matička tvoja neborká  
za tebou veky stenala  
a miesto svojho synáčka  
chladný kameň objímala.

Chladný kameň objímala,  
plienkami ho povínala –  
na plesze ho kolísala,  
kolísajúc mu spievala.

Hej, kamienček, skala chladná,  
biedne dieťa Slovenčiny,  
deti všetky ma nechali,  
ty si synak môj jediný!

Chladný ako ľad studený,  
čiernym machom zarastený,  
namojom lone buvikaj,  
na biedu, psotu privykaj!

V lone matkinom buvikaj,  
na biedu, psotu privykaj!

Hej, buvikaj, tuli, tuli –  
raz sa vzbudíš, prehovoríš,  
potom mojim chladným synom  
tmu snímeš, oči otvriš.

Keď sa vzbudíš, skalka chladná,  
keď ticho, horko zaplače –  
iste synak môj ilmenský  
ko mne nebohej priskáče.

...

Počúvajte živí, mŕvi:  
Chváľ každý duch Hospodina –  
vaša matka hore vstáva,  
starodávna Slovenčina.



Vaša matka hore vstáva,  
na velebný Kriváň letí  
práve taká, takuštičká,  
ako bývala pred lety [552-553]<sup>37</sup>.

W zacytowanym fragmencie tekstu opatrzonego tytułem *K Slovenom* (*Do Słowian*, ewentualnie *Do Słowaków*<sup>38</sup>), przypominającym swą formą alegoryczną przypowieść i zarazem kołysankę (dziecko-kamień symbolizuje Słowaków), możemy obserwować strategię budowania przez poetę spiętrzonych znaczeń, nad którymi niejako „rozciąga się” w dziele symbolika grobu. Fragment ów pośrednio wskazuje także na widmowo-larwalną kondycję proroka – głosiciela słowiańskiej odnowy, którego maskę przybiera podmiot liryczny na tym etapie indywidualizacji.

Zaburzona w całym cyklu na skutek jego fragmentaryczno-asocjacyjnej, otwartej formy (ale także ze względu na nieznaną nam kolejność powstawania składających się nań utworów) reguła następstwa czasu pozwala całe dzieło odczytywać przez pryzmat czasu grobowego. W świetle zawartych w dziele i rywalizujących ze sobą wizji światopoglądowych jest on i czasem przejścia do innej formy życia, pod warunkiem wiary w życie pozagrobowe (czy to w wariante chrześcijańskim, czy też „przyrodniczym”), i czasem definitywnego kresu życia we wszelkich jego postaciach (nihilistyczny horyzont dzieła wyznaczony przez manichejski stosunek do materii), ale i czasem *par excellence* widmowego „zawieszenia” na osi czasu, oczekiwania na kres dziejów, który nada sens poprzedzającym go zdarzeniom. Takie rozumienie czasu, w którym czas przyszły jest początkiem „nowego

<sup>37</sup> Przekład: „Mateczka twoja biedula / za tobą wieki wzdychała / i zamiast swego syneczka / zimny kamień tuliła. / Zimny kamień tuliła, / pieluchami go obwijala – / na kolanach go sadzała / kołysząc mu śpiewała. / Hej kamyczku, skało zimna, / biedne dziecię Słowacczyzny, / dzieci wszystkie mnie opuściły, / tyś mój synek jedyny! / Zimny niczym lód zmarznięty, / czarnym mchem porośnięty, / na moim łonie zasypiaj, / do biedy, psoty przywykaj! / W łonie matczynym zasypiaj, / do biedy, psoty przywykaj! / Hej zasypiaj, tuli, tuli – / kiedy się przebudzisz, przemówisz, / potem z moich synów zimnych / ciemność zdejmiesz, oczy otworzysz. / Gdy się przebudzisz, skałka chłodna, / gdy cicho, gorzko zapłacze – / z pewnością synku mój / do mnie niebogiej podskoczysz. / Posłuchajcie żywi, martwi: / Chwal duchu każdy Pana – / wasza matka w górę wstaje, starodawna Słowacczyzna. / Wasza matka w górę wstaje, / na wielebnym Krywań leci / prawie taka, takusieńka, / jaka bywała przed laty”.

<sup>38</sup> Król posługuje się w tytule tego fragmentu nieużywanym już od dość dawna, przestarzałym etnonimem określającym Słowaków (*Sloveni* – l. mn.; *Sloven* – l. poj.), być może w celu wyekspozowania w nazwie własnej tego słowiańskiego narodu wspólnego rdzenia ze słowem *slovenčina*, używanym na określenie języka słowackiego, który zatraca się we współcześnie używanym etnonimie: *Slovaci* / *Slovak*, a być może na skutek niekonsekwencji w stosowaniu odróżniających Słowaków od Słowian nazw własnych, najczęściej ujawniających się w dziele w ich przymiotnikowym stosowaniu. W interpretacji tego fragmentu narzuca się bowiem odczytywanie go w kontekście wszystkich Słowian (*Slovania* / *Slovan*). Ową niekonsekwencję w kontekście wymowy pozostałych fragmentów profetycznych, wskazujących na misję dziejową Słowian, można odczytywać jako celowe zacieranie granicy między Słowacczyzną a Słowiańszczyzną.

eonu”, czasem doskonałego panowania Boga, które nastąpi dopiero po gwałtownym zniszczeniu „eonu terazniejszego”, a więc czasu bezsiły Boga, przynajmniej częściowej jego nieobecności, tryumfu jego nieprzyjaciół i ciemności, jest typowe – jak podkreśla Sergio Quinzio – dla autora apokaliptycznego<sup>39</sup>. Wyraźnie apokaliptyczny charakter mają w cyklu *Dráma sveta* fragmenty poświęcone wizji kosmicznej wojny. Przy tym właśnie owo zauważalne w dziele ukrycie Boga, brak informacji o nim i zanurzenie się w mrokach terazniejszości (z wyjątkiem utopijno-profetycznych fragmentów, w których jednakże idea upostaciowionego Boga ma charakter drugoplanowy) wraz z pierwszoplanową rolą proroka wskazuje na silnie ugruntowaną w tradycji judaistycznej koncepcję czasu, jaką przechowuje cykl. Zarazem Król intencjonalnie ucieka od starotestamentowej wizji Boga walczącego, w kierunku ideału odrzucającego przemoc – „raju serca”, oferującego pocieszenie na ciemnej drodze życia. Daje tym samym wyraz niemożności pozostawania w świecie w nadziei na jego odkupienie. Czas grobowy to zatem także czas nieuchronnego cierpienia, którego kres wyznacza nie wiedza, lecz nadzieja. Ona jest warunkiem wzrostu, wyjścia z labiryntu ciemności i skierowania ku życiu:

Radujte sa, vy trpiaci,  
 neste v srdci potešenie,  
 lebo vo vás rastie svetu  
 budúcejmu spasenie [497]<sup>40</sup>.

Droga wyjścia, której szlak przeciera prorok, naznaczona jest ryzykiem niepowodzenia, m.in. na skutek istnienia fałszywych proroków. Król porównuje ich z gnijącym, robaczywym nasieniem. Zepsucie i niemożność opuszczenia grobu-skorupy symbolizuje robak żyjący w orzechu, którego obraz poeta umieszcza we fragmencie, jak podpowiada tytuł, zaadresowanym właśnie do proroków. Granicę poznania robaka wyznacza łupina, więc wszelkie jego wizje świata mają charakter fałszywych spekulacji. Po raz kolejny poeta sygnalizuje, że granica życia i śmierci ducha przebiega w świecie podziemnym. Z użyciem analogicznej metafory, tym razem pod postacią robaka toczącego korzeń chrzanu, przesłanie takie powtarza we fragmencie *Človeče, kdeže si ty podel slovo božie? (Człowieku, gdzieżeś zapodział słowo boże?)*. Stąd tak ważna jest rola proroka-ogrodnika, który nie podda się zwątpieniu i – jak bohater fragmentu *Záhradník (Ogrodnik)* – nie zacznie się upijać z rozpacz, ale zachowa wiarę w istnienie zdrowych nasion. W tym samym fragmencie poeta wskazuje na ich lokalizację – przetrwały one w najgłębszych warstwach ziemi, a zatem wyrastając – tak należy bowiem odczytywać ów obraz – będą musiały przebić się przez pokolenia skażone grzechem:

<sup>39</sup> S. Quinzio, *Hebrajskie korzenie nowożytności*, przeł. M. Bielawski, Kraków 2005, s. 32.

<sup>40</sup> Przekład: „Radujcie się, wy cierpiący, / nieście w sercu pocieszenie, / gdyż w was wzrasta dla świata / spustoszonego zbawienie”.

Ak sú deti, ak otcovia  
zrodení z hnusnej potupy,  
z tichého, tmavého hrobu  
pra-pra-pra-praded vystúpi [451]<sup>41</sup>.

W ostatnim fragmencie profetycznej części cyklu z owego nasienia wyrasta maleńkie drzewko, czerpiące swe życiodajne soki z grobu. Z jednej strony nosi ono wszelkie ślady „trupiej kondycji”, a z drugiej wykazuje się nadszpodziewaną witalnością, jaką zawdzięcza Bogu:

Pod stromami v chladnej tóni  
stromček je jeden maličký.

Bledý celkom, ukrpený,  
ledva ho z machu rozoznať,  
Pán Boh vie, čo to za stroma –  
dáky trník čo to na piad' [...].

Koľko ráz ho cap ohrýzol,  
koľko ráz stlačila krava,  
medved' na ňom sto ráz ležal –  
a to prošťa vždy len vstáva [575-576]<sup>42</sup>.

Wzrastające pośród widm, na cmentarzu świata („ogrodzie” umarłych) drzewo życia, w interpretacji Króla symbolizuje Słowację. W głębinach grobowca z Tatr ukryty pozostaje zatem Eden.

Na zakończenie chciałabym podkreślić, iż myślowa droga, jaką przebył podmiot liryczny, choć wydaje się ukierunkowana, co nadaje mu rysy pielgrzyma, w istocie naznaczona jest zwątpieniem i przyczajoną na dnie duszy obawą przed jej bezkresem. Wędrowiec Króla, najsilniej ucieleśniający fundamentalną w judaizmie figurę nomadycznego wędrowca<sup>43</sup>, przechodzącego przez doświadczenie pustyni, warunkujące jego duchową odnowę, jeszcze wprawdzie nie doświadcza przygodności w takim jej wymiarze, jak modernistyczny włóczęga, ale porusza się w przestrzeni zamknięcia, jaką wyznacza grób, sytuujący się na przecięciu horyzontalnej i wertykalnej osi świata. Jego odbywająca się na planie labiryntu wędrówka, sama w sobie będąca dowodem podjęcia próby usensownienia świata<sup>44</sup>,

---

<sup>41</sup> Przekład: „Jeśli dzieci są, jeśli ojcowie / zrodzeni z ohydy skazy, / z cichego, ciemnego grobu / pra-pra-pra-pradziad wystąpi”.

<sup>42</sup> Przekład: „Pod drzewami w chłodnej toni / drzewko jest jedno maleńkie. / Całkiem blade, wątłe, / ledwie je można pośród mchu dostrzec, / Pan Bóg wie, co to za drzewo – / jakiś cień, maleńki. [...] / Tyleż razy je kozioł ogryzał, / tyleż razy zdeptała krowa, / niedźwiedź na nim stokroć leżał – / a ono ciągle się podnosi”.

<sup>43</sup> Zob. S. Quinzio, *Hebrajskie korzenie nowożytności*, s. 22.

<sup>44</sup> Zob. A. Wiczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, włóczęga*, Gdańsk 1996, s. 137.

jest w istocie drogą w dół, zejściem do podziemia. Za przewrotny znak takiego jej ukierunkowania można uznać wielokrotnie przywołany przez poetę motyw tańca na grobie<sup>45</sup> jako znaku zwycięstwa sił piekielnych, wciągających podmiot w dół już w wyniku samej tylko myśli o możliwości ich istnienia w „strukturze” świata. Jedyna odnaleziona droga symbolicznego (bo nie rzeczywistego) wyjścia z labiryntu świata-grobu oznacza ucieczkę w świat utopii, a więc wybór widmowej egzystencji, czerpiącej przyjemność z obcowania z innymi widmami w cmentarnej przechadzce po dziejach świata, skoncentrowanej na czytaniu sygnatur innych widm. Przywołany już jako „ekspert” w dziedzinie widm Agamben zauważa jednakże, że widma zachowują zdolność reprezentacji i niosą ciche przesłanie:

[...] tylko ten, kto potrafi z duchami się oswoić i zyskać ich zaufanie, odczytać i zapamiętać ubogie słowa i kamienie, pewnego dnia może będzie w stanie wkroczyć na drogę, na której historia – samo życie – wywiąże się nagle ze swoich obietnic<sup>46</sup>.

### **The world as a grave. Gnostic fears and Christian hopes of a Slovak poet Janko Kráľ**

**Keywords:** Slovak literature, Janko Kráľ, thanatology, gnosticism, historiosophy

#### **S u m m a r y**

One of the most significant Slovak romantic poets, Janko Kráľ (1822-1876), was buried in an unknown place, however today he has a symbolic grave in the Slovak National Cemetery in Martin. In this case we may speak of a peculiar irony of fate, because the vision of the world as a grave is central in his work, especially in the poetic cycle known as *Dráma sveta* (*Drama of the World*). More intensive analysis of this theme reveals author's deep involvement in gnosticism on the one hand, and a Christian worldview on the other. Kráľ uses the grave in its extremely negative aspects to illustrate the condition of the modern man, which in his historiosophy project is determined by a temporary victory of evil. The article describes the way of escape from negativity based on the Christian faith in the Resurrection, which is contaminated by the pagan vision of nature and the 19th century myth of Slavic revival. The grave in the author's interpretation is the metaphor of the modern world. Therefore, special attention is given to the theme of grave as a specific variant of the labyrinth. There is the seed of the tree of life hidden in the centre of the labyrinth-grave. In Kráľ's vision the seed is the Slovak language/Slovakia. Following that implication, the grave conceals the Garden of Eden.

<sup>45</sup> Zob. [hasło:] *Labyrint*, w: M. Lurker, *Slovník symbolů*, s. 252-253.

<sup>46</sup> G. Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, s. 52.