

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LX

Kraków, listopad–grudzień 2019

Zeszyt 6 (357)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

DOI 10.24425/rl.2019.131392

CIAŁO – AKCJA – KOMUNIKACJA.
O *SAMUELU ZBOROWSKIM* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

AGATA ŻAGLEWSKA*

www.orcid.org/0000-0001-6192-5531

Celem tego artykułu jest odpowiedź na pytanie o funkcje komunikacji werbalnej i pozawerbalnej w *Samuelu Zborowskim*. A ściślej rzecz ujmując: interesują mnie zakłócenia komunikacyjne w obrębie świata przedstawionego. Chcę przeczytać dramat Słowackiego nie tyle jako jedną z odsłon twórczości mistycznej poety, ile jako tekst, który zwraca uwagę na (ograniczone) możliwości języka oraz sposoby komunikacji i oddziaływania (perswazji) ciałem i poprzez ciało.

Ciało utworów mistycznych Słowackiego było już wielokrotnie przedmiotem refleksji literaturoznawczej. W najnowszych badaniach mówi się o relacji duch–forma: o tym, że ciało stanowi dla ducha niezbędne medium rozwoju, że w ogóle bez istnienia w znaczeniu materialnym nie byłaby możliwa żadna aktywność¹ i z drugiej strony – że aktywność wiąże się bardzo często

* Agata Żaglewska – lic., Uniwersytet Warszawski.

¹ Zob. L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Katowice 2008, s. 195.

z przekraczaniem formy; że ta relacja ma charakter dialektyczny² i między burzeniem a tworzeniem zachodzi sprzężenie zwrotne³. Podjęto też kwestię utraty modelu tożsamości, zgodnie z którym „ja” składa się z jednej całości psychicznej przypisanej jednej fizycznej reprezentacji⁴. Pojawia się zatem pytanie: co to jest „człowiek” w odniesieniu do „ducha”⁵. Ważna wydaje się też problematyka cierpienia: działanie w świecie genezyjskim łączy się z doświadczeniem bólu w sensie somatycznym. Jak więc należy interpretować natrętnie mnożone obrazy rozpadu ciała i śmierci: „czy chodzi tu tylko o pogardę wobec ciała”, czy „mamy raczej do czynienia z traumatycznym doświadczeniem cielesności”?⁶ Może w jakiejś mierze sztuka okresu mistycznego to próba nadania sensu cierpiącemu ciału?⁷ Wreszcie trzeba by zastanowić się nad antropomorfizującym ponad normę językiem Słowackiego i ustosunkować się do faktu, że opis doświadczenia mistycznego chyba nigdy nie jest pozbawiony odniesienia do fizyczności⁸.

To wszystko pozostawiam jednak w dalszym tle swoich zainteresowań. Proponuję przyjrzeć się uważnie kilku scenom dramatu i zastanowić się nad tym, w jaki sposób duchy posługują się swoimi ciałami podczas prób nawiązania kontaktu z innymi. Pozwoli to stwierdzić, że możliwe jest porozumienie duchów za pośrednictwem ciała, a nie przekazu dyskursywnego⁹. Szczególnym przypadkiem takiego porozumienia jest sytuacja spotkania dwóch zakochanych duchów płci przeciwnej, dlatego część artykułu będzie poświęcona erotyce i związanej z nią opozycji męskie-żeńskie. Nie bez przyczyny przecież obok sugestywnych przedstawień cierpienia, walki i destrukcji – obrazowania frenetycznego – pojawiają się w utworze Słowackiego fragmenty poświęcone miłości i kontaktowi fizycznemu kochanków; stanowią one znaczącą przeciwwagę dla reprezentacji dręczonego

² Zob. M. Kuziak, *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001, s. 115 i M. Nesteruk, *Dramat „dziwny i duchowy”. Zarys interpretacji „Samuela Zborowskiego”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1979–1980, t. 14–15, s. 88.

³ Zob. E. Łubieniewska, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Warszawa 1994, s. 144.

⁴ Zob. podrozdział „Ja-wielu” i nowy model osoby [w:] L. Zwierzyński, dz. cyt., s. 193–210.

⁵ Zob. M. Kuziak, dz. cyt., s. 99–210.

⁶ M. Kuziak, dz. cyt., s. 115. Por. artykuł M. Saganiak, *Makabra w Mistycznym Teatrze Juliusza Słowackiego*, „Konteksty” 1995, t. 49, nr 3–4, s. 77–83.

⁷ Por. E. Łubieniewska, dz. cyt., s. 135–179.

⁸ Zob. artykuł M. Siwiec dotyczący liryki z tego okresu: *Słowackiego podmiot somatyczny* [w:] *Strategie „ja” (po)romantycznego w poezji polskiej XIX–XX wieku. Część 1: studia i szkice*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Łódź 2017, s. 87–103. Wiele interesujących uwag o języku późnego Słowackiego w kontekście cielesności zawarł A. Kotliński w swojej książce *Mistrz „czerwonego rymu” – Słowacki*, Warszawa 2000, s. 73–189.

⁹ Oczywiście nie chcę powiedzieć, że te dwa sposoby komunikacji się wykluczają, przeciwnie – często dopełniają się wzajemnie.

i kaleczono ciało. Ponieważ wspomniałam wyżej, że materialna reprezentacja ducha w uniwersum *Samuela* w niektórych sytuacjach funkcjonuje jako medium, nietrudno odgadnąć, że sama w sobie jest nośnikiem dodatkowych treści. Jakiego rodzaju to treści, uda się powiedzieć na podstawie analizy fragmentu dotyczącego sądu nad Kanclerzem, gdzie ciała używa się jako środka perswazji.

1. „PATRZ, JAK CAŁYM CIAŁEM GADA” O (NIE)MOŻLIWOŚCI CZYTANIA (Z) CIAŁA

W *Samuelu Zborowskim* są dwie ważne sceny, na podstawie których da się coś powiedzieć o specyficznej sytuacji, kiedy duchy będące w różnych (odmiennych względem siebie nawzajem) stadiach rozwoju wchodzą ze sobą w interakcję albo przynajmniej próbują to zrobić. Jedną z nich to scena otwierająca dramat: Ojciec z uczonymi są świadkami wizji Eoliona. Nie rozumieją treści jego płomiennych słów, ale czują ich dziwny urok: „Maluje rzeczy z nadzwyczajną krasą / I nie brak mu w słowach siły...”; „Wyznam, że mię ten dziwny sen zelektryzował. / Trzeba będzie na karku postawić mu bańki...” – mówi Doktor¹⁰. Oddziałuje na nich nie dyskursywny przekaz Eoliona, ale raczej wrażenie niesamowitości, jakiejś wielkiej powagi bijącej od niego. Zresztą nie dziwnego, że nie mogą porozumieć się z nim werbalnie, bo chłopak znajduje się jakby poza swoim realnym otoczeniem (czyli dostępnym dla wszystkich fizycznie obecnych przy tej scenie). Nie jest nastawiony na kontakt z Ojcem i uczonymi (zwraca się do innych postaci: do Boga, Atessy, Greka itd.). Można oczywiście z powodzeniem interpretować komentarze Doktora i Teologa jako dowód na ich ograniczenie i stwierdzić, że wprowadzenie tych postaci miało pokazać mierność i pychę ziemskich mędrców wobec nauki genezyjskiej i jej przedstawiciela, ale warto spróbować odwrócić perspektywę. Bo właściwie ci obserwatorzy, chociaż nie mają żadnej szansy na zrozumienie rewelatorskiej tyrady Eoliona, intuicyjnie przypisują jego słowom jakąś wartość, dlatego że

¹⁰ J. Słowacki, *Samuel Zborowski* [w:] M. Troszyński, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2017, s. 223 i s. 225. Wszystkie cytaty z omawianego dramatu pochodzą z tego wydania; dalej numery stron lokalizują bezpośrednio w tekście. Nie zaznaczam, które ustępy uznaje się za zaniechane, albo które usunął ze swojego wydania *Dzieł wszystkich* Słowackiego Juliusz Kleiner (zob. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XIII, cz. I, red. J. Kleiner przy współudziale W. Floryana, Wrocław 1963) – wszystkie warianty tekstu uznaję za pełnoprawne. Zachowuję jednak te znaki edytorskie Troszyńskiego, które oznaczają fragmenty skreślone przez autora – nawias ostrokatny (<) i ciągi cyfr 1, 2, 3 lub liter a, b, c itd. (dot. skreśleń wielopoziomowych). Ich pominięcie w niektórych przypadkach uniemożliwiałoby poprawne odczytanie tekstu. Ponadto, kiedy w tekście głównym brakuje oznaczeń osoby, której przypisuje się daną wypowiedź, konsekwentnie stosuję sugestie Kleinera, uwzględnione również na marginesach transkrypcji Troszyńskiego.

odbierają po części jego cielesne sygnały i być może dzięki temu doświadczają w pewnym stopniu emocji mówiącego (za dowód mogą posłużyć przywołane wyżej wypowiedzi Doktora). Teologowi (chyba nie bez racji) tajemnica Eoliona wydaje się archaiczna, starotestamentowa – waha się, zawiesza głos i przyznaje, że jego wiedza nie wystarczy, żeby zinterpretować treść wizji („Lepiej by tu starzy Żydzi / Pomogli i talmudziści...”, s. 122). Z kolei Ojciec od początku kładzie nacisk na fizyczne komunikaty wysyłane przez syna:

⟨Twarz jego... już jest tej okropnej bieli,
 Która zwiastuje sny... Do potępieńca
 Podobny... zasnął, patrzcie, bez rumieńca,
 Róże dzieciństwa nie wykwitły z liców,
 A jednak pot jak rosa brylantowa
 Na nie wystąpił...⟩ (s. 221)

Już teraz się w nim te sny wyjaśniły.
 Już śni jak człowiek... ale była pora,
 Że świszczał jak wąż... przed piersią upiora
 Wyprostowany... wtenczas na ciemnotę
 Świeciły dziwnie oczy jego złote,
 Straciwszy zwykłą czarność i nalane
 Słońcem... – (s. 223)

Co więcej, kiedy mówi, że „Już śni jak człowiek... ale była pora, / Że świszczał jak wąż...”, a w ten sposób interpretuje zewnętrzne, czyli dostępne jego świadomości objawy pracy ducha, zbliża się do genezyjskiej koncepcji przemiany i niestabilności form. Być może to oczywiste, ale jeśli Ojciec i uczeni mają dostęp do czegokolwiek, co przedstawia przed nimi Eolion, to tylko dzięki temu, że patrzą na jego zmieniające się ciało.

O tym, że duch daje znaki przez ciało, ale żeby z nich skorzystać, trzeba potrafić je odpowiednio rozszyfrować, świadczy też scena, w której Bukary z Biskupem i Helionem obserwują Księcia nawiedzonego przez ducha Kancelerza. Sytuacja wygląda następująco: Książę-Kancelerz mówi coś do osób, których nie widzą inni przy tym obecni, a Biskup i Helion raz po raz komentują ze zdziwieniem jego wygląd i zachowanie. Przytoczę tu tylko część z tych komentarzy. Helion: „Patrz, z jaką dumą odwrócił się i podniósł głowy... [...]”; „Cały odmienił lica i strupiał”; „Patrzaj, jaki gest ręki... zda się, że odpędza / Od siebie... obwinienie ludzkie, garści błyskiem”; „Patrz, jak wszystkie te rąk jego znaki / Piszą jakąś historią...” (s. 257–258). Bukary ewidentnie stara się nakłonić pozostałych do interpretacji tych zachowań, do porzucenia statusu biernego obserwatora – mówi, że „cudze krwawe sumienie w nim [Księciu – A.Ż.] siedzi” i (najwyraźniej zniecierpliwiony) prowokuje Biskupa: „Co myślisz, jaki ogień jego kościom / Da się czuć w piekle... patrz, jak całym ciałem /

Gada...” (s. 258). Kiedy zostaje sam, wygłasza monolog, w którym padają słowa podsumowujące minione zdarzenie:

Że też nikt, widząc wariata,
Nie trafił na tajemnicę
Ducha i... całego świata...
Że te straszne błyskawice
Dusz... nie odkryły wszystkiego? (s. 259)

Rzeczywiście – cała scena pozostawia wrażenie niedosytu. Książę-Kanclerz coś mówi i pokazuje. Inni słuchają go, patrzą na niego, starają się nawet, ale nic z tego nie rozumieją, bo na przeszkodzie stoi nieznajomość języka. Słabsi duchem bohaterowie potrafią dostrzec zewnętrzne objawy pracy ducha, ale nie umieją wyciągnąć z nich wniosków. Na poziomie przekazu dyskursywnego jest jeszcze gorzej: na pełne zdziwienia „nie rozumiem” Heliona, który po chwili uniesienia z Dziewczyną zgubił gdzieś swoją genezyjską pamięć, Bukary odpowiada z przekąsem: „A ja się jaśniej tłumaczyć nie potrafię, / Inaczej nie zrozumiałbym siebie” (s. 254).

Sceny bezpośrednio poprzedzające sąd opisują nie tylko trudności w komunikacji między duchami o różnym stadium rozwoju, lecz także świadczą o tym, że spotkania tego typu są – po prostu – nieuniknione. Nawet tak silny duch jak Lucyfer (traktuję Lucyfera, Bukarego, Adwokata i Ja jako postacie silnie ze sobą połączone, należące do jednej kolumny duchów – zob. przypis 24) jest uwikłany w skomplikowany układ z innymi, niezależnymi od siebie jednostkami. W większości przypadków porozumienie jest niemożliwe. Bez wielkiej przesady można powiedzieć, że postacie z *Samuela Zborowskiego* skazane są na poznawcze niespełnienie¹¹ w znacznej mierze dlatego, że doświadczają samotności. Chociaż praca ducha to w ostatecznym rozrachunku wysiłek indywidualny, trudno oprzeć się wrażeniu, że fizyczna i mentalna izolacja wcale mu nie służy; świadczy o tym przypadek syna Księcia. Podczas pierwszej próby odzyskania pamięci genezyjskiej Eolion odbywa podróż w głąb świadomości podczas snu, w stanie somnambulizmu czy natchnienia – tj. w sferze wyobrażeń. Nie ma dostępu do materialnej reprezentacji swoich wizji, pozostaje nieczuły na bodźce zewnętrzne, nie ma żadnego kontaktu z obserwatorami. To całkowite odosobnienie nie przynosi mu wiele, a nawet działa na niego wyniszczająco: pozostaje zawieszony między dwoma światami – w świecie doczesnym funkcjonuje jako szaleniec, do świata odsłoniętego z tajemnic nie ma jeszcze dostępu. Sytuacja zmienia się dopiero podczas spotkania z Dziewczyną: żeby iść do góry, duch potrzebował konkretnego (fizycznego) kontaktu z konkretną (ukochaną) osobą.

¹¹ Stwierdza to M. Kuziak [w:] dz. cyt., s. 104.

2. „ZBLIŻ SIĘ KU TEJ DZIEWCZYNIĘ” O ODZYSKIWANIU PAMIĘCI PRZEZ CIAŁO I O UKSZTAŁTOWANIU DUCHA PRZEZ PŁEĆ

Ciało odgrywa jeszcze większą rolę w komunikacji między duchami o podobnym stanie świadomości genezyjskiej. W *Samuelu Zborowskim* widać to najwyraźniej w scenie rozpoznania się Atessy i syna Ramzesa w kolejnych wcieleniach. Jest to sytuacja specyficzna, bo zainicjowana przez siły zewnętrzne względem pary kochanków – pamięć Eoliona i Dziewczyny musiała zostać pobudzona; nie wiadomo, czy do rozpoznania doszłoby bez udziału Głosów¹².

Właściwie w tej scenie dokonuje się coś w rodzaju performansu, kontrolowanego przez obce, potężniejsze duchy (chyba można w uproszczeniu powiedzieć, że przez Walkirie i Lucyfera), które wpływają na jego przebieg, ale nie dają tego poznać jego uczestnikom czy wykonawcom. Syn księcia i córka rybaka używają swoich rzeczywistych ciał, emocji, życiorysów, ale (nawet jeśli nie są tego do końca świadomi) działają przed jakąś publicznością. Oprócz tego wydarzenia początkowo przebiegają według szczątkowego, nie wymyślonego przez nich, ale jednak – scenariusza. Kochankowie biorą więc udział w po części sztucznej sytuacji przerażającej się w rzeczywiste doświadczenie o nieprzewidywalnym zakończeniu.

Eolion został wysłany przez duchy w określone miejsce; jego działania były kierunkowane stopniowo. Najpierw Śpiew pouczył go, że:

Gdy wyrośniesz na człowieka,
Staną ci sny... jak liczny wróg,
I stworzysz świat... jak tworzy Bóg...
Ale nie świat realnych scen,
Lecz nikły świat – jak ze snu – sen.

I złamiesz świat... i pójdziesz wbrew
Wojskami mar... przeciwko ciał,
I będziesz myśl... przemieniał w krew...
I będziesz król... lecz będziesz sam...
Albo więc idź... albo się złam...

Lecz jeśli duch przełamiesz twój,
Jeśli ty nas... odgonisz w mgłę,
To wtenczas drżj... a silnie stój,
Bo my jak psy... jesteśmy złe...
Z pękniętych serc... z serdecznych cisz
Drwimy jak grom... co bije w krzyż (s. 232–233).

¹² Choć można też potraktować wypowiedzi Głosów i Śpiewu jako wyraz pożądania Eoliona i Dziewczyny, czyli zinterpretować je jako komunikaty poniekąd wewnętrzne.

Chcę zauważyć, że to osobliwe proroctwo operuje językiem przemocy, nawołuje do buntu i walki, jest niewątpliwie makabryczne. Do tego rodzaju obrazów czytelnik *Samuela Zborowskiego* zdążył już przywyknąć, bo praca ducha często wyraża się przez cierpienie i walkę. Genezyjskie uniwersum było dotychczas opisywane za pomocą kategorii frenezji, co zostało już zauważone i dokładnie skomentowane między innymi przez Andrzeja Kotlińskiego¹³. Badacz ten sprzeciwia się interpretowaniu „poetyckich wiwisekcji” Słowackiego jako pospolitych, modnych w romantyzmie zainteresowań frenologicznych i wskazuje na wielość konotowanych znaczeń motywów makabry¹⁴. Nazwałabym tę wyjątkową cechę dramatów mistycznych Słowackiego kodem frenetycznym – systemem znaków domagających się rozszyfrowania w kategoriach genezyjskich praw rozwoju świata. Kod frenetyczny okazuje się tak sugestywny, że łatwo przeoczyć jego rewers.

Eolion niemal natychmiast po przytoczonej wyżej wypowiedzi Głosu z góry słyszy utrzymany w kontrastującej tonacji Głos z dołu:

Muszelki są z perłami
 W naszym srebrnym jeziorze...
 Zbieram je... wydobywam
 I jedwabiem przyszywam
 Na jedwabnym ubiorze
 W kościółku... Matce Boskiej...
 A inne... czystszej wody,
 Wkładam we złote włoski
 Chrystusowi... a za to
 Rybek mi korowody
 Pod rybaczaną chatą
 Przychodzą przed niedzielą
 I dno całe zabiela... (s. 233)

– naiwny, łagodny, harmonijny, spokojny, kobiecy. Obie tonacje robią na synu Księcia duże wrażenie (na pierwszą reaguje następująco: „Pyszne to głosy... głosy, jestem z wami...”, na drugą – „Jaki to głos czysty!... jak do nieba płynie...”, s. 233)¹⁵. Tuż przed nawiązaniem rozmowy z córką rybaka odzywa się raz jeszcze Głos z góry. Rozkazuje:

Zbliż się ku tej dziewczynie,
 Rzuć na nią ręce ducha,
 Mocniejszego posłucha,

¹³ Zob. A. Kotliński, dz. cyt, szczególnie rozdziały III i IV, s. 73–189.

¹⁴ Tamże, s. 168 i n.

¹⁵ Paweł Goźliński interpretuje omawianą tu scenę jako walkę dwóch tonacji (a tak naprawdę charakterów albo sposobów wyrażania siebie) o ducha Eoliona. Zob. P. Goźliński, *Bóg Aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005, s. 406–410.

Za mocniejszym popłynię...
 I poleci – bez końca –
 Ciągnij za sobą w słońca... (s. 233)

Eolion wypełnia to polecenie.

Duchy przyprowadzają go w określone miejsce, żeby nawiązał z Dziewczyną kontakt fizyczny i przez ciało obudził w sobie i w niej genezyjską pamięć. Inicjatorzy tego spotkania doskonale zdają sobie sprawę, że w przypadku tych dwojga najlepszym sposobem na przeprowadzenie anamnezy jest – by odwołać się do Rebecki Schneider – „żywe przekazywanie działania bezpośrednio z ciała w ciało”¹⁶, komunikacja zmysłowa odtwarzająca najsilniejsze wspomnienie z poprzednich wcieleń – wspomnienie miłości.

Żeby eksperyment się powiódł, trzeba było spełnić dwa warunki. Po pierwsze, nowe wcielenia syna Ramzesa i Atessy musiały być piękne, młode i przypisane do tych samych co wówczas płci (po to, żeby para w ogóle zwróciła na siebie uwagę). Po drugie, „miłosno-reminiscencyjny dialog”¹⁷ musiał odbyć się według przytoczonej wyżej instrukcji Głosu z góry. Dosłownie. Dlatego właśnie w pewnym momencie syn księcia zaczyna zniewalać, fizycznie napastować córkę rybaka. Przytoczę dość długi fragment dialogu, żeby pokazać przebieg tej szarpaniny:

Dziewczyna: – Gdzież mnie prowadzisz? silna twoja ręka...
 Serce mi bije... i duch mój się lęka...

Eolion: – ... Jak sen prowadzę... gdzie... sam nie wiem wcale...
 Jeśli duch powie... wstąpimy na fale,
 Jeśli pochwyci... polecim w niebiosy,
 Jeśli roztopi... spadniemy jak rosa...
 Jeśli zaśpiewa chór, co teraz niemy,
 W echo się jego głosów rozlejemy.

Dziewczyna: – Lękam się... pozwól mi odejść... przepadnę...
 Jeżeli z tobą pójdę... boś mocniejszy...

Eolion: – Wszakże ty widzisz... że ja jestem mniejszy,
 Że ci na szyję – ręce dziecka kładnę...
 I zawiesiwszy się... tak w całej sile –
 Ledwo nad sobą... jak kwiatu nachylę...
 [...]

Dziewczyna: – O, rozwiąż twe ręce... –

¹⁶ R. Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska [w:] *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Warszawa 2014, s. 24.

¹⁷ P. Goźliński, dz. cyt., s. 408.

Eolion: – Perłami cię łez zwiążę,
 Różami cię snów znęczę...
 Światy moje pokażę,
 Snom każę z mgły się jawić...
 Będę jak dziecko bawić,
 Zachwycę – i przerażę –
 Pochwycę i poniosę...

Dziewczyna: – Dziecko ty czarnowłose...
 Strasznych duchów dziecina...
 A ja dobra dziewczyna,
 Prosta... jak kamień chłodna,
 W głębi serca pogodna.

Eolion: – ... O, więc ty z mego ducha
 Oderwana... śród burzy...
 [...]

Dziewczyna: – Cud ze mną,
 Gdy słucham... jestem nowa...
 Świat jakiś widzę – ciemno.
 Czekam jednego słowa...
 Powiedz... a weźmiesz na wieki... (s. 235).

Oczywiście syn Księcia/Ramzesa nie stosuje bezsensownej przemocy: jego działanie jest usankcjonowane poleceniem silniejszych duchów, co więcej – przynosi efekty. Eolionowi udało się rozpoznać w prostej chłopce swoją siostkę – niemal od razu – dzięki sugestii duchów wystarczyło, że usłyszał jej mowę i spojrzął na jej postać. Wymógł na Dziewczynie fizyczny kontakt, siłą doprowadził do miłosego uścisku, który jej także przywrócił genezyjską pamięć.

Do tego momentu spotkanie przebiega według scenariusza Głosu z góry: Dziewczyna „posłuchała mocniejszego” i dzięki fizycznej interakcji przypomniała sobie, że go kocha. Jednak okazało się to tak silnym bodźcem, że zaaranżowany performans wymknął się spod kontroli i organizatorzy postanowili go zakończyć. Tych dwoje wspólnymi siłami mogłoby dojść do tak wielkiej tajemnicy, że wypowiedzenie jej na głos wywołałoby skutki nieprzewidziane przez Walkirie i Lucyfera. Ponieważ syn Ramzesa i Atessa połączyli dwie metody interpretowania genezyjskiej księgi świata, które Słowacki rozpiął na dwie płcie, byli zdolni wytworzyć nową metodę zdobywania wiedzy. Z tej perspektywy wprowadzenie motywu splotu ciał w miłosnym uścisku zyskuje kolejną motywację.

Obok wspomnianego kodu frenetycznego, da się wyodrębnić w uniwersum *Samuela Zborowskiego* inny równoważący konstrukt, który określe mianem kodu erotycznego. Pojęcie kodu erotycznego wprowadzam na potrzeby analizy często pomijanego zestawu motywów, tematów (i siłą rzeczy sposobu ich

obrazowania) dotyczącego miłości kobiety i mężczyzny, który niuansuje świat przedstawiony dramatu, nie tylko w sensie stylistycznym i fabularnym, lecz także poznawczym. Oparty jest na opozycji męskie-żeńskie, krystalizującej się właśnie w tej scenie, a utrwalającej w rozmowie Diany z Lucyferem. Rozróżnienie to uformowane zostało zgodnie z dominującym wzorcem kulturowym: „męskie” to aktywne, działające, silne, stanowcze, mające moc twórczą, przekształcające rzeczywistość, poznające wysiłkiem własnego rozumu; „żeńskie” to bierne, łagodne, opiekuńcze, (współ)czujące, poznające w sposób zapośredniczony. Większość z tych cech można było zauważyć w przytoczonych w tym rozdziale fragmentach dramatu, ale wyjaśnienia domagają się cechy dotyczące sposobu odkrywania tajemnic genezyjskich. Do tego będą potrzebne dwa dialogi – część dalsza omawianej dotychczas sceny rozpoznania i rozmowa Dyjany z Lucyferem w podwodnym królestwie elementarnym.

Eolion: – [...] I pamiętasz, że w grobie nic się nie ruszyło,
Tylko raz... serca... Kiedy Jezus... wstawał z grobu...

Dziewczyna: – A moje wtenczas, gdy go kładziono do żłobu...
I gdy mu pasterz... kwiatki maleńkie podawał...

Eolion: – Moje silniejsze wtenczas, gdy zmartwychwstał...

Dziewczyna: – Moje, gdy go pasterz – w żłóbeczku wychwalił...

Eolion: – Moje straszniejsze wówczas, gdy kamień odwalił.....
I wstał z grobu...

Dziewczyna: – Boże! więc my rozdzieleni...

Eolion: – We mnie jest moc płomieni,
Co rozerwane zwiąże...
Nie wiesz ty – gdzie ja dążę,
Nie wiesz ty, co ja stworzę...
Dziecko ja jestem Boże...
Idę, gdzie przeznaczenie.
Wiatr świszcze... i odrywa
Ze mnie wielkie płomienie.....
A każdy z nich odpływa,
Po niebie leci, skłębia
I kształt sobie zdobywa,
I w marmur się oziębia,
I zostaje...

Dziewczyna: – Ja widzę
Także moje pacierze
Jako kwiateczki świeże
Na srebrzystej lodydze
Rozkwitające w ciemni...

Eolion: – My równi – i nadziejni,

Odtąd nierozzerwani...

[...], s. 236–237.

Serce Atessy zabiło mocniej, gdy spełnił się cud narodzin Boga-człowieka i gdy pasterz wykonał gest obdarowania go kwiatkami. Kwiatek – ten pospolity element przyrody (żyjący tylko przez chwilę, dający się łatwo zniszczyć, występujący w wielu egzemplarzach) – stanowi materializację jej modlitw dziękczynnych. Dziewczyna rozumie, że w naturze zawierają się jej emocje, czuje się zespolona ze światem. Mówi niewiele, z nieśmiałością i o zjawiskach efemerycznych (pacierze, kwiatki, gest pasterza). Syn Ramzesa nazywa siebie „dzieckiem Bożym”, mówi o swojej mocy, o swoim potencjale twórczym, podkreśla swoją wyjątkowość. Używa ekspresyjnego języka (płomienie, świszczący wiatr). Największe wrażenie zrobiło na nim pokonanie śmierci przez Chrystusa – wydarzenie mające charakter wyrotowy, burzące obowiązujące dotychczas kategorie życia i śmierci.

Podobne wnioski można wyprowadzić ze słów Dyjany i Lucyfera. Wizyta w królestwie form elementarnych przepełniona jest ekspresyjnymi, frenetycznymi opisami walki męskiego ducha, który przez cierpienie tworzy nowe formy (zob. s. 240–252), skontrastowane z grzeszną biernością Amfitryty i epifanijnym charakterem mądrości Dyjany („Ach, ja na tym świecie / Gdy jestem... to jak pierwszy raz kwitnąca, / Czasem się tylko... jakiej tajemnicy / Dowiem od gwiazdy – albo od miesiąca, / Albo błękit okolicy / Czasem mi ją zaśpiewa... albo jak pochodnia / Nad lasami świecąca, biała gwiazda wschodnia / Powie, gdym... niepamiętna...” – s. 251). Wypowiedź córki Amfitryty dokładnie oddaje relację łączącą duchy kobiece z naturą: to ich największa sojuszniczka, z niej czerpią swoją moc. Z kolei „Iliada płazów” Lucyfera jest zapisem walki ducha męskiego o jej twórcze przekształcenie. We fragmencie tytułowanym Antystrofą wyraźnie mówi się o dominacji „ducha życia” nad naturą w procesie wydzierania jej tajemnic, a proces ten porównuje się do aktu seksualnego „dumnego rycerza” z „niewolnicą wschodnią”:

Duch życia to rycerz dumny
 I ciągle idzie do góry...
 Czasem przed prawem natury
 Jako przed piorunem stanie,
 Zbladnie... i siły natęży,
 I skoczy w ognia otchłanie,
 Wskoczy... i piorun zwycięży,
 I powraca z błyskawicą,
 Aniołem i gołębicą
 Spokojną... po jaki wieniec.
 Nie pójdzie z myśli orężem

Ten duch... ten wieczny młodzieniec,
 Co dzieckiem... uleci w burze,
 A z burz tu powraca mężem...
 I królem... całej naturze
 Odartej ze strachów – z ciemnic,
 Rozdziewiczzonej z tajemnic...
 Dziewicy... co wiek za wiekiem
 Rumieni się przed człowiekiem
 I drży, i staje się blada,
 I na pierś miłosną pada,
 Pałaca tak jak pochodnia
 Jako niewolnica wschodnia
 W koronie z gwiazd i z miesiąca,
 W ramionach człowieka mdlejąca
 Wieczna... kochanka... rycerzy... (s. 253)

Badacze zauważyli już, że w twórczości mistycznej Słowackiego z powodzeniem można przeprowadzić podział na duchy męskie i duchy żeńskie, że tym pierwszym przypisane są wartości związane z siłą i rozumem, a tym drugim – z uczuciem i miłością i że duchy kobiece nie są deprecjonowane; często wręcz odgrywają kluczową rolę w procesie odczytywania księgi świata¹⁸. Michał Kuziak wskazywał, że Słowacki jako konsekwencję wygnania człowieka z raju postrzegał rozpad ducha na część męską z rozwiniętą sferą umysłową i żeńską z rozwiniętą sferą uczuć i intuicji – i że taki stan uniemożliwia człowiekowi osiągnięcie wiedzy, dlatego powinno się dążyć do połączenia tych dwóch pierwiastków¹⁹. Do tych uwag chcę jeszcze dodać jeszcze jedną: Słowacki chętnie sięga po kod erotyczny, żeby zniuansować działania bohaterów i pokazać różne sposoby interpretacji znaków. Pracę ducha można wykonywać nie tylko przez cierpienie. Co więcej, „druga osoba otwiera wymiar transcendencji i to dopiero po spotkaniu z nią człowiek może stać się aktywnym uczestnikiem historii”²⁰. Takie spotkanie to nie tylko rozmowa, ale doświadczenie, które w znacznej mierze związane jest z doznaniem fizycznymi: w przypadku Eoliona i Dziewczyny było to coś więcej niż percepcja zmysłowa. Ciało uruchomiło genezyjską pamięć.

¹⁸ Pisał o tym już Juliusz Kleiner [w:] *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*, t. 4, Kraków 1999, s. 316. Zob. też M. Cieśla-Korytowska, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, s. 91–94 i M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992, s. 124–125.

¹⁹ M. Kuziak, dz. cyt., s. 127.

²⁰ Tamże, s. 56.

3. „COŚ... TU... JA NIE WIEM – OT, CISNĘ TĄ GŁOWĄ” O PERFORMATYWNO-PERSWAZYJNEJ FUNKCJI CIAŁA

Performatywny akt przywołania wspomnień z poprzedniego wcielenia był możliwy do przeprowadzenia z jednej prostej przyczyny – trwając przez chwilę w uścisku, duchy zdołały odtworzyć najsilniejsze uczucie z wcześniejszego życia, czyli miłość. Innymi słowy, eksperyment Głosu z góry powiódł się, bo syn Księcia i córka rybaka już przedtem, jako syn Ramzesa i Atessa, kochali się wzajemnie. Dotyk okazał się skutecznym przekaznikiem dawnych uczuć.

Ten przykład wyraźnie dowodzi, że ciało w uniwersum *Samuela Zborowskiego* jest uwikłane w sieć afektów²¹. W tym przypadku stało się medium umożliwiającym powtórzenie relacji emocjonalnej łączącej dwa duchy, co wiąże się ściśle z erotyką. Ale czy da się zastosować tę tezę do ogólnego mechanizmu właściwego dla każdego rodzaju duchów, bez względu na płeć i stopień świadomości genezyjskiej?

Pełne rozumienie emocjonalnej więzi z ciałem, jawnie przeciwstawiające się instrumentalnemu podejściu, w myśl którego jest ono narzędziem umożliwiającym funkcjonowanie w materialnym świecie, przynosi dopiero scena sądu. Samuel pojawia się w „teatrze narodów” i performuje historię własnego ciała – za pomocą dyskursywnego opisu, gestów, a przede wszystkim samej natarczywej widzialności zdeformowanego trupa odgrywa własną śmierć. Zborowski nie tylko wygłasza mowę oskarżającą Kanclerza, ale odtwarza i ponownie przeżywa tamte wydarzenia wobec publiczności i dla publiczności, po to żeby wywołać w obserwatorach emocjonalną reakcję. Z jego perspektywy wina pozwanego leży w naruszeniu fizyczności: ponieważ ludzka powłoka została ukształtowana na wzór Chrystusa, jej deformacja jest w jakimś sensie profanacją. Poważnym przestępstwem okazuje się także niedopełnienie rytuałów związanych z umieraniem – oskarżyciel-ofiara wyraża przekonanie, że ciało szlachcica należy się szacunek i odpowiedni ceremoniał, którego sądzony mu nie zapewnił. Zborowski nie do końca pojmuje złożoność sprawy, nie potrafi zinterpretować jej ponad fizycznym kontekstem. Uniwersalny sens konfliktu z Kanclerzem pozostaje dla niego niejasny prawdopodobnie dlatego, że przedstawiane (powtarzane) wydarzenia wciąż jeszcze odczuwa jako bolesne albo przynajmniej – dotyczące konkretnych, realnych, żywych w jego pamięci osób, czyli należące do jego historii prywatnej, afektywnej.

Oczywiście nie chcę określić go jako naiwnego uczestnika spektaklu wyreżyserowanego przez Adwokata – wydaje się, że obaj skonstruowali swoje wystąpienia świadomie i z założeniem, że za pomocą różnych środków mają do

²¹ To rozpoznanie jest zgodne z punktem wyjścia badaczy prakryk performatywnych, którzy kierują swoją uwagę na możliwości ciała jako przekaznika pamięci. Por. R. Schneider, dz. cyt., s. 27.

przekazania różne treści, które jednak wzajemnie się uzupełniają. Żeby zrozumieć tę korespondencję, a zarazem odmiennosc perspektyw dwóch oskarżycieli, należy zastanowić się nad momentem przejścia między monologami, kiedy Samuel próbuje wykroczyć poza przyjętą przez siebie rolę:

[...] bo nie o mnie chodzi,
 Ale o tę myśl, co narody rodzi,
 A była we mnie twoim mieczem święta.
 [...]
 Bo w moich dziatkach moja krew płakała,
 Bo serca mego wrzask niedomówiony,
 Ostatnie jakiejś mojej myśli słowo,
 Coś – co tu było jak piorun czerwony,
 Coś... tu... ja nie wiem – ot, cisnę tę głową.
 Ja cały byłem sercem. (s. 270, podkreślenia moje)

Gest odrzucenia głowy z jednej strony wyraża bezradność Zborowskiego wobec próby zinterpretowania swojej śmierci inaczej niż jako niesprawiedliwości wyrządzonej ciału, z drugiej strony pointuje jego punkt widzenia w opozycji do perspektywy Adwokata. Samuel nie musi wyjaśniać, dlaczego „nie o niego chodzi” i jakiej właściwie myśli nie domówił – jego zadaniem było wzbudzić w publiczności gniew i tym samym przypomnieć zbiorowej świadomości zapomnianą prywatną historię krzywdy. Udaje mu się to dzięki temu, że najważniejszym środkiem perswazji jest jego własny trup – broni się swoim ohydny wyglądem i używa go jako wyraziciela emocji. I to wywierają na duchach wrażenie.

Prześledźmy strategię szlachcica. Pojawia się w „teatrze narodów” i wymawia pierwsze słowa, jednocześnie „*chwytając łeb własny i oświecając trupa*” (s. 266), co wywołuje w widzach niepokój. Bukary (na tym etapie przebiegu wydarzeń występujący jeszcze w roli komentatora przekazującego informacje „bezpośrednio związane z rzeczywistą sytuacją mówienia”²²) wyraża się o nim następująco: „O! strach... ta w rękę głowa / Okiem zaczęła błyskać / I lać krwią...” (s. 266). Następnie odpowiada na pytanie Plutona o adwokata:

Mój szczep
 Rodowy... już wymarły,
 Patrzcie... a ci od świata
 Pomiędzy temi karły.
 Gdzie znajdę adwokata,

²² M. Nabiałek, *Scena – między słowem a obrazem. O kompozycji dramatów Juliusza Słowackiego*, Kraków 2018, s. 261. „Komentarze Bukarego pozwalają odbiorcy na wizualizację sytuacji, w jakiej znajdują się Samuel i Kanclerz. Otaczają dialogi dwójki oponentów tak, jak np. wypowiedzi Doktora, Księcia i Teologa w stosunku do narracji Eoliona w akcie pierwszym” (tamże).

Który by... mię ratował
 W ucisku... i obronił?...
 Sam będę instygował...
 [...]

Leżę w grobie czerwony,
 Ścięty gdzieś pod Lubranką,
 Pod bramami Krakowa.
 A oto moja głowa
 Jak świadek oczewisty,
 Która przez potok krwisty
 Oświadcza. – Kto... zaprzeczy? (s. 267)

Wśród zebranych Zborowski (pozornie) nie dostrzega nikogo, kto byłby godnym reprezentantem sprawy – nikogo, w czyich żyłach płynie ta sama krew i kto zachował wspomnienie o jego cierpieniu. Wyrazicielem prawa mianuje więc swój łeb i tym gestem streszcza swoją interpretację zbrodni. Bo najistotniejszym dowodem winy Kanclerza, wyznaczającym całą linię oskarżenia, jest jego własna głowa²³ – ścięta bez zachowania odpowiednich honorów, z naruszeniem umowy społecznej, naturalnego porządku i zasad religijnych. Oczywiście tego typu argumentacja zostanie później podana w wątpliwość w monologu Ja, który wyraźnie zaznacza, że nie o ciało i ród Samuela w tym procesie chodzi:

A to na prawdy wywiódę zwierciadło,
 Że nie o tę głowę – bo sto głów upadło
 Niesprawiedliwiej – nie o jego łono,
 Bo mnie na świecie gorzej gdzieś raniono
 W serce... a przecież nie dochodzę sprawy...
 Że nie o jego ród... bo większej sławy
 Jest oskarżony – niżli oskarżyciel...
 O cóż więc stoję... tu ja – jego mściciel?
 A Pan mściwości mej miłośnie słucha.
 O cóż ja stoję tu... O jego ducha
 Stoję... przez który duch... szła Polska w górę...
 (s. 273, podkreślenia moje)

Sytuacja pozornie wygląda jasno: Zborowski nie do końca zdaje sobie sprawę, co się wokół niego dzieje, właściwie jest dość słabym duchem, bo nie potrafi przezwyciężyć swojego przywiązania do materialności i przeszłego człowieczego życia, a „prawdziwy” sens wydarzeń będą rekonstruować dopiero Bukary, Ja i Adwokat²⁴. Jednak taką interpretację, unieważniającą całkowicie perspektywę Samuela, da się podważyć, analizując późniejsze zachowanie „prawnika”.

²³ Zwraca na to uwagę M. Saganik [w:] dz. cyt., s. 77.

²⁴ Za Marią Żmigrodzką i Magdą Nabiałek uznają ich (razem z Lucyferem) za różne kostiumy/warianty osobowości tego samego bohatera. Zob. M. Nabiałek, dz. cyt., s. 264: „Teatralna proveniencja tego kroku [tj. wylegitymowania się chustą umoczoną w krwi

Po pierwsze, w tekście można znaleźć wyraźny sygnał zamierzonej wspólnej linii oskarżenia, uwzględnienia obu perspektyw tak, żeby uzupełniały się wzajemnie i wina Kanclerza objawiła się podwójnie: wobec publiczności złożonej z duchów, które zachowały żywą pamięć o człowieczej tożsamości, i wobec Boga. W pewnym momencie jasne staje się, że „sprawa poszła wyżej”, w związku z czym Samuel potrzebuje nowego adwokata. Sam wywołuje go spośród tłumu:

Panie, przez miłość ten świat cały stworzon,
 Lecz ja przez język – jestem upokorzony.
 Jeżeli pełne miłości masz usta,
 To się twej sprawy kto podejmie Boży...

*

Panie, ten człowiek, u którego chusta
 Krwawa, jeżeli ją przed tobą złoży,
 Krew mówić będzie – podobna kolumnie
 Krwi sprawiedliwej...

Bukary: Ta chusta jest u mnie.

Samuel: Hic advocatus cordis... mei... hic est. (s. 271)

Warto zauważyć, że Samuel, żądając od kolejnego oskarżyciela wylegitymowania się materialnym szczątkiem, zapowiadając, że „krew mówić będzie”, formułuje tezę o niewystarczalności języka. Nie zmienia to jednak faktu, że gest ten wydaje się dość teatralny, niespontaniczny, zaplanowany. Magda Nabiałek zwraca uwagę, że właśnie od tej sceny Bukary występuje w nowej roli: z widza-komentatora przeistacza się w aktywnego mówcę²⁵. Konsekwencją tej przemiany jest modyfikacja perspektywy odbiorcy: Bukary-komentator koncentrował uwagę publiczności w znacznej mierze na przestrzeni spektaklu, a nowy punkt widzenia, konstytuowany przez Chóry, podąża wprost za myślą opowiadającego i nim samym; ponadto mowa Adwokata zyskuje perspektywę makrokosmiczną – można powiedzieć, że rozgrywa się już nie przed Plutonem i duchami, lecz przed Bogiem²⁶.

Większą część sceny sądu stanowi zatem długi, intelektualny monolog Adwokata, w którym wyjaśnia uniwersalne prawa rządzące światem z punktu

Zborowskiego – A.Ż.] pozwala na wysunięcie wniosku, że również podjęcie przez bohatera roli obrońcy Samuela należałoby traktować jako nałożenie przez postać kolejnego kostiumu, sygnalizującego jednocześnie przyjęcie zupełnie innej perspektywy oglądu świata, niż to było do tej pory. Sam gest Bukarego to nie jedyny sygnał podkreślający moment podjęcia przez niego roli Adwokata. Całą scenę okalają wypowiedzi Chóru, zawierające bardzo istotne w tym kontekście wskazówki”. Por. też M. Żmigrodzka, *Samuel Zborowski jako dramat religijny* [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 172.

²⁵ M. Nabiałek, dz. cyt., s. 263.

²⁶ Tamże, s. 265.

widzenia systemu genezyjskiego. Odnosi się wrażenie, że oskarżyciel na chwilę oddalił się od swojej głównej roli w procesie, jak gdyby był wyobcowany z otaczającej go rzeczywistości, o czym świadczą jego reakcje na poruszenie ze strony widowni – całkowicie je ignoruje. Odpowiada raz tylko, pełen rozdrażnienia, i zarzuca Chorusowi kobiet zupełny brak zrozumienia: „Cicho – wy białe płaczące łabędzie / Z pożałowaniem – a wiecie wy, o co / Sprawa się toczy – i serca druzgoczą – / I włos siwieje na słuchaczy głowach, / I żywot oto ulatuje w słowach / Jako rzecz marna?... A one w klask mrącym!” (s. 279).

Zgodnie z tym, co zostało do tej pory powiedziane, uwaga widzów/ czytelników powinna była zostać przekierowana ostatecznie z prywatnej historii Samuela i jego ludzkich trosk na uniwersalną interpretację tych wydarzeń. Jednak wydaje się, że gest wylegitymowania się Adwokata kawałkiem materiału zamoczonym we krwi Zborowskiego zapowiadał wspomnianą już korespondencję czy nawet wzajemne uzupełnianie się obu wersji. I rzeczywiście – w końcu następuje moment przesilenia i Adwokat znów stawia Samuela w centrum uwagi. Nowy oskarżyciel wybiera poszczególne elementy z historii prywatnej Samuela i przenosi je w przestrzeń makrokosmiczną. Udowadnia, że „przez jego duch szła Polska w górę”, powołując się na trzy zasadnicze osiągnięcia Zborowskiego: akt sprzeciwu wobec skostniałego systemu prawnego, przywiązanie do ojczyzny i gotowość poświęcenia życia dla idei. Co więcej – trup pozostaje na scenie, Samuel dalej gra. Adwokat raz po raz wzmacnia swoje tezy, posługując się jego ciałem w charakterze rekwizytu, wchodzi z nim w interakcje po to, żeby nadać swojej retorycznej przemowie cechę widzialności:

A oto człowiek ten został zabity.
 Za to ucięto jemu srebrne skrzydło,
 Za to ucięto mu, orłowi, głowę,
 Że w nim leżało wszelkie prawo nowe,
 (A ten go człowiek formą chciał ugniatać)
 Prawo, co wolność ducha zabezpiecza.
 [...]

*

Patrzcie – oto klęczy
 I ręce... do was wyciąga, i oczy...
 Ale on gadać nie może... on jęczy.
 Płakać nie może... a jednak się broczy.
 Chwila – a gadał tą krtanią uciętą,
 Teraz przypomniał oto, co mu wzięto,
 Co stracił – leżąc w nieplakany grobie;
 I już nie może uspokoić w sobie
 Łez... i tu dysze przez krwawioną bliznę –
 Co wzięto? wy mnie pytacie? Ojczyznę –
 On ją miał w sercu...

Samuel: – Tu.

Adwokat: Tak mój... krwawniku,
 Tu, tu ją miałeś... [...] (s. 285–286, podkreślenia moje)

Adwokat nie odrzuca całkowicie najważniejszego argumentu szlachcica, czyli natarczywej widzialności jego zdeformowanego trupa. Ciało nadal jest ważnym elementem nowej linii oskarżenia, ale zmienia się jego funkcja. Nie stanowi już najbardziej obciążającego Kanclerza dowodu w sprawie, ale staje się teatralną reprezentacją sensów monologu prawnika zza światów.

Zmienia się także (znowu) sytuacja sceniczna: rekwizyt z pierwszej części przemowy – księgę – zastępuje nowy przedmiot znaczący: ciało Zborowskiego (później także i Kanclerza). Ponadto oskarżyciel wyraźnie stara się nawiązać kontakt z widzami: niektóre wypowiedzi kieruje bezpośrednio do nich, czasem opisuje reakcję jakiejś grupy, a przede wszystkim próbuje udratyzować swoją mowę przez udawaną interakcję z Samuelem. Ostatecznie po wpisaniu historii sprzed trzystu lat w makrokosmiczny plan wydarzeń zwraca się znowu ku człowieczemu doświadczeniu cierpienia, które na dodatek hiperbolizuje tak dosadnie, że chwilami daje to efekt wręcz tandetny:

Chyba im powiem, że ta oto rana,
 Przez którą się wyjść gotowała dusza,
 To szwedzkiej jakiejś czarnej szabli dziura.
 A oto, patrz, na dołmanie pióra;
 Patrz, ta pióreczek przylepionych para,
 Rzekłbyś tu (z piór wnoszą czasami sąsiedzi),
 Że są od strzały czarnego Tataru,
 Której ci ostrze dotąd w kościach siedzi.
 ⟨Lecz może lepiej – i łatwiej uwierzą,
 Że są z pierzyny, na której tam leżą
 W trumnie twe kości...⟩
 ⟨Co... albo przyznasz... się nam... – cicho może,
 Że tam w trumnie masz z pierzynami łoże,
 I śpisz na puchu.

Samuel: Cztery deski gołe...

Adwokat: Wiem, mój sokole... ty i w trumnie twardo,
 Głowę włożywszy pod żupana poję
 Jak ptak... chudy...)
 Co? może powiesz, że to listki puchu
 Z pierzyny... którą ty sobie, leniuchu,
 Posłałeś w trumnie?...

Samuel: Cztery deski gołe...

Adwokat: Wiem, mój sokole... wiem... [...] (s. 287)

Trupie ciało Zborowskiego ma świadczyć o męce, która nie skończyła się wraz ze śmiercią w tamtym wymiarze, ale trwa aż do aktualnego momentu:

Patrzcie na niego, nieśmiertelne duchy,
 Jaki on teraz wynędzniały – suchy...
 Czy jest kto... z dawnych tu jego husarzy?
 Niechaj mi powie – czy z tej trupiej twarzy,
 Z tej schorowanej... męką twarzy jego
 Poznałby... gdyby obaczył żywego
 Na czele hufców... pod chorągwią złotą?...
 Boże, co robi z nas grób? gdy z tęsknotą
 Czas się połączy... a godziny wiodą
 Nad grobem taniec... nie przynosząc zmiany... (s. 287)

Zadając retoryczne pytanie „Boże, co robi z nas grób?” oskarżyciel włącza słuchaczy w jakąś wspólnotę. Najwyraźniej chodzi tu o wspólnotę ludzi i może dlatego Adwokat wywiera na duchach tak silne wrażenie, że przypomina im ich własne doświadczenie ciała i wyznawane niegdyś powszechnie wartości. Podkreśla więc, że „ten człowiek sływał za życia urodą, / Był najpiękniejszy pomiędzy hetmany” (s. 287), że życie jego zostało zakończone przedwcześnie i że imię jego zszargano, przez co pozbawiono go należytego szacunku po śmierci:

[...] trumnę znalazłem na przyzbie
 Jednego domu... w czarnej stała sionce.
 [...]
 Oprócz sług kilku... i małego gmina
 Nie przyszedł tam nikt zawrzeć jemu powiek.
 A miał przyjaciół za życia ten człowiek,
 Wielu przyjaciół... – więcej niżli Krezus...
 Widząc się prawie sam..... podniosłem wieka,
 <Widząc, że żadna nie stoi zapora;>
 Myśląc, że ujrzę ściętego człowieka,
 Myśląc – w insygniach ujrzę Senatora.
 Patrzę... przede mną leży jak Pan Jezus...
 Zda się, że śpiąca, woskowa pokora
 I jakiś człowiek wielki – ale cichy.
 Oczy nabrzmiące niby łez kielichy,
 Cokolwiek sine były – lecz zamknięte;
 Powietrze było przy nim całe święte
 I mgła coś niby duchowa – niebieska...
 Czerwoność tylko dołmana królewska
 I trochę... łzawej krwi pociekło w trumnie
 – Ecce... ta jego krew jest teraz u mnie,
 Hoc signum. – (s. 288)

Ten fragment dobrze pokazuje, w jaki sposób oskarżyciel wywiera wpływ na słuchających: zasadniczo jego strategia perswazji polega na traktowaniu ciała Samuela (widzialnego i tego z opisów) jako medium przypominania sobie przez duchy własnego doświadczenia bycia-w-ciele-człowieczym i przede wszystkim związanych z tym emocji. Wywołuje to oczywiście reakcję współczucia: utożsamienia się ze Zborowskim i wściekłości na Kanclerza. Reakcja ta zostaje spotęgowana przez sakralizację domniemanej ofiary, wpisanie historii zabójstwa w porządek symboliczny.

Przez cały czas trwania procesu ze strony publiczności widać i słychać oznaki aprobaty dla strony oskarżającej (które relacjonuje na początku Bukary, potem różnego rodzaju Chóry albo Głosy). Ale to właśnie bezpośrednio po wyżej przytoczonych słowach zgromadzeni na widowni decydują się przekroczyć rolę obserwatorów i wpłynąć na bieg wydarzeń:

Chór: Naprzód z chorągwią...

[...]

a) Głos: Z krwią! z krwią jego przodem!

Adwokat: – Stójcie... krew nie jest tu żadnym dowodem (s. 289)

Stronnik Samuela broni Kanclerza przed rozjuszonym tłumem już chyba tylko *pro forma*, skoro chwilę później dorzuca jeszcze oskarżenie o zbytek i snucie intryg. Nic dziwnego, że w końcu dochodzi do samosądu:

Chorus: Eheu – Bóg – duch – czart – pochodnia czerwona

Drugi: Chorągiew krwawa...

1.

Chór I: Szczęk niby łańcuchów

Chór II: Błysnął i stał się błyskawicą ciemną.

Kanclerz: Nie brońcie, to nic, nic, to kilka duchów
Upadło na mnie i spłonęło ze mną.

Głos:

a) Zagorzały duchy – strach grzmot burza w słowie.

Buk: Wy nieśmiertelni! stójcie wy, Bogowie!

b) O Smętna! ciemna wron zwichrzonych kupa,

Którą ruszyłem opisaniem trupa,

Które już chcą krwi, a są tylko snami.

Stójcie, bo cisnę na was piorunami! (s. 290–291)

Tłum tak dalece zatracił się we wspomnieniach człowieczego doświadczenia, że próbuje fizycznie ukarać domniemanego sprawcę (choć oczywiście w zaświatach nie może przynieść żadnych poważniejszych skutków). Aby uniknąć eskalacji przemocy Adwokat używa tej samej strategii wywołania współczucia poprzez wskazanie na wygląd/zachowanie ciała-ducha, tym razem Kanclerza; zapowiada też swoje rychłe zwycięstwo, interpretując wygląd Samuela:

Chorus: Bij go, słowa tęczą...

Adwokat: Nie! nie – patrzajcie, jego [Kanclerza – A.Ż.] teraz dręczą
 Zbudzone myśli – nie, na Pana Boga,
 On nie wygląda na ojczyzny wroga,
 [...]

Zostawcie go więc smętnego z myślami,
 To jego kara. (s. 299)

Adwokat: Z klienta mego ran pozamykanych
 I z tej światłości, co jest jemu – ciałem,
 Widzę, o Panie, że sprawę wygrałem. (s. 299)

* * *

Interpretowana tu scena sądu wyraźnie pokazuje mechanizm przypominania za pośrednictwem ciała historii prywatnej i wyprowadzania z niej sensów uniwersalnych. Schemat ten można zauważyć (z pewnymi przesunięciami) także w innych momentach dramatu. W miłosnym performansie Eoliona i Dziewczyny ciało staje się przekąźnikiem pamięci o konkretnym uczuciu dwojga uczestników, zapomnianych przez nich samych; Samuel i Adwokat, posiłkując się trupem tego pierwszego, starają się natomiast przywrócić pamięć zarówno o doświadczeniu człowieczym w ogóle, jak i o konkretnych wydarzeniach sprzed trzystu lat całej społeczności zgromadzonych w zaświatach widzów. Z kolei w nieprzycyżanej dotąd rozmowie Lucyfera z Amfitrytą, „Iliada płazów” Lucyfera stanowi jednocześnie opis jego prywatnej historii cierpienia i dziejów ducha globowego.

Reakcje publiczności podczas procesu pokazują, że ludzkie ciało jest nośnikiem wielu silnych emocji, o czym była mowa także w poprzednim rozdziale. Ale na podstawie wydarzeń sądowych można postawić jeszcze jedną tezę – stosunek duchów do ciała ma charakter nostalgiczny: proces tworzenia nowego typu tożsamości „Ja-wielu”²⁷ nie jest skończony i ciągle jeszcze bywa bolesny. Sprowokowane przez Adwokata duchy żywo protestują, kiedy widzą rozczłonkowane ciało, kiedy słyszą o niedopełnieniu rytuałów pogrzebowych, narażonej na szwank czci Samuela, cierpieniu jego bliskich, zbytku Kanclerza. Klaszczą, kiedy oskarżyciel wyznaje „Jam jest człowiekiem”.

²⁷ L. Zwierzyński, dz. cyt., s. 193–210.

Być może jest to wyraz tłumionej przez duchy tęsknoty za ludzkim ciałem jako gwarantem spójnej tożsamości.

Ambiwalentny stosunek do swoich wcieleń widać zresztą w wypowiedziach duchów o wysokim stopniu świadomości. W Królestwie Podwodnym Amfitryta wypowiada słowa, które wyraźnie świadczą o tym, że konkretna fizyczna forma stanowi rodzaj nagrody dla silnego ducha za jego pracę lub karę za grzech zleniwienia:

W świecie duchów, nie więcej dziś nieszczęsna ważę
Jak martwe prawo... Duchy mają swoje twarze,
Swoje serca... Ja jestem bez serca – bez lica,
Bez miłości... (s. 240, podkreślenia moje)

Tym większe wydaje się poświęcenie Lucyfera: „Zawsze bez ciała... zawsze bez mogiły, / Mgłą muszę wstawać i do ludzi chodzić. / Ani mi umrzeć, ani się narodzić...” (s. 251). Leszek Zwieryński pisał, że za aspirację bycia wtrącającym się we wszystko tricksterem płaci „bolesnym roztopianiem własnej osoby, zagrożeniem jej utraty”²⁸.

Silne duchy są więc głęboko świadome problematycznego charakteru swojego zespolenia ze światem fizycznym. Chyba można pozostawić bez komentarza wypowiedziane w zadumie i w samotności rozmyślania Bukarego: „Przez jakież uczynki / Ma być zbawiony człowiek... jeżeli nad ciałem / Nie trwa łaska... i odeń duchów nie odpędza...” (s. 259).

Warto jeszcze dodać, że proces Kanclerza został przez oskarżycieli bardzo sprawnie udramatyzowany. Przedstawienie wywarło na widzów tak wielki wpływ także dzięki umiejętnie używanemu ciału jako materii sztuki aktorskiej – w tekście znajdziemy określenia typu „jeszcze mi drży ciało” (s. 267), „nie mogę mówić” (s. 295), „usta drżą – i z mego / Czoła leje się pot... i czoło bladnie” (s. 277), teatralne gesty (takie jak rzucenie głową Samuela, wskazywanie na ojczyznę w sercu, pokazywanie chusty zamoczonej we krwi) i świadectwo tego, że Adwokat porusza się po scenie/przestrzeni sądowej („a więc zejdę do mego klienta”, s. 294).

4. AKCJA – „KOMUNIKACJA” – ZAKOŃCZENIE

Artykuł ten nie został skonstruowany z myślą o ciele jako motywie w *Samuelu Zborowskim*. Moją ambicją było pokazanie, jak ciała bohaterów utworu wchodzą ze sobą w interakcje, prześledzenie wiążących się z tym procesem emocji wraz z próbą uchwycenia ich źródeł i następstw. Chodziło więc nie o wyprodukowanie katalogu poszczególnych znaczeń, odcieni

²⁸ Tamże, s. 204.

semantycznych czy ewokacji symbolicznych figury ciała w obrębie dzieła, ale o uchwycenie dynamicznej sytuacji wzajemnych cielesnych oddziaływań, procesu komunikacyjnego zachodzącego między postaciami funkcjonującymi w uniwersum dramatu Słowackiego.

By ująć tę kwestię w kilku generalnych konstatacjach:

- 1) W przypadku zetknięcia się słabych duchów z silnymi – okazuje się, że samo patrzenie na ciało pracującego ducha daje możliwość uchwycenia zasady zmienności i wielości tożsamości. Co prawda nieuświadomione jednostki nie są w stanie wyciągnąć z tej obserwacji odpowiednich wniosków – nie bez znaczenia pozostaje fakt, że utrzymują one odpowiedni dystans od głównego bohatera wydarzeń, nie wchodzą z nim w kontakt fizyczny, ograniczają się do roli widzów nieingerujących w przedstawienie, komentujących je z właściwej sobie, zewnętrznej perspektywy.
- 2) W przypadku kontaktu duchów silnych dotyk odgrywa kluczową rolę w procesie anamnezy. Ciało funkcjonuje jak medium, staje się przestrzenią przypomnienia silnych uczuć, co z kolei doprowadza do uświadomienia sobie przez Eoliona i Dziewczynę ogólnych mechanizmów rządzących otaczającą ich rzeczywistością. Choć ta sytuacja jest o tyle szczególna, że dotyczy ponownego spotkania duchów męskiego z żeńskim, połączonych uprzednio uczuciem miłości, można z niej wyprowadzić dwa spostrzeżenia o charakterze ogólniejszym: pierwsze, że ciało w świecie *Samuela Zborowskiego* uwikłane jest w sieć afektów, drugie – że odegranie/powtórzenie/przypomnienie sobie wydarzeń z historii prywatnej za pośrednictwem ciała umożliwia w następstwie dostęp do sensów uniwersalnych.
- 3) Obie reguły znalazły swoje zastosowanie w scenie sądu z aktu V. Rozgrywa się ona w całości w zaświatach, co oznacza, że uczestniczą w niej duchy, które mają już za sobą co najmniej jedno życie – można więc założyć, że wszystkie mają już jakąś (mniejszą lub większą) świadomość prawa zmienności i wielości tożsamości. Wystąpienia Samuela i Adwokata zmuszają je do skonfrontowania się ze wspomnieniem doświadczenia ciała ludzkiego: wywołuje to reakcje świadczące o nostalgicznym stosunku duchów do człowieczej fizyczności. Oprócz tego, konstrukcja ostatniego aktu wskazuje wyraźnie na to, że Słowacki wykorzystał w scenie sądu sceniczny potencjał ciała.

Agata Żaglewska

THE BODY – ACTION – COMMUNICATION:
JULIUSZ SŁOWACKI'S *SAMUEL ZBOROWSKI*

Summary

This article attempts to follow the dynamic process of body communication between the characters of Juliusz Słowacki's *Samuel Zborowski* (1845, published 1903). An analysis of some passages at the beginning of the drama and in the penultimate act indicates that in the world of the drama the body functions as a medium and body language is at least as important as the spoken word; or, to be more precise, the two types of communication complement one another. In the encounter between Eolion and the Maiden the bodies act as repositories of spiritual memory (a key idea of Słowacki's Genesian philosophy) and can trigger the process of anamnesis, which combines elements of heterosexual eroticism and the affective touch of physical interaction. Moreover, the ensuing scene of judgment hints at a nostalgic relationship between the spirit and the body, the latter acting as a guarantor of a coherent identity, though to some extent undermined by the new model of polyphonic identity. Finally, these scenes are analyzed from the point of view of the performative-persuasive functions of the body.

Key words: Literature of Polish Romanticism – Romantic drama – performativity – the body and body language – communication – eroticism – spiritual memory – Juliusz Słowacki (1809–1849).

Słowa kluczowe: „Samuel Zborowski”, Juliusz Słowacki, performatywność, cielesność, komunikacja, erotyka, pamięć.