

MAGDA NABIAŁEK
Instytut Literatury Polskiej
Uniwersytet Warszawski

TEATR WYOBRAŻONY. FUNKCJA DYSTOPII W *ŚNIE SREBRNYM SALOMEI* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Słowa kluczowe: Słowacki, dystopia, dramat, teatr, scena

Keywords: Słowacki, dystopia, drama, theatre, stage

nie ma dla człowieka ważniejszej sprawy, niż poznać, że ze zjawiskami, które rodzą w nim największy wstręt, [...] pozostaje on ściśle związany, ba, jest wystawiony na ich oddziaływanie¹.

Dystopia w dyskursie historycznoliterackim została sklasyfikowana jako utwór fabularny związany z XX-wieczną literaturą fantastyczną. Wydaje się jednak, że sposób prezentowania świata, którego realizację stanowi dystopia, jest obecny w literaturze co najmniej od XVII wieku. Natanelle i David Barash definiują dystopię jako wyobrażone miejsce, w którym wszystko jest tak złe, jak tylko możliwe, a do głosu dochodzą najgłębsze instynkty ludzkiej natury². W takim rozumieniu dystopię – „miejsce złe” można klasyfikować jako kategorię związaną z określoną prezentacją przestrzenną. W tym kontekście chciałabym przyrzec się obrazowi dystopii w dramaturgii Juliusza Słowackiego.

1.

Pojęcie dystopii jest słabo obecne w polskiej refleksji literaturoznawczej. Mam tutaj na myśli zarówno rozpoznania historycznoliterackie, jak i prace z zakresu poetyki i teorii dzieła literackiego³. Z kolei w Anglii i Stanach Zjednoczonych

¹ Georges Bataille, „Ecrits posthumes 1922–1940”, in idem, *Oeuvres complètes*, vol. II (Paris: Gallimard, 1970), cyt. za: Winfried Menninghaus, *Wstręt: teoria i historia*, trans. Grzegorz Sowiński (Kraków: Towarzystwo Wydawców i Autorów Prac Naukowych Universitas, 2009), 415.

² Nanelle R. Barash, David P. Barash, „Biology, Culture, and Persistent Literary Dystopias”, *The Chronicle of Higher Education*, no. 10 (2004).

³ Podobna sytuacja ma miejsce we francuskiej refleksji krytycznej. Do tej pory powstała tylko jedna praca, która podejmuje ten temat: Armand Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire: de la*

badania nad tym gatunkiem rozwijają się bardzo dynamicznie⁴. Analizy koncentrują się jednak wokół wzorcowych realizacji, nie stawiają pytań dotyczących specyfiki gatunku, co prowadzi do szeregu nieporozumień i niejasności metodologicznych. Na podstawie przywoływanych tutaj badań trudno na przykład przeprowadzić rozróżnienie między dystopią a antyutopią⁵. Analiza *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego w kontekście obecnych w dramacie wątków dystopijnych wymusza wręcz wskazanie podstawowych relacji, jakie zachodzą między utopią, dystopią a antyutopią.

Tropem, który w przypadku późnej twórczości dramatycznej Słowackiego umożliwia przeprowadzenie takiego rozróżnienia, jest obecność w utworach elementów parodii, groteski i ironii, na co badacze niejednokrotnie już zwracali uwagę⁶. O ile w refleksji historycznoliterackiej rozwój dystopii tłumaczy się popularnością krytycznej refleksji dotyczącej ideologii totalitarnej, rozwoju kapitalizmu, technologii i nauki, o tyle wydaje się, że w przypadku epok wcześniejszych utwory, w których występowały dystopijne obrazy rzeczywistości, należy łączyć po prostu z krytyką utopijnych wzorców rzeczywistości.

Elementy ironii i parodii odgrywają szczególnie istotną rolę w późnej twórczości Słowackiego. Nie negują jednak obecnych w niej wątków mistycznych. Warto zwrócić uwagę, że parodystyczny, celowo przerysowany i momentami groteskowy sposób obrazowania dotyczy przede wszystkim stepu ukraińskiego, czyli „miejsca złego”, które staje się ośrodkiem dystopijnych wizji obecnych w dramacie. Jest to obraz konstruowany z ogromną pieczołowitością i konsekwencją. Jednocześnie wizja stepu, przekazywana za pomocą relacji kolejnych bohaterów dramatu, oddziałuje na przestrzeń dworu Regimentarza, którą można analizować w kontekście stereotypowych wyobrażeń dotyczących szlacheckiego życia o wyraźnie utopijnej proveniencji.

To właśnie ironiczny i parodystyczny charakter prezentacji „miejsca złego” nadaje przestrzeni wyraźnie dystopijny charakter. Armand Matterlart w swojej

cit  prophétique   la société globale (Paris: La Découverte, 2000). Badania nad francuskimi realizacjami związanymi z gatunkiem dystopii podjęła Julie Anny Monty w swojej pracy doktorskiej *Textualizing the Future. Godard, Rochefort, Beckett and Dystopian Discourse* zlo onej w 2006 roku na Uniwersytecie w Austin.

⁴ Vide Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia* (Boulder: Westview Press, 2000); Chad Walsh, *From Utopia to Nightmare* (New York et Evanston: Harper & Row, 1962); David W. Sisk, *Transformations of Language in Modern Dystopias* (Connecticut: Greenwood Press, 1997); Alexandra Aldridge, *The Scientific World View in Dystopia* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984).

⁵ W kr gu anglosaskim wymiennie u ywa si  poje : „dystopia”, „inverted utopia”, „anty-utopia”. We francuskiej terminologii funkcjonują określenia: „dystopies”, „contre-utopies”, „anti-utopies”, „utopies négatives”, a rzetelne rozgraniczenie wla ciwego sposobu ich użycia okazuje się praktycznie niemożliwe.

⁶ Należy tutaj przywoła  przede wszystkim prac  Jarosława Ławskiego, *Ironia i mistyka* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu, 2005).

pracy poświęconej francuskiej utopii i dystopii wskazuje, że już w wieku XVII powstawały pierwsze parodystyczne teksty, które sytuowały się w opozycji do propozycji utopijnych⁷. Z kolei Tom Moylan podkreśla wyraźne pokrewieństwo łączące utwory dystopijne z satyrą menippejską.

Badacze nie dostrzegają jednak istotnego rysu tak interpretowanej twórczości. Warto zwrócić bowiem uwagę, że o ile antyutopia po prostu neguje idealistyczną wizję i przedstawia świat jako chaos, o tyle dystopia cały czas utrzymuje silny związek z utopijnym ideałem i doprowadza do jego przekształcenia. W tym kontekście dystopię należy definiować jako sposób prezentacji, który modyfikuje model idealistyczny, utrzymując jednocześnie sam wzorzec organizacji rzeczywistości, który przynależy utopii.

W przypadku późnej twórczości Słowackiego jest to kwestia szczególnie istotna. Nie można bowiem zgodzić się z tezą Leszka Zwierzyńskiego, który proklamuje destrukcję jako naczelną zasadę Słowackiego⁸. Idąc tropem myślenia zaproponowanym między innymi przez Agatę Bielik-Robson⁹, należy bowiem stwierdzić, że podstawowym celem autora *Króla-Ducha* nie jest zburzenie zastanej rzeczywistości, a przetwarzanie świata¹⁰, jego ponowne zaczarowanie i poszukiwanie w nim pierwiastków *tremendum* czy *fascinosum*.

Pojęcie dystopii wiąże się ze zjawiskiem zła jako doświadczenia negatywności i modalności bytu. Nie trzeba przypominać, że romantyków szczególnie mocno interesowała ta ciemna, ukryta strona rzeczywistości, negatywny porządek świata, związany ze wszystkim tym, co dziwne, szatańskie i demoniczne¹¹. Dostrzeżenie nierozzerwalnej więzi łączącej dystopię z wzorem utopijnym pozwala również na redefinicję pojęcia zła.

⁷ Przykładem przywoływanym przez Mattelarta jest utwór Cyrano de Bergeraca *Histoire comique contenant les états et empires de la lune*.

⁸ Vide Leszek Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008).

⁹ Vide Agata Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia* (Kraków: Towarzystwo Wydawców i Autorów Prac Naukowych Universitas, 2004).

¹⁰ Warto podkreślić, że podobny sposób analizy mistycznych utworów Słowackiego reprezentują między innymi Magdalena Saganiak, Lucyna Nawarecka oraz wielokrotnie przywoływany w tej pracy Jarosław Ławski. Vide Magdalena Saganiak, „Ezoteryczny apokryf platoński – dialogi filozoficzne Słowackiego”, in *Jaki Słowacki? Studia i szkice w dwusetną rocznicę urodzin poety*, ed. Ewa Grzęda i Marian Ursel (Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, 2012); Magdalena Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia* (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000); Lucyna Nawarecka, „Wiara widząca. O wschodniochrześcijańskich kontekstach mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego”, in *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*, ed. Małgorzata Borowska, Maria Kalinowska, Jarosław Ławski et Katarzyna Tomaszczuk (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007).

¹¹ Vide Jarosław Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008).

Dystopia jako „miejsce złe” staje się bowiem ważnym elementem świata przedstawionego. Umożliwia ona konfrontację z idealistycznymi wyobrażeniami na temat rzeczywistości, obnaża ich sztuczność i konwencjonalność, otwierając tym samym drogę nowego sposobu pojmowania świata. Zło staje się synonimem aktywnego działania, przekroczenia ustalonego porządku, przeciwstawienia się pasywności i słabości¹². W tym porządku myślenia zło zyskuje wartość pozytywną. Jak podkreśla Maria Janion, „zło i okrucieństwo mogą przestać być złem i okrucieństwem, mogą stać się manifestacją boskiej namiętności człowieka idącego ku złu jako ku swej wolności”¹³. Ten pozytywny kontekst obrazów dystopijnych obecnych w twórczości dramaturgicznej Juliusza Słowackiego będzie szczególnym przedmiotem mojego zainteresowania. Nie koncentruję się bowiem wyłącznie na analizie sposobu prezentacji przestrzeni stepu ukraińskiego. Zależy mi przede wszystkim na próbie odpowiedzi na pytanie o funkcję takiej wizualizacji i jej wpływ na mistyczny kontekst tych utworów.

2.

Zagadnienie zła w twórczości Słowackiego do niedawna nie stanowiło osobnego przedmiotu zainteresowania badaczy¹⁴. Rozpoznania dotyczące tej kategorii pojawiały się przy okazji inaczej sprofilowanych badań lub dotyczyły jednego z wybranych aspektów zła w twórczości autora *Kordiana*¹⁵. Dopiero Magdalena Bizior podjęła się opisanie tego problemu¹⁶.

Badaczka stara się ukazać proces kształtowania się wizji zła w dziełach Słowackiego, uwzględniając różne etapy jego twórczości. Przechodzi od typowo romantycznej fascynacji złem do problemu uzasadnienia jego istnienia w ramach systemu mistycznego. W tym kontekście dziwi jednak brak analiz utworów, takich jak *Lilla Weneda*, *Ksiądz Marek* czy *Sen srebrny Salomei*, które podejmują temat rozwoju dziejów i miejsca zła w historii narodu.

¹² Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i historia* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978).

¹³ Maria Janion, *Gorączka romantyczna* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975), 401.

¹⁴ Próbę całościowego opisu problematyki zła w twórczości Słowackiego podjęła tylko Anna Dziembowska, *Zagadnienie zła u Słowackiego na tle historycznego zarysu problemu* (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1929).

¹⁵ Vide Zofia Niemojewska-Gruszczyńska, *Walka Szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym* (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1935); Jan Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984); Maria Cieśla-Korytowska, „O wolności Mesjasza – Samuel Zborowski Juliusza Słowackiego”, *Znak*, no. 7-8 (1986); Maria Żmigrodzka, „Samuel Zborowski jako dramat religijny”, in *Dramat i teatr religijny w Polsce*, ed. Irena Sławińska, Wojciech Kaczmarek (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1991); Piotr Jarmocik, „Sprawa Szatana i sprawa Kanclerza. Antynomie etyczne w *Samuelu Zborowskim*”, *Pamiętnik Literacki*, no. 1 (1991).

¹⁶ Magdalena Bizior, *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego* (Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2006).

Badacze późnej twórczości Słowackiego wielokrotnie zarzucali mu zafałszowanie wydarzeń historycznych opisywanych w dramatach mistycznych. Zarzuty te jednak w zdecydowany sposób unieważnia Piotr Borek, który twierdzi, że:

dostrzeżenie współobecności detali historycznych z różnych momentów konfrontacji polsko-ukraińskiej uświadamia, że Słowacki starał się wypracować zuniwersalizowany (skondensowany) obraz burzliwego sąsiedztwa na terenach ukraińskich. [...] Nałożenie na siebie kilku płaszczyzn temporalnych (chmielniczyzna, hajdamaczyzna, rzezie 1768–1769 r.) oddaje «esencję» konfliktu, trwającego od ponad wieku¹⁷.

Podobnie sposób prezentacji przestrzeni historycznej tłumaczy Andrzej Kotliński. „Bar Słowackiego jest wszakże «miejsmem miejsc» [...]. Krajobraz, w którym rozgrywa się potyczka oddziału Gruszczyńskiego z hajdamakami to amalgamat najistotniejszych elementów topografii, zasadniczych składników dzikiego pejzażu, jego esencja”¹⁸.

Należy więc uznać, że Słowacki niejako kondensuje dramatyczne wydarzenia z XVII i XVIII-wiecznej historii Polski, nadając im uniwersalny charakter. Jednocześnie powstały w ten sposób „światoobraz” wpisuje w mistyczną wizję dziejów. W *Śnie srebrnym Salomei* charakter tych wydarzeń jest jednak szczególny. Alina Kowalczykowa, we wstępie do nowej edycji tego dramatu, tak komentuje zaproponowaną w nim wizję świata przedstawionego:

W *Księdzu Marku* wybrany przez poetę epizod dziejów uległ niezwyklej heroizacji, Ksiądz porywał wszystkich wiarą w bliskość Boga, entuzjazmem prorockiego natchnienia. Na tle tamtej wzniosłości i patosu, historia ukazana w *Śnie srebrnym Salomei* wydaje się [...] sprofanowana. Słowacki ukazał tu dzieje jako proces jakby patologiczny, tak, jak patologiczny jest istniejący świat, ukazywany w dramacie przez krwawe orgie koliszczyzny¹⁹.

Bunt ludu ukraińskiego zostaje w dramacie przedstawiony z przerażającą wręcz pieczołowitością. Dramat pełen jest makabrycznych wizji i sugestywnych opisów. Taki obraz stepu ukraińskiego, jaki zostaje zaprezentowany odbiorcy w *Śnie srebrnym Salomei*, można jednoznacznie określić mianem „miejsca złego”. Podobnie można interpretować otwarte przestrzenie stepowe w *Zawiszy Czarnym*, a także, choć już z pewnymi zastrzeżeniami, Bar w *Księdzu Marku*. Dystopia w *Śnie srebrnym Salomei* zostaje jednak zaprezentowana odbiorcy w sposób szczególnie interesujący.

¹⁷ Piotr Borek, „Juliusza Słowackiego dialog z historią. Uwagi o *Śnie srebrnym Salomei*”, in *Jaki Słowacki? Studia i szkice w dwusetną rocznicę urodzin poety*, 100.

¹⁸ Andrzej Kotliński, „Pola bitew”, in *Geografia Słowackiego*, ed. Dorota Siwicka, Marta Zieślińska (Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, 2012), 245.

¹⁹ Alina Kowalczykowa, „Wstęp”, in Juliusz Słowacki, *Sen srebrny Salomei* (Wrocław: Zakład Narodowy Ossolińskich – Wydawnictwo, 1992), III.

Drugim poważnym zarzutem, obok zafałszowania obrazu historii, stawianym Słowackiemu było ukazanie najważniejszych wydarzeń dramatu w serii długich monologów. O rzezi dworu szlacheckiego, walce Gruszczyńskiego z hajdamakami, a także wydarzeniach w obozie Semenki odbiorca dowiaduje się wyłącznie z relacji wygłaszanych przez naocznych świadków. Słowacki prezentuje przestrzeń ukraińskiego stepu za pomocą teichoskopicznych obrazów²⁰ wykazujących pokrewieństwo nie tylko z Calderonowską techniką *decorado verbal*, ale również antyczną ekfrazą i hypotypozą. Makabryczne wizje zostają przez Słowackiego przesunięte poza obszar właściwej sceny dramatu, nie tracą jednak swojego ściśle teatralnego charakteru. Dystopię współtworzą sceny wyobrażone w umyśle odbiorcy.

W tym miejscu trzeba choćby skrótowo omówić sposób budowania napięcia między wewnątrzscenicznym i pozascenicznym podejściem do tekstu. W klasycznej teorii dramatu opowiadania poszczególnych bohaterów włączone do tekstu pełniły funkcję uzupełnienia, ewentualnego rozbudowania planu scenicznego. W przypadku sporej części utworów romantycznych sytuacja ta, w pewnym sensie, ulega odwróceniu²¹. Klasyczne dialogi, oparte na wymianie replik między bohaterami, tworzą ramę, która pozwala wyznaczyć granice prezentowanej sceny. Dopiero w tę oramowaną przestrzeń zostają wprowadzone opowiadania poszczególnych postaci. Taki sposób konstrukcji dramatu romantycznego pozwala na uzyskanie przez utwór właściwej mu wieloperspektywiczności.

Wprowadzenie opowiadania do tekstu umożliwia kondensację lub rozciąganie „dziania się” i zróżnicowany sposób budowania napięcia dramatycznego²². W tym kontekście epickie monologi obecne w dramatach romantycznych należy zarówno interpretować w kontekście unaoczniania, wizualizacji²³ przestrzeni i wydarzeń niedostępnych odbiorcy, jak i analizować jako elementy w wyraźny sposób wpływające na doświadczenie komunikacyjne odbiorcy. Słowacki realizuje więc

²⁰ Warto przypomnieć, że już w teatrze antycznym relacje posłańców były wykorzystywane wtedy, gdy mechanizm sceny nie mógł zadziałać skuteczniej niż słowo pobudzające do działania wyobraźnię odbiorcy. Vide Jerzy Axer, „Słowo i obraz w teatrze greckim i rzymskim: kłopoty czytelnika”, in idem, *Filolog w teatrze* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991).

²¹ Na ten problem zwraca uwagę Krystyna Ruta-Rutkowska, „Opowiadanie w dramacie”, in *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, ed. Zofia Mitosek (Kraków: Towarzystwo Wydawców i Autorów Prac Naukowych Universitas, 2004). Nie bez znaczenia okazuje się tutaj związek dramatu romantycznego z tradycją szekspirowską. Doskonałym przykładem takiego podejścia jest choćby analiza *Kordiana* przeprowadzona przez Rutę-Rutkowską. Vide Krystyna Ruta-Rutkowska, „Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość”, *Pamiętnik Literacki*, no. 2 (2010).

²² Podobnie kwestię istnienia opowiadania w dramacie interpretują Anne Ubersfeld i Manfred Pfister. Vide Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre* (Paris: Belin, 1966); Manfred Pfister, *The theory and analysis of drama*, trans. John Halliday (New York: Cambridge University Press, 1988).

²³ Pojęcia tego używam zgodnie z rozumieniem zaproponowanym przez Edwarda Balcerzana. Edward Balcerzan, „Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa”, *Teksty Drugie*, no. 1-2 (2009).

romantyczny postulat potencjalizowania rzeczywistości, dzięki któremu poszerzone zostają możliwości interpretacji świata. Powieść romantyczna²⁴ to przecież *mischgedicht* – poemat mieszany, który prezentuje różnorodne punkty widzenia i umożliwia tworzenie nowej architektury rzeczywistości²⁵.

Warto jednocześnie podkreślić, że owo zbezczeszczenie historii, na które wskazuje przywoływana powyżej Kowalczykowa, ma jeszcze jedno źródło. *Sen srebrny Salomei* zdaje się być dramatem, w którym są prezentowane dwie zupełnie odrębne historie.

Badacze wielokrotnie podkreślali tragiczno-komediowy splot *Snu srebrnego Salomei*. Paweł Goźliński²⁶, Dariusz Kosiński²⁷, Jarosław Marek Rymkiewicz²⁸ czy Elżbieta Powązka²⁹ próbowali oddzielić mękę Gruszczyńskiego i dramat Semenki od obecnego w dramacie wątku romansowego. Wydaje się, że zadanie to jest praktycznie niewykonalne, projekt sceniczny dramatu umożliwia jednak dostrzeżenie specyficznych relacji między poszczególnymi obrazami dramatycznymi składającymi się na ten utwór. Jak podkreśla German Ritz:

Sen srebrny Salomei, tekst wielorako sprzężony z *Księdzem Markiem*, operuje prostym, ale tym bardziej rygorystycznym, a przez to skutecznym konceptem teatralnym frenetycznego zewnątrz, które ukazuje się jedynie w teichoskopii, i scenicznego wnętrza rodzinnego. *Książd Marek* jest wprawdzie również tekstem zwartym, co ma swoją wagę wobec koncepcji dramatu otwartego, jaka skądinąd przyświeca Słowackiemu, nie wykazuje jednak żadnej jednoznacznej struktury dramatycznej, jak *Sen Srebrny Salomei*, gdzie punktem wyjścia jest historyczne zdarzenie³⁰.

To właśnie w sposobie wizualizacji poszczególnych elementów świata przedstawionego dramatu należy szukać odpowiedzi na pytanie o funkcję dystopii w *Śnie srebrnym Salomei* i jej wpływ na poetykę całego dramatu.

²⁴ Warto przypomnieć, że jenajęcy za powieść romantyczną uznawali między innymi *Boską Komedię* Dantego, poematy Ariosta, a także dramaty Szekspira.

²⁵ Vide Michał Paweł Markowski, „Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna”, in Friedrich Schlegel, *Fragmentsy*, trans. Carmen Bartl (Kraków: Towarzystwo Wydawców i Autorów Prac Naukowych Universitas, 2009).

²⁶ Paweł Goźliński, *Bóg Aktor. Romantyczny teatr świata* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), 192.

²⁷ Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany* (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007), 163.

²⁸ Jarosław Marek Rymkiewicz, „Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)”, in *Problemy polskiego romantyzmu*, ed. Maria Żmigrodzka, vol. III (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981), 71.

²⁹ Elżbieta Powązka, *Poetyka wyzwolenia. Genezyjski dialog antyku z barokiem w twórczości Juliusza Słowackiego* (Kraków: Collegium Columbinum, 2008).

³⁰ German Ritz, *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach polskiej tożsamości*, trans. Małgorzata Łukasiewicz (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011), 160.

3.

Sprofanowaną wizję dziejów Polski, pełną bezrozumnego okrucieństwa, Słowacki konstruuje przede wszystkim w oparciu o relacje z wydarzeń wygłaszane przez trzech bohaterów dramatu: Gruszczyńskiego, Sawę i Pafnucego. Warto zaznaczyć, że opowiadania te nie noszą absolutnie żadnych znamion obiektywizmu. Postacie relacjonujące wydarzenia akcentują swój indywidualny punkt widzenia, jednocześnie zmuszając odbiorcę utworu do przyjęcia ich perspektywy, a tym samym projektują określony sposób wizualizacji przywoływanej przeszłości. Mimo wyraźnych sygnałów dotyczących otwartości stepu ukraińskiego, prezentowane, szczególnie przez Sawę i Pafnucego, obrazy mają jasno zaznaczone granice. Trudno oprzeć się wrażeniu, że zostały one wybrane ze szczególną pieczołowitością. Przypominają stykówkę, składającą się z kadrów zestawionych w taki sposób, aby jak najlepiej wykorzystać ich potencjał wizualny.

GRUSZCZYŃSKI

Widziałem go sam, przy kordzie,
 W żupanku ze złotej lamy,
 W kontuszu, ze krwią na mordzie
 Kapającą jak berberys:
 Lecz bestia w żar się rzuciła
 Tanquamdraco. E caeteris
 Nie piszę. – Chłoptwo jest czarne,
 Krwawe, wściekłe i niekarne,
 Wódką i miodem zalane,
 Przez popy oszukiwane,
 Karmione w cerkwiach proskurą
 Śród krwi, mordów, których pióro
 Dotknąć się boi w pisaniu [I, 49-61]³¹.

To pierwszy obraz obozu Semenki, który pojawia się w dramacie. Gruszczyński podkreśla zezwierżenie chłopstwa, kierującego się najniższymi instynktami i potrzebami ciała. Wskazuje na upadek moralny ludu ukraińskiego, poddanie się ideologii pełnej okrucieństwa. Jest to relacja wyraźnie skondensowana, zawierająca raczej sugestię dalszych obrazów womitywnych niż ich szczegółowy opis³². Warto zwrócić na to uwagę, ponieważ trudno oprzeć się wrażeniu, że Słowacki dystopię stepu ukraińskiego i związaną z nią postać samego Semenki buduje w bardzo przemyślany i konsekwentny sposób.

³¹ Wszystkie cytaty pochodzą z: Juliusz Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, in idem, *Dzieła wybrane*, ed. Julian Krzyżanowski, vol. 5 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983). Dalej podaję nr aktu (cyfra rzymska) i numery wersów (cyfra arabska).

³² Mimo całej pieczołowitości, z jaką w *Śnie srebrnym Salomei* zostają zaprezentowane makabryczne obrazy stepu, Słowacki cały czas stawia przed czytelnikiem nakaz odkrywania ukrytej „struktury Bytu”. Vide Ryszard Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego* (Warszawa: Sic!, 1994).

Po pierwsze, szczegółowa analiza konstrukcji całego dramatu pozwala zauważyć, że obóz Semenki prezentowany jest stopniowo. W każdym akcie dramatu (poza ostatnim) pojawia się jedna kluczowa relacja wybranego bohatera, która uzupełnia poprzedni opis o kolejne elementy układanki. Przypomina to proces budowania sceny teatralnej, gdzie z każdym kolejnym ruchem bohaterów przed odbiorcą odsłaniany jest kolejny jej element. Z tym jednak wyjątkiem, że odbywa się to (z formalnego punktu widzenia) w trybie narracyjnym, a nie dramatycznym. Po drugie, każda kolejna relacja jest coraz bardziej rozbudowana. Wystarczy przyjrzeć się opowiadaniu Pafnucego, który łączy opowiadanie dotyczące samych wydarzeń i walki oddziału Gruszczyńskiego z obszernymi opisami przestrzeni. Te poetyckie obrazy pełnią jednak bardzo szczególną funkcję w konstruowaniu dystopii. Przerażenie budzą bowiem już nie tylko same działania podejmowane przez hajdamaków, ale i cała makabryczna aura, która im towarzyszy. Fascynujący wręcz okazuje się opis zmiany, jakiej podlega przestrzeń jaru, w wyniku pojawienia się tam ludu gruszczyńskiego.

PAFNUCY

Bo wtem, nie strzegąc szeregu,
Ładu i żadnej komendy,
Przyszedłszy nie wiedzieć którądy,
Pokazał się lud gruszczyński.
Ci się wężowymi stecki
Zlewali z gór na Polaków;
Ci się z jałowcowych krzaków
Ukazali, strasznej cery
Podpiłej – sinozielonej.
Rzekłbyś, że na ziemi onej
Jałowców ciemne ogrojce
Przeradzają się w siekiery,
W noże i w spisy, i w zbójce –
Że te straszne jaru ciemnie
Całe się krwią zarumienią
I wyręzą się wzajemnie,
I w dwie mogiły zamienią –
Że ze srebrnego jeziorka
Zrobi się theatrum nowe,
Na którym śmierć jak aktorka
Swe tragedie purpurowe
Będzie odgrywać w ciemności [III, 194-215].

Przywoływany fragment jest szczególnie sugestywnym poetyckim opisem widzenia. Jego miejsce w relacji Pafnucego jest równie istotne. Opis jaru poprzedza bowiem dramatyczne wydarzenia, jakie staną się udziałem Gruszczyńskiego. Można więc odnieść wrażenie, że Pafnucy za pomocą tego opisu buduje scenę dla mających się za chwilę dokonać wydarzeń. Mimo jego plastyczności, sam opis

jest jednak dość pobieżny. Tym samym odbiorca zostaje zmuszony do wypełnienia tego obrazu własnymi wyobrażeniami, które ów opis uruchamia³³.

Ten „wyobrazeniowy” aspekt omawianych relacji Gruszczyńskiego, Sawy i Pafnucego pozwala na wysnucie wniosku, że makabryczne obrazy, które pojawiają się w *Śnie srebrnym Salomei*, mogą funkcjonować jako swego rodzaju fantazmat. Z jednej strony owa „wyobrażona scena”, powstająca w umyśle odbiorcy, stanowi konkurencyjny obraz rzeczywistości wobec tego, który prezentuje właściwa scena dramatu, czyli dwór Regimentarza. Pełne okrucieństwa, makabryczne wizje należy więc uznać za element, który odsłania, niemożliwy do bezpośredniego zaprezentowania, aspekt rzeczywistości. Z drugiej jednak strony dostrzeżenie tego wymiaru dystopii okazuje się możliwe jedynie dzięki konfrontacji obydwu wizji świata przedstawionego³⁴.

Pierwszy sygnał nierozzerwalnego związku łączącego scenę i kulisy tego dramatu pojawia się w relacji Sawy, kiedy to opowiada on o zagładzie Gruszczyzna.

SAWA

Krwi dziś widziałem tak wiele!
 Takie straszne nieboszczyki!
 Taki mord i takie zbrodnie!
 Że przez całe dwa tygodnie
 Z obrzydzeniem na jadło popatrzę;
 Pomnąc na te sine chłopczyki,
 Na jakim one teatrze
 Zakrwawionym czyniły honory...
 [...]
 Teraz wszystko krwią zbryzgane,
 Co uniknęło grabieży.
 Trupy ludzkie bez odzieży
 I na ziemi, i na łózkach,
 Na krwią ociekłych poduszkach;
 Dziaćki porąbane srodze
 I na ceglanej podłodze
 Porzucone, i z puchówek
 Pierze śnieżące podłogi.
 Sama pani – widok srogi! –
 Dzieteczki swoje bez główek
 Za nóżki zimnem zielone
 Trzymała; ach, jedną raną

³³ Przypomina tym samym technikę prezentacji, z której korzystał Słowacki między innymi tworząc opis klasztoru Megasilleon w *Podróży do ziemi Świętej*. Vide Ryszard Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982), 18-26.

³⁴ Mistycyzm Słowackiego ma bowiem wyraźne oparcie w teorii mitologii nowoczesnej, zapoczątkowanej przez Fryderyka Schlegla. „Jej tematem jest kosmos chaosu, gra między bezładem a spontanicznie wylaniającym się zeń wzorem porządku” (Agata Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, 98).

Zabita; bo otworzone
 Miała żywota świętnice
 I za straszną płodu zmianą –
 (Jasne stepowe księżycy,
 Biorę was na krwawe świadki!)
 Że łono tej polskiej matki
 Od strasznego nożów cięcia
 Wyszło na łono szczenięcia
 I stało się psią mogiłą;
 Bo i szczenię martwe było
 Na dnie martwego żywota! [II, 122-129, 212-235].

Sawa roztacza przed pozostałymi bohaterami przerażającą wizję domu Gruszczyńskich po napaści hajdamaków. Prezentowany opis jest niesłychanie sugestywny. Dodatkowo narracja Sawy została poprowadzona w taki sposób, aby cała uwaga odbiorcy skoncentrowała się na wizji zamordowanej żony Gruszczyńskiego. Relacja ta wypukla problem niezawinionego cierpienia, jakie stało się udziałem istot najbardziej niewinnych i traktowanych zawsze ze szczególną troską: dzieci, ciężarnej kobiety oraz staruszki. Siła przekazu nie wynika jednak wyłącznie z dramatyzmu opisywanej sytuacji.

Przywołane przez bohatera obrazy womitywne zostają bowiem poprzedzone idylliczną, arkadyjską wręcz wizją dworku szlacheckiego. Skontrastowanie tych dwóch wizualizacji wzmacnia sugestywność relacji Sawy, jednocześnie wskazując na zależność między tym, co utopijne, a tym, co przerażające i wstrętne. W tym kontekście dystopia jawi się jako profanacja naiwnego wyobrażenia o rzeczywistości. Przypomina obraz w krzywym zwierciadle, który może rozbłysnąć jedynie jako odbicie tego, co idealne.

Szlachecka idylla okazuje się wyobrażeniem, a nie czymś realnym. Wystarczy bowiem przywołać rozmowę Gruszczyńskiego z Pafnucym, kiedy to podaje on w wątpliwość utopijną wizję życia na dworze szlacheckim. Z kolei to zestawienie zmusza do przywołania historii związku Leona i Salomei potwierdzającej słuszne wątpliwości Gruszczyńskiego. Utopijny model szlacheckiego życia okazuje się jedynie fasadą, która kruszy się pod naporem makabrycznych obrazów koliszczyzny.

Związek między tym, co utopijne, a tym, co makabryczne i przerażające, nie jest jednak relacją jednokierunkową, jak mogłoby się na początku wydawać. Warto bowiem zwrócić uwagę, że ironiczne komentarze, które padają ze strony mieszkańców dworu, wskazują na hiperbolizację owych makabrycznych obrazów.

REGIMENTARZ

Cóż? Tęskno ci bez Leona?

Ślubny dzień wam przyozdobię

I wyjaśnię wam świetlicę
Łbami Kozaków na tyce.

KSIEŻNICZKA

Tateczku – a czym pan Sawa
Będzie pochodnią w lichtarzu [III, 39-44].

Zastosowany przez Słowackiego podział przestrzenny funkcjonuje jako ośrodek budowania kluczowych dla dramatu znaczeń. Dwór Regimentarza to przecież podstawowa przestrzeń dramatu, na której odgrywana jest większość scen. Staje się on jednak także znakiem szlacheckiej utopii, starego ładu i określonego modelu życia, którego strażnikiem okazuje się sam Regimentarz. Wyraźnie hermetyczny charakter tej przestrzeni dodatkowo podkreśla negatywnie rozumianą stabilizację i niechęć mieszkańców dworu wobec jakichkolwiek zmian.

Dystopia, której ośrodkiem staje się step ukraiński, istnieje jedynie dzięki relacjom naocznych świadków poszczególnych wydarzeń. Jak podkreśla Anna Pilewicz,

sfera tajemnicy i chaosu oraz z drugiej strony forma powołana w celu jej ujawnienia lub przedstawienia nie są ze sobą tożsame. Ta sama przepowiednia, obiektywne historyczne zdarzenie istnieją w różny sposób dzięki subiektywnemu ujęciu. Pod wpływem presji zewnętrznej bohaterowie przyjmują określone role uzależnione od ich niepowtarzalnych historii, tworzą kreacje wyłaniające się pod wpływem splotu sił – pragnienia wolności i konieczności³⁵.

W tych opisach przestrzeni pozakulisowa jawi się jako całkowite przeciwieństwo utopijnego obrazu rzeczywistości, jaki próbuje utrzymać Regimentarz. Zmiana, która dokonuje się dzięki tym teichoskopicznym relacjom, podkreśla upadek starego ładu i przejście władzy przez lud gruszczyński.

Specyficzna konstrukcja sceniczna tego dramatu zmusza do połączenia tych dwóch rzeczywistości w nierozzerwalny węzeł znaczeń. Warto bowiem zwrócić uwagę, że wszystkie relacje dotyczące makabrycznych wydarzeń zostają zaprezentowane pozostałym odbiorcom w przestrzeni tożsamej z wzorcem utopijnym³⁶. Na projektowanej scenie dramatu, która jednocześnie stanowi wyraźny symbol szlacheckiej utopii, pojawia się bohater, który poprzez swoje relacjonujące opowiadanie buduje przed oczami pozostałych postaci „scenę wyobrażoną” związaną z dystopią. Słowacki doprowadza do konfrontacji dwóch płaszczyzn przestrzennych. Dzięki konsekwentnemu nakładaniu na siebie tych

³⁵ Anna Pilewicz, „Pomiędzy *Genesis* i *Apokalypsis*. O motywach teatralnych w *Śnie srebrnym Salomei* Juliusza Słowackiego”, in *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, ed. Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski (Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu, 2007), 284.

³⁶ Nawet w przypadku drugiej relacji Sawy, prezentowanej w polskim obozie, poprzedzający tę opowieść komentarz Regimentarza odwołuje się wyraźnie do owych szlacheckich wyobrażeń dotyczących rzeczywistości i historii, których symbolem był zamek.

obrazów poeta uzyskuje zupełnie nowy „światoobraz”³⁷. Obraz ten stanowi połączenie dwóch procesów kluczowych dla mistycznej koncepcji Słowackiego: destrukcji i kreacji. Tutaj należy upatrywać podstawowej funkcji dystopii w *Śnie srebrnym Salomei*. To właśnie ona pozwala bowiem na uzyskanie tego niezwykłego połączenia dwóch odmiennych procesów rządzących rzeczywistością mistyczną.

4.

Zestawienie dwóch obrazów świata przedstawionego dramatu doprowadza nie tylko do wyraźnych przesunięć w obrębie każdej z wyodrębnionych płaszczyzn przestrzennych. Podwójna konstrukcja sceniczna ma bowiem również ogromny wpływ na postawy reprezentowane przez poszczególnych bohaterów. Mieszkańcy dworu Regimentarza zostają postawieni naprzeciw makabrycznych i pełnych okrucieństwa wizji i muszą się wobec nich ustosunkować. Taki zresztą jest cel samego Semenki:

SEMENKO

Strach, panowie gospodarze,
Strach to cała nasza siła.
Szczob my mieli czortów twarze,
A z płomieni złotych kryła,
Hej – a głos z szatańskich krzyków,
Rękawice jak z krwawników,
Piersi czarne i czuhunne,
Myśli gromkie i piorunne:
Tak świat nasz! [...] [III, 627-635].

To jeden z niewielu momentów, kiedy to przestrzeń stepu staje się elementem projektowanej sceny dramatu. Bunt opisywany przez Semenkę nabiera charakteru dobrze zorganizowanego działania, jego uczestnicy kierują się określonymi zasadami i tworzą spójną grupę. Przywołana powyżej wypowiedź Semenki może jednak wprowadzać w konfuzję. Pojawia się bowiem sugestia, że wygląd hajdamaków i sposób ich zachowania stanowi jedynie swego rodzaju kostium teatralny, który pozwala na pełne odegranie przypisanej im roli. Wrażenie to potęguje metaforyka teatralna, która nagminnie pojawia się w wypowiedziach Sawy i Pafucego, właśnie w kontekście opisywanego przez nich stepu

³⁷ Jak podkreśla Czesław Zgorzelski, twórczość mistyczna jest „rezultatem wizji człowieka obdarzonego naturalną, ale i dziwną jednocześnie mocą przenikania materii, wszystko to jednocześnie prowadzi do odczucia realności zaświatów, doświadczalnej pomimo swych pozazmysłowych przejawów” (Czesław Zgorzelski, „Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają”, in *Juliusza Słowackiego rym blyskawicowy: analizy i interpretacje*, ed. Stanisław Makowski (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1980), 161).

ukraińskiego³⁸. Tym samym zachwiane zostaje poczucie „realności” buntu i prawdziwości poszczególnych relacji.

Dariusz Kosiński, analizując *Sen srebrny Salomei*, wskazuje na szczególny metateatralny obraz, który pozwala odbiorcy przyjąć właściwy punkt widzenia oraz ustalić relacje pomiędzy poszczególnymi płaszczyznami przestrzennymi dramatu.

W akcie trzecim Regimentarz, reagując na kolejny ironiczny komentarz Księżniczki, opisuje zaistniałą sytuację sceniczną w następujący sposób:

REGIMENTARZ

Cicho! Bądź z uszanowaniem! –

Widzisz, Sawo, te ptaszęta

Trzeba śmieszkami napawać,

Na żartach się nie poznawać;

To one swym świergotaniem

Przez różne szpaczków talenta

Smętny czas grożący nocą

Żywo po anielsku złocą;

I zdaje się, gdy świegocą,

Że ta ziemia cała gajem

Zielonym, gwiazdą i rajem,

Gdzie za teatru kurtyną

Ludzie lepsi za kraj giną [III, 51-62]³⁹.

Stwierdzenie Regimentarza jest wyrazem przekonania, że to za kulisami sceny (murami zamku) dokonuje się właściwy dramat. Kurtyna teatralna sygnalizuje podział na to, co „tu” – dostępne bohaterom i widzom, a „tam” w niejasnej i migotliwej przestrzeni mistycznej⁴⁰. Mimo iż dystopia przypomina „scenę wyobrażoną” (nie stanowi bowiem rzeczywistego doświadczenia mieszkańców zamku), to w wypowiedzi Regimentarza uzyskuje ona status realnej przestrzeni. Iluzją zaś okazuje się właściwa scena dramatu. Jak stwierdza Dariusz Kosiński:

to, co jest nam pokazane, to teatr iluzji codziennego życia, seria występów służących ukryciu prawdy. Taki teatr odgrywa przed Salomeą Leon w pierwszym akcie, sam ją jednocześnie

³⁸ Paweł Goźliński tłumaczy pojawiającą się w tych teichoskopicznych relacjach metaforę teatralną jako wzorzec interpretacyjny, wykorzystany przez Sawę i Pafnucego, który pomaga właściwie zaprezentować makabryczne wydarzenia. Badacz twierdzi, że sztafaż teatralny pełni funkcję schematu, narzuconego przez bohaterów na świat, który jawi im się jako chaos. Nie mam tutaj miejsca, aby szerzej omówić tę kwestię, warto jednak zwrócić uwagę, że metaforę teatralną można w tym kontekście interpretować jak fasadę, za którą ukrywa się właściwa wizja rzeczywistości, która nie jest jednak możliwa do opisanego słowami. Paweł Goźliński, *Bóg Aktor. Romantyczny teatr świata*, 234.

³⁹ Wszystkie wyróżnienia w tekście pochodzą ode mnie – M.N.

⁴⁰ Słowacki bardzo konsekwentnie w przypadku większości swoich dramatów mistycznych operuje tymi dwoma zaimkami. Gra, którą z odbiorcą prowadzi tutaj nadawca, odnosi się nie tylko do procesu percepcji, ale również konceptualizacji postrzeganego fragmentu rzeczywistości.

o udawanie posądzając. Taki teatr odgrywa cały czas Księżniczka, uciekająca w grę przed jakąkolwiek powagą⁴¹.

Teatralność dworu Regimentarskiego ujawnia jednocześnie iluzoryczność utopijnej wizji świata, którą reprezentuje. Nie jest ona jednak dostrzegalna od samego początku dramatu. Dopiero konfrontacja z makabrycznymi obrazami stepu odsłania sztuczność i konwencjonalność świata szlacheckiego.

Specyficzna organizacja przestrzenna *Snu srebrnego Salomei* staje się głównym elementem całej konstrukcji dramatycznej utworu. Transgresywność przytaczanych opisów prowokuje bohaterów dramatu do porzucenia dotychczasowej iluzji „życia codziennego” i w efekcie prowadzi do odsłonięcia zupełnie innego ich oblicza. Jak wskazuje Michał Masłowski:

wszystkie postaci dramatu są ambiwalentne, wszystkie rozdarte między swym egoizmem lub partykularyzmem a rolą, którą przyszło im grać, nie ma w zasadzie postaci dobrych i złych. Nie ma też ducha przewodniego, jak Książdz Marek, nie ma też „aktora strasznego”, tzn. w pełni świadomego swej roli symbolicznej⁴².

Do tej pory badacze wskazywali przede wszystkim na przemianę, jaka dokonuje się w Gruszczyńskim. Pomijano zaś na przykład fascynującą metamorfozę, jakiej ulega postać Leona. Bohater początkowo przypomina wzór szlacheckiego młodzieńca. Nie jest to jednak obraz pozytywny. Leon jest samolubny, zainteresowany wyłącznie własnym losem, można wręcz uznać, że dla zabawy uwodzi Salomeę, a potem bez wyrzutów sumienia oddaje ją Kozakowi⁴³. Następnie jednak syn Regimentarza zostaje niejako siłą zmuszony do konfrontacji z przestrzenią ukraińskiego stepu i owa konfrontacja powoduje diametralną zmianę w zachowaniu bohatera, szczególnie dobrze widoczną w relacjonowanej przez Sawę scenie ukorzenia się Leona przed Gruszczyńskim. Podobną zmianę można obserwować w przypadku Księżniczki, która za maską ironicznych komentarzy ukrywa świadomość doniosłości dokonujących się wydarzeń. Nawet Regimentarz, który praktycznie przez cały czas wydaje się niewzruszonym przedstawicielem szlacheckiego sposobu myślenia, czyni kilka gestów, które świadczą o tym, że rozumie on swoje błędy i stara się je naprawić.

⁴¹ Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, 164.

⁴² Michał Masłowski, „*Sen srebrny Salomei*: symbol i rola”, in idem, *Zwierciadła Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego* (Izabelin: Świat Literacki, 2001), 165.

⁴³ Warto zestawić sceny rozmów Leona z Salomeą i wypowiedzi bohatera, który komentuje na stronie całą tę miłosną historię, z krytyką, jaką pod adresem dworskiego modelu życia formułuje Gruszczyński w rozmowie z Pafnucym. Połączenie tych dwóch obrazów stanowi wyraźny dowód, że Słowacki od samego początku poddaje krytyce utopijny model szlacheckiego życia. Dopiero konfrontacja z dramatycznymi wydarzeniami zmusza bohaterów do konfrontacji z własnym odbiciem.

Symbolicznie nacechowana okazuje się przemiana Sawy, bohatera o podwójnej tożsamości. Warto zwrócić uwagę na szczególny związek, jaki łączy postać Sawy-Calińskiego z postacią Semenki-Tymenki. W dramacie kilkakrotnie pojawia się charakterystyka Sawy, która bardzo zbliża go do ukraińskiego przywódcy⁴⁴. Nawet w momencie, w którym Sawa przeciwstawia się swojemu kozackiemu pochodzeniu, bardziej przypomina buntownika, aniżeli polskiego kawalera.

SAWA

Przysiągłem!!! że kawalerstwo
Polskie wygna krew kozaczą!
Że Ukrainki zapłaczą,
Na mój miecz, na mego konia
Rzucając klątwy i czary:
Bo ja będę jak miecz kary,
Kosa ścinająca błonia,
Orlica na pół rozdartą [III, 306-313].

Historia przemian tych dwóch bohaterów jest kluczowa dla zrozumienia *Snu srebrnego Salomei*. Bohaterowie ci przypominają swoje lustrzane odbicia⁴⁵. Wojewoda Caliński uosabia wszystkie młodzieńcze pragnienia Semenki. Nie można bowiem zapominać o jednej z pierwszych wypowiedzi hajdamackiego buntownika, w której przyznaje się on do swoich marzeń.

SEMENKO

Choć syn gruszczyńskiego popa,
To bywało na kurhanie,
Kiedy koń nade mną stanie,
A miesiąc w oczy uderzy:
To ja sobie śnił z rycerzy
Wielkie hufce, błyskawice,
Rusałeczki i księżyce;
Hej, i zamek na Ostrowie,
I hetmański miecz w alkowie [I, 197-205].

Semenko ostatecznie występuje przeciw młodzieńczym marzeniom, przyjmuje narzuconą mu rolę symboliczną i zgodnie z mistycznym planem rozwoju ducha – wzrasta w niej. Poddaje się wyznaczonej mu roli i staje się tym, który otwarcie wystąpi przeciw szlacheckiej wizji świata. Sawa również przeciwstawia się części swojej tożsamości, wyrzeka się swojego kozackiego pochodzenia. Ostatecznie

⁴⁴ „ANUSIA: Widziałam, jak przez aleje / Leciał z piorunowym trzaskiem, / A za nim jacyś pohańce / Nieśli czerwone kagańce, / Podobno – jego lirnicy / Dziady, w ogniu błyskawicy / Świecące jak upiory” (II, 57-63).

⁴⁵ Sam Semenka zwraca uwagę na ten szczególny związek w rozmowie z Księżniczką dotyczącej Sawy: „KSIĘŻNICZKA: Czy jest jak chmura? Czy jak błyskawica? / Czy z oczu jemu patrzy chłop czy książe? / SEMENKO: To patrzy, co mnie...” (I, 349-351).

jednak jego przemiana sprawia, że staje się on polskim kawalerem, szlachcicem marzącym o spokojnym, arkadyjskim życiu. Zaprzepaszcza w ten sposób ofiarę Gruszczyńców, które symbolizują przeciwieństwo czarnoleski mit spokojnej wsi. Podobnie jak Sawa, pozostali bohaterowie dramatu – Regimentarz, Księżniczka, Leon, Salomea – zapadają w prawdziwy „sen srebrny”, sen zapomnienia. Dlatego też trudno zgodzić się z Michałem Masłowskim, który twierdzi, że w przypadku wszystkich tych postaci dochodzi do prawdziwej przemiany. Wręcz przeciwnie – przemiana była chwilowa, wynikająca jedynie z konfrontacji z przestrzenią stepu lub tylko pełnymi okrucieństwami wizjami, opisującymi makabryczne wydarzenia⁴⁶. Bohaterowie dramatu zaprzepaszcżają symboliczne znaczenie własnej przemiany i całkiem bezrefleksyjnie powracają do utopijnych wizji szczęśliwego i spokojnego życia. Podwójne zaślubiny – Leona i Salomei oraz Sawy i Księżniczki – można uznać za ceremonię zapomnienia, ironicznego unieważnienia dystopijnego obrazu rzeczywistości, śmierci oraz zbrodni.

Dariusz Kosiński określił *Sen srebrny Salomei* mianem „tragedii Kossakowskich, którzy nie spotkali swojej Judyty, albo też, spotkawszy ją, zamiast otworzyć się przez miłość na jej ducha, i pójść za nim wzwyż, sami ściągnęli go w dół, w spokojną szczęśliwość kresowego życia”⁴⁷. Judyta z *Księdza Marka* staje się symbolem przerażającej siły drzemiącej w człowieku, zmuszającej go – zgodnie z mistycyzmem Słowackiego – do ciągłego rozwoju. Podobną funkcję w *Śnie srebrnym Salomei* pełni dystopia. Przerażająca wizja stepu ukraińskiego i dokonujących się tam wydarzeń zmusza bohaterów do konfrontacji z własnym odbiciem. Dramat bohaterów tej historii polega na tym, że przemiana, do której owa konfrontacja może doprowadzić, zostaje zaprzepaszcżona.

5.

Badacze późnej twórczości Słowackiego wielokrotnie twierdzili, że makabryczne wizje ukraińskiego buntu w *Śnie srebrnym Salomei* skutecznie przekreślają mistyczne znaczenie tego dramatu. Dodatkowym argumentem przemawiającym na korzyść tak sformułowanej tezy miał być szczególny sposób zaprezentowania tych przerażających obrazów. Wydaje się jednak, że to, co badacze pochytywali Słowackiemu za błędy estetyczne i konstrukcyjne, staje się właśnie ośrodkiem budowania filozoficznej wymowy tego tekstu.

Na samym początku moich rozważań wskazywałam na genetyczne związki łączące dystopię z satyrą i parodią. Wydaje się, że właśnie w tej relacji kryje się odpowiedź na pytanie o właściwe znaczenie przerażających obrazów koliszczyzny, które pojawiają się w *Śnie srebrnym Salomei*.

⁴⁶ Prawdziwą przemianę – rozumianą w kategoriach ofiary, która jednocześnie jest pokutą i karą – przechodzą jedynie Gruszczyński i Semenka.

⁴⁷ Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, 159.

Już Olga Freudenberg podkreślała ściśle pokrewieństwo łączące misterium z parodią. Autor rezygnuje z bezpośredniego opisu przedstawianego tematu, ponieważ właściwe jego ukazanie staje się niemożliwe. Jego przedmiot zawsze będzie się wymykał jednoznacznej prezentacji, więc jedyną możliwością, która pozostaje autorowi, okazuje się parodia. „Parodia nie imituje, nie wyszydza ani nie przedrzeźnia. Parodia to archaiczna religijna koncepcja «drugiego aspektu» i «sobowtóra», z zachowaniem pełnej jedności treści i formy”⁴⁸.

Wydaje się, że podobny sposób myślenia przyświecał Słowackiemu przy tworzeniu *Snu srebrnego Salomei*. Dramaturg ukrywa dystopię za kurtyną teatru, zdaje sobie bowiem sprawę, że bezpośrednie przedstawienie opisywanych wydarzeń odebrałoby im ich mistyczny wymiar i sprowadziło wyłącznie do widowiskowego przedstawienia. Tym samym „teatr wyobrażony” staje się narzędziem, dzięki któremu dramaturg może próbować dotrzeć do tajemnicy dziejów, rozumianych w ramach procesu mistycznego. Nie prowadzi do niej jednak lektura teichoskopicznych relacji poszczególnych bohaterów. To, co Słowacki stara się opisać, z samej swej istoty jest niewyraźne. Jawi się jedynie w konfrontacji „teatru wyobrażonego” Gruszczyńskiego, Sawy i Pafnucego z teatrem życia codziennego, którego scenę stanowi dwór Regimentarza. Jak podkreśla Leszek Zwierzyński tylko „Bóg [...] obecny w absolutnym mroku «nieobjawienia», w obrazie genezy i apokalipsy”⁴⁹ może dokonać zjednoczenia dwóch przeciwstawnych procesów: destrukcji i kreacji.

Envisaged theatre. The function of dystopia in *The Silver Dream of Salomea* by Juliusz Słowacki

S u m m a r y

The article is an analysis of the function of dystopia in *The Silver Dream of Salomea* by Juliusz Słowacki. In this drama, dystopia is identified with an evil place which is the important part of space solutions in the world represented in the piece. A new view of Ukrainian steppe representation is possible thanks to this perspective. The analysis is focused not only on space solutions, but also on theatrical metaphors that represent the inside space of the steppe. As a result of the dystopic perspective, the formal solutions which reinforce the mystical concept of the world presented in the drama become quite conspicuous.

⁴⁸ Olga Freudenberg, „Pochodzenie parodii”, trans. Adam Pomorski, in eadem, *Semantyka kultury*, ed. Danuta Ulicka (Kraków: Towarzystwo Wydawców i Autorów Prac Naukowych Universitas, 2009), 54.

⁴⁹ Leszek Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, 313.