

WIZJA MISTYCZNA – WIZJA POETYCKA. SPLOTY PÓŹNEJ POEZJI MICKIEWICZA I SŁOWACKIEGO*

Mystical Vision – Poetical Vision.
Entanglements of the Late Poetry of Mickiewicz and Słowacki

LESZEK ZWIERZYŃSKI
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
E-mail: leszek.zwierzynski@us.edu.pl
ORCID: 0000-0002-6157-7589

Abstract

The article is an attempt to describe a model of mystical poetry in Polish Romanticism. The analysis begins with a look at the image of the mystical vision in Adam Mickiewicz's poem – "Widzenie" ["The Vision"]. Next, the importance of the Lausanne poems, with their transcendent poetic forms that show the otherness of the mystical being, is presented. Afterwards, a description of how Słowacki develops these poetic forms in the genesis poetry is provided. Słowacki created a set of exceptional poetic techniques that present many aspects of the transcendent world. The most unusual, apophatic phenomena of Słowacki's poetry were also examined. It has been shown how these late poetic forms lead poetic cognition outside of Being and into the space of the Divine Pre-Ground. These turn out to be close to the mysticism of Böhme and Eckhart.

Keywords: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, mysticism, imagination, epiphany

Streszczenie

Szkic opisuje model mistycznej poezji polskiego romantyzmu. Analizy rozpoczęto od obrazu wizji mistycznej w *Widzeniu* Mickiewicza. Ukazano dalej znaczenie Liryków lozańskich, w których zostały stworzone transcendentne formy poetyckie oddające inność Bytu mistycznego. Następnie opisano, jak Słowacki rozwija te formy w poezji genezyjskiej, tworząc zespół technik poetyckich ujmujących różne aspekty świata transcendentnego. Zbadano w szkicu także najbardziej niezwykłe, apofatyczne zjawiska poezji Słowackiego wyprowadzające poetyckie poznanie poza Byt, w przestrzeń Boskiego Pra-gruntu bliskiego mistryce Böhme i Mistrza Eckharta.

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, mistyka, wyobrażenia, epifania

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

1.

Inność? Niewątpliwie tak, choć da się wskazać także liczne podobieństwa. Upraszczone są jednak wszelkie biegunowe próby ujmowania poezji Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Niegdyś miało to sens wstępnego, binarnego uporządkowania; dziś taka biegunowość raczej zniekształca to, co wydarzało się w poezji romantycznej. W niniejszym tekście chcę zająć się tylko jedną sferą ich twórczości – poezją mistyczną jako poetyckim doświadczeniem Boga (sakralności) i wypracowywaniem poetyckich form z tym związanych.

W sferze tej podstawowe jest zanurzenie późnej poezji Mickiewicza i Słowackiego w tradycji mistycznej, w różnych jej postaciach i odgałęzieniach. Obaj czerpali z Biblii i tradycji chrześcijańskiej, szczególnie mistycznej – zarówno zachodniej (mystycy nadreńscy, mistyka hiszpańska), jak i wschodniej (zakorzenie Mickiewicza w obrzędowości kościoła wschodniego, unickiego, czy kontakty Słowackiego, poprzez dziadków, z Ławrą w Poczajowie). U obu dostrzec można także ślady (i zapisy) lektur mistyki heterodoksyjnej (Jakob Böhme, Angelus Silesius, Louis-Claude Saint-Martin, Emanuel Swedenborg), żydowskiej kabały, gnozy, tradycji hermetycznej, alchemii, a w pismach Słowackiego także myśli hinduskiej.

Wiemy, że obaj poeci mieli osobiste doświadczenie wizji mistycznej, czego ślady mamy nie tylko w ich poezji, lecz także w korespondencji. Ważne dla odczytania mistycznej poetyki są również ich pisma filozoficzne, szczególnie *Jacob Boehme* – niezwykle ciekawe Mickiewiczowskie odczytanie (interpretacja) mistyki zgorzeleckiego mistyka – a także *Księga zgodności* – własne, Mickiewiczowe ujęcie mistycznego modelu Bytu. Istotnym zapleczem są również pisma filozoficzno-teologiczne Słowackiego; wreszcie *Genezis z Ducha*.

Tych źródeł mistycznej poezji romantycznych poetów jest oczywiście więcej i, mimo że w ostatnich latach wiele z nich zostało rzetelnie zbadanych i opisanych¹, zapewne czeka nas jeszcze niejedno odkrycie. W niniejszym tekście jednak chcę zbadać to, jaką jednostkową, poetycką wizję świata mistycznego stworzyli

¹ Z dawniejszych prac wymienić trzeba monografie Kleinera o obu poetach (J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. 1–2; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, t. 1–4), a także książkę Jana Gwalberta Pawlikowskiego *Mistyka Słowackiego* (Kraków 2008) i Zdzisława Kepińskiego *Mickiewicz hermetyczny* (Warszawa 1980). Warto również wspomnieć inne klasyczne książki: *Słowacki mistyczny*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981; Cz. Zgorzeleński, *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982; J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984; M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992; A. Kowalczykowska, *Słowacki*, Warszawa 1994; I. Opacki, „*W środku niebokrega*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995; L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010; *Słowacki mistyczny – rewizje po latach*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2010; E. Hoffmann-Piotrowska, „*Święte awantury...*”: *orto- i heterodoksje Adama Mickiewicza*, Warszawa 2014.

Mickiewicz, a potem Słowacki, jakie formy poetyckie w celu jej skryształizowania wypracowali, a także to, jak wygląda splatanie się tego ich działania w ujęciu bardziej całościowym (diachronicznym i synchronicznym).

2.

Próbę oglądu tak określonej romantycznej mistyki rozpocznę od Mickiewicza. W centrum jego mistycznej poezji sytuuje się *Widzenie* – najważniejsza chyba i najbardziej rozwinięta wizja, bezpośrednio uobecniająca jego doświadczenie mistyczne². Oczywiście przejawy mistycznego oglądu widoczne są już we wcześniejszej twórczości. W III części *Dziadów* wyobraźniowo i językowo bliska *Widzeniu* jest Wielka Improwizacja³, ale najważniejsze uobecnienie doświadczenia mistycznego stanowi *Widzenie Ewy*⁴. Jest ono oniryczną wizją osobowego spotkania z Bogiem, któremu towarzyszy cały zespół istotnych rysów: inicjalny paradoks (czyste niebo–deszcz); przemienione kwiaty sfruwające i otaczające śniącą, mnożące się w widzeniu; wyraźne jest także rozszerzanie się przestrzeni i przeżywanie przez Ewę świętej błogości. Podstawowym zdarzeniem są mistyczne zaślubiny Ewy z Chrystusem⁵ i jej przejście przez tunel przemiany stworzony przez Anielski wianek. Towarzyszą temu obrazy światła, zaplatania, rozkwitania, a dopełnia końcowe utożsamienie z Chrystusem⁶.

Widzenie ukazuje doświadczenie mistyczne podobne, lecz o wiele bardziej dramatyczne, ekspresyjne i intensywne⁷. Chyba najbardziej intensywne w poezji Mickiewicza. Faza wstępna (w. 1–10) to nagła przemiana zainicjowana impulsem z zewnątrz („Dźwięk mię uderzył”), po którym następuje potrojony obraz zrzucenia ziemskich „skorup”: „pryśnięcie” ciała zerwanego „anioła podmuchem”, obudzenie „ze snu strasznego” i zrzucenie „łupin przeszłych uczynków”. Zostaje „ziarno duszy nagie” – coś, co dalej będzie się przemieniać, rozwijać, ale w swym kształcie jest twarde, spoiste, nie wyobrażające żadnego

² Podstawą analizowanych utworów Mickiewicza jest wydanie: A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1993–2004.

³ Pisano o *Widzeniu* jako o nowej, spełnionej Wielkiej Improwizacji (M. Piwińska, op. cit.). Nowe, interesujące ujęcie Wielkiej Improwizacji w kontekście liryki Mickiewicza znajdziemy też w artykule K. Ziemby, *Wielka Improwizacja w świetle liryków Mickiewicza z rękopisów III części „Dziadów”*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 4. Vide też D. Seweryn, *O poezji mistycznej*, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005, s. 87–103.

⁴ O *Widzeniu Ewy* i innych odsłonach Mickiewiczowej wizji pisał L. Zwierzyński, *Fenomenologia snu: wyobrażenia oniryczne w poezji Mickiewicza*, w: *Mickiewicz. Sen i widzenie*, red. Z. Majchrowski, W. Owczarski, Gdańsk 2000.

⁵ Jako pierwszy tak je odczytał chyba Z. Kępiński (op. cit.).

⁶ Obrazy te bliskie są wizjom św. Teresy z Avila.

⁷ O *Widzeniu* traktują m.in. teksty ze wspomnianej już książki *Mickiewicz mistyczny*: M. Cieśla-Korytowska, *Co mnie dziwi w „Widzeniu” Mickiewicza*; J. Fiečko, „*Druga przestrzeń*” według Mickiewicza. *Kilka uwag o „Widzeniu”*.

świata wewnątrz. Efektem – uzyskanie duchowego widzenia, ukazane tu w obrazie przenikającego wodę promienia będącego ramą⁸ głównej części *Widzenia* – lotu w świecie transcendentnym⁹. Wypełniają ją cztery sekwencje epifanii światła, które rozpoczyna morze błogiej światłości płynące „z środka, jak ze źródła z Boga”. To spotkanie z Boskością przemienia „Ja” w byt świetlisty, upodabniający się do Boga. Niezwykłe jest tu bezpośrednie doświadczenie owej świetlistej Boskości i kolejnych faz własnej przemiany, skumulowanej w obrazach przebóstwienia (w. 40–46).

Obrazy te, mimo swej intensywności i indywidualnego konturu, mieszczą się właściwie w tradycji mistyki „ortodoksyjnej”: biblijne symbole z Apokalipsy św. Jana, wizje św. Teresy z Avila i św. Jana od Krzyża. Finałowe wyobrażenia przebóstwienia bliskie są *teosis* mistyki wschodniochrześcijańskiej¹⁰. A Böhme? Mamy przecież Mickiewiczowski tekst będący interpretacją i poetycką postacią mistycznej wizji mistrza ze Zgorzelca. Obrazy środkowej części *Widzenia* („ja” jako promienia biegnącego obok promienia Boskiego, świetlistych epifanii) bliskie są obrazom tekstu o Böhmem; być może teksty mistyka były inspiracją dla utworu Mickiewicza. Nie ma jednak w Mickiewiczowym „manifestie mistycznym” podstawowego dla Böhme’go wyobrażenia mrocznej Bezdni, pra-boskiej otchłani Boskości, z której wszystko wypływa. Teksty mistyków zapewne pomagały poecie stworzyć język mistycznej poetyki (innej już niż w *Dziadach*), ale *Widzenie* wyraźnie nie jest ilustracją tej czy innej teologii mistycznej, lecz własną poetycką wizją, indywidualnym wyobrażeniem przeżycia transcendencji¹¹.

W *Widzeniu*, oprócz olśniewających obrazów Bytu transcendentnego i przebóstwienia „ja”, stworzone zostały dwa koncepty transgresyjnej podmiotowości: niezwykle scalenie podmiotu i przedmiotu¹² („i światłem i źrenicą byłem razem”, w. 22–23), a także przekroczenie normalnej przestrzenności – bycie środkiem i „razem na okręgu koła” (w. 29–39). Jako pomysł jest to fascynujące. Ale Mickiewicz informuje nas tylko o tym (prezentuje koncept!), nie stwarza jednak obrazów (symboli) ani form tekstowych wyrażających to naocznie. Tym bardziej nie stwarza naocznych efektów zaistnienia takiej transpodmiotowości

⁸ Ta wizja mrocznej wody rozświetlanej promieniem stanowi także swoisty obraz przejścia (przestrzenny i czasowy) do świata transcendentnego.

⁹ Stanowi on w wierszu ciągłość ze światem ziemskim.

¹⁰ Vide P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. ks. J. Klinger, Warszawa 1986, s. 33–37, 223–228.

¹¹ To chyba dotyczy także składników alchemicznych, hermetycznych czy kabalistycznych mających zapewne swój udział w całości, ale przetworzonych indywidualnie przez Mickiewicza i włączonych w całość.

¹² Analizuje to szczegółowo Magdalena Saganiak (*Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009). Postrzegam to nieco inaczej: światło jest w *Widzeniu* postacią istnienia świata transcendentnego, a więc w koncepcie tym podmiot scala się ze światłem boskim, który jest tu przedmiotem widzenia, co likwiduje podział na przedmiot i podmiot.

i przemienionego widzenia. To uczyni dopiero w Lirykach lozańskich¹³, pozornie nie tak efektownych i ekspresyjnych, docierających jednak w stwarzaniu postaci transcendentnej bytowości (podmiotu i świata) dalej i głębiej. Poeta dokonuje tego przez wypracowanie transcendentnych postaci istnienia, poznania i nowych form tekstowych je wyrażających. Wymagało to zabiegu, który systemowo i radykalnie zastosuje później w poezji genezyjskiej Słowacki¹⁴. Ale to Mickiewicz pierwszy dostrzegł, że aby takie transcendentne formy stworzyć, trzeba najpierw pociąć olśniewający strumień boskiego bytu na cząstki i z tych okruchów złożyć wszystko na nowo – według zupełnie nowego, transcendentnego wzorca¹⁵. U podstaw wspomnianego zabiegu tkwi doświadczenie tego, że inny jest stan skupienia świata transcendentnego i naszego świata codziennego bytowania, nie da się więc w prosty sposób przekopiować świata boskiego na zwykłe ziemskie obrazy, ziemską ciągłość. W *Widzeniu* ciągłość obrazu jest ciągłością opowiadania podmiotu-bohatera zachowującą w swojej narracji ludzkie postrzeganie bytu, co nie oddaje samą strukturą ujęcia rzeczywistej natury bytu boskiego.

Aby wyrazić przemienione „ja” i transcendentną postać Bytu na poziomie rzeczywistego istnienia, trzeba sprawić, by uczestniczyła w tym cała forma utworu wraz z wyrastającą z niego postacią podmiotu – nie tylko obrazem „ja” wewnątrz świata utworu, lecz także podmiotowością obejmującą utwór, fundującą go. W wierszu *Ach, już i w rodzicielskim domu* „posiekanie” tekstu – rozszczepienie bytu i form tekstowych (opowieści) – jest diagnozą – służy odsłonięciu, ukazaniu negatywnej postaci bytu podmiotu (i chyba bytu ludzkiego w ogóle)¹⁶. Mickiewicz rozwija takie poetyckie czynienie w liryku *Gdy tu mój trup*. Tu poeta ukazuje rozerwanie siebie na „ja” zewnętrzne i wewnętrzne. To zewnętrzne („trup”) wykazuje w wierszu przejawy człowieka żyjącego („gada”, „zagląda”), komunikacji z innymi; ustanawia też centrum tego świata („w pośrodku was zasiada”). Ale nie może przejść do wewnętrznego kręgu „ja” (duszy), bo tej w człowieku zewnętrznym, w tak nakreślonym jego istnieniu, nie ma. Dusza jest

¹³ O Lirykach lozańskich napisano już wiele studiów. Podstawowe zbiera antologia Mariana Stali (*Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998). Po niej ukazało się jednak szereg ważnych studiów – samego Mariana Stali, a także Mariana Maciejewskiego, Jacka Brzozowskiego, Michała Masłowskiego, Aleksandra Nawareckiego, Ewy Hoffmann-Piotrowskiej.

¹⁴ Fragmentaryczność i jej rola w kreowaniu i rozumieniu świata romantycznego była wielokrotnie zauważana i opisywana, ale w późnym romantyzmie uzyskuje inną postać i inną funkcję.

¹⁵ Oczywiście Słowacki nie znał Liryków lozańskich, więc nową formę musiał wypracować samodzielnie. Były wprawdzie jakieś rozmowy, nauki pisania, których w czasach Koła Sprawy Bożej Mickiewicz udzielał, ale zasadę cięcia tekstu i bytu Słowacki niezależnie wypracowywał już w asocjacyjnym modelu poematu dygresyjnego.

¹⁶ W liryku tym oprócz obrazu poszarpanego bytu jest także perspektywa tego, który to widzi, a zza niej jeszcze oblicze Anioła.

„w ten czas” gdzie indziej („daleka, ach daleka”)¹⁷. „Ja” rozdzielone jest na dwie części. Ale rwie się także rytm wewnątrz dystychów, szczególnie w ujęciu stanu duszy („narzeka, ach narzeka”). Gdyby odczytać tylko tę strofę, rysowałby się wtedy zdecydowanie negatywny obraz zdestruowanego „ja”, którego dusza „błąka się”.

Dopiero w drugiej strofie – w świecie wewnętrznym (myśli, serce) – znaleziony zostaje ratunek: pozytywne zaistnienie bytu i bliskich. Nie sugeruję, iż ukazany w następnych strofach świat „Tam” istnieje jako świat wewnętrzny (pamięć, wyobrażenia), lecz to, że „Tam” da się dotrzeć tylko przez świat wewnętrzny¹⁸. Ten inny świat stworzony zostaje w utworze przez metafory zaczeplone we wnętrzu („ojczyzna myśli”, „serca rodzeństwo”), ale jako metafory przekraczają ową wewnętrzność. W zwykłym („ciągłym”) języku „Tam” nie jest dostępne. Przejście do świata „Tam” dokonuje się na początku trzeciej strofy gwałtownym przeskokiem (jedyna przerzutnia w wierszu). Po transgresyjnym „Uciekam” następuje pierwszy, szkieletowy i statyczny jeszcze obraz „Tam” („siedzę pod jodłami”). Kolejne obrazy bytowania „ja” to nie tylko przejaw opisanej już wcześniej perspektywy odwróconej¹⁹ (czas cofa się – najpierw podmiot jest mężczyzną, potem młodzieńcem, wreszcie dzieckiem), lecz także coraz mocniejszego zanurzenia się w rzeczywistości „Tam” – pojawiają się zmysłowe doznania trawy (bujna, wonna). Dynamiczne wyobrażenie z czwartego wersu („pędzę”) antycypuje ruch „Jej” (niezwykłej, kobiecej, transcendentnej bytowości)²⁰, wypełniający strofę czwartą, stanowiącą niejako przedłużenie strofy trzeciej²¹.

Strofa czwarta w całości mówi już o „Tam” i o „Niej”. „Ja” zanurzone w głębi „Tam” (las) jest tu tylko punktem widzenia, obserwatorem dziania się „Jej”. Najważniejsze teraz staje się to, „jaka” jest ta kraina i jakie są kolejne obrazy „Jej”. Centrum – dynamiczne – stanowi „Ona”, w czterech różnych postaciach i w czterech różnych przestrzeniach istniejących tu jakby jednocześnie, obok siebie. Te cztery przestrzenie, przejaw „pocięcia” ciągłości, sklejane zostają

¹⁷ Uwyraźnione jest to postacią rymów – w strofie tej jako jedynej dostrzegamy rymy parzyste, oddzielające obie części strofy i obie części „ja”.

¹⁸ Jest to zgodne z modelem podmiotu i świata romantycznego, który u progu romantyzmu wykreował Rousseau. Vide Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, Warszawa 2001.

¹⁹ Zjawisko perspektywy odwróconej w ikonach i w ogóle w kulturze opisał Borys Uspieski (*Przekaz obrazu w malarstwie ikon*, w: *Semiotyka kultury*, oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1977). Vide też P. Evdokimov, op. cit.

²⁰ To określenie i znakomitą interpretację tego niezwykłego istnienia Mickiewiczowej poezji znaleźć możemy w artykule Jacka Łukasiewicza „Ona” liryczne w poezji Mickiewicza (w: *Mickiewicz w Gdańsku. Rok 2005*, Gdańsk 2006).

²¹ Wers trzynasty (czwarta strofa) związany jest z wersem dwunastym (i całą trzecią strofą) anaforą „Tam”, a ponieważ dwunasty wers nie kończy się kropką, obie strofy tworzą razem jedno długie zdanie.

w nowe całości. Tworzą klasyczny, przestrzenny model odwróconej perspektywy – „Ona” lecąc ku nim oddala się, co widoczne szczególnie w ostatnim wersie („I ku nam z gór jako jutrzienka świeci”). Ale tekst (powtórzenia, anafory, zgęszczenia) tworzy gęstą sieć wiążącą wszystko w bardziej skomplikowaną całość. Dlatego podstawowe wydaje się słowo „jak”, które przemieniane zostaje w kolejnych wersach. W pierwszym wersie „Ona” opuszcza rzeczywistość ludzką (gank domu) i w następnych wersach zanurza się (kąpie się) w rzeczywistości „Tam”. Przemiany „Jej” i Bytu określa w istotnym stopniu owo „jak”, które najpierw (wersy pierwszy i drugi) oznacza sposób istnienia, postać ruchu, zaś w trzecim wersie przesuwają się w inne znaczenie – porównanie dwóch przestrzeni dookreślające rodzaj „Jej” ruchu, ale prawem ciągłości, po poprzednich wersach dalej odczytywać możemy je jako określenie postaci bycia. W wersie ostatnim, związanym z poprzednimi anaforą i powtórzeniem, pojawia się wieloznaczne „jako” – porównanie, ale wskazujące także „Jej” funkcję w świecie („jako jutrzienka świeci”). „Świeci” jest własnym atrybutem „Jej”, a „ku nam” określa tu już nie ruch, lecz kierunek emanacji światła. Anaforyczne „i” pełni zaś rolę nie tyle diachronicznego następstwa, ile mnożenia hipostaz „Jej”, synchronicznie dokładanych do obrazu z pierwszego dystychu.

Wspomniane wcześniej „Uciekam” ma jeszcze dodatkowe znaczenie – jest czynnością dokonywaną teraz, co dookreśla także sens frazy „Uciec z duszą na liście” z najkrótszego lozańskiego liryku. Nie musi ono oznaczać niewykonalnego pragnienia, lecz powtórzoną i radykalizowaną czynność dziejącą się we wcześniejszym liryku²². Podobnie końcowe „płynąć, płynąć i płynąć” z *Nad wodą wielką i czystą* (poprzedzane przecież dokonywaną tu równie niemożliwą zwierciadlaną czynnością – „odbijam”)²³ jest śladem przechodzenia do innego, wiecznego porządku z jego nowym, równoległym łaodem. Dążenie „pociętego” bytu do porządku równoległego, synchronicznego zakodowane jest we wszystkich lozańskich lirykach podobnie jak ruch transgresji. Najważniejsze jednak jest rzeczywiste stworzenie (przeczuwanego i nazwanego już w *Widzeniu*) transgresyjnego bycia i poznawania – jednocześnie „widzę dokoła”, „wszystko wiernie odbijam” i „pomijam”. Wewnątrz tej ontologicznej, symbolicznej przemiany przekształcony zostaje porządek metaforyczny bytu w metonimiczny – tekstu.

Jeżeli spróbować syntetycznie ująć model poezji Mickiewicza i zarazem to, co wydarza się w Lirykach lozańskich, to trzeba wskazać trzy figury skupiające ją na trzech poziomach. Na poziomie mitopoetyckim organizuje ową poezję, jako wyobrażenie centralne, mit ikaryjski, który jednak już w *Panu Tadeuszu*

²² W drugim wersie liryku *Uciec z duszą na liście* znajdujemy już tylko akordy bytowe: „Tam, domku i gniazdeczka”.

²³ Odbijanie to w liryku tym atrybut wiecznej wody, a więc przemiana podmiotu w byt wieczny rozpoczyna się jako czynność dokonująca się już w piątej strofie *Nad wodą wielką i czystą*.

(Epilog) został przekształcony z figury upadku w figurę lotu kolistego, ocalającego, przemieniającego²⁴. Najwyraźniej i najdoskonalej figura ta krystalizuje się w późnym liryku *Wszuchać się w szum wód*²⁵, ale jest także, w sposób bardziej immanentny, obecna w Lirykach lozańskich. Tu także ruch przyjmuje postać kolistą: najwyraźniej w *Polaty się tży*, ale także w *Nad wodą wielką i czystą*, gdzie jednak wiąże się to bezpośrednio z drugim poziomem – wyobraźni poetyckiej. W Lirykach lozańskich z podstawowego modelu Mickiewiczowej poezji (centrum skupiające całość, czemu odpowiada linearny ruch metamorfozy) powstaje układ zdecentralizowany, wielopunktowy, otwarty, a w wariacie linearnego przebiegu – wielostrumienny. Na poziomie poetyki wiąże się z tym nowa postać tekstu i obrazu, którego podstawową właściwość stanowią opisane powyżej „pocięcie”, przerywanie fizycznej ciągłości, a także tworzenie figur tekstowych (kwadrat, koło) ujmujących tę nową Bytowość w postać płaszczyznową, przestrzenną. Czyni to nowa gramatyka w *Nad wodą wielką i czystą* oraz w liryku *Gdy tu mój trup* i związane z nią urealnienie metafory²⁶.

3.

Słowacki, podejmując w 1842 roku dzieło tworzenia-opisywania prawdziwego, transcendentnego oblicza Bytu, czyni to jeszcze radykalniej niż Mickiewicz. Destrukcji fizycznej postaci świata towarzyszy rozbitcie tekstu (mocniejsze niż proste pocięcie) i analogiczny, zdestruowany kształt obrazu poetyckiego. Można to dostrzec w wielu lirykach, a także dramatach i w *Królu-Duchu*. Wyrażenie przejawia się to w liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz*²⁷.

²⁴ Figura ikaryjskiego upadku pojawia się w IV cz. *Dziadów*, w *Sonetach krymskich* (jako mit klamrowy), w III cz. *Dziadów* (w tejże części – w Widzeniu Ewy – zaczyna się przemiana figury na kolistą, pozytywną). O tym wszystkim piszę w tekście *Mitopoetyckie wyobrażenie ikaryjskie* (w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003).

²⁵ Figura ta jest także obecna w *Słowach Panny*.

²⁶ Te zjawiska dokładniej opisuję w tekście „Ja” i projekty egzystencji w *Lirykach lozańskich Mickiewicza* (w: *Liryka Mickiewicza. Uczucia. Świadectwa. Ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018).

²⁷ Bardzo precyzyjne i interesujące obserwacje i uwagi na temat tekstu tego wiersza poczynił w prywatnym liście (Tarnowskie Góry, 23 września 2019 r.) prof. Marek Piechota: „Na karcie 99r *Raptularza* jest wyraźny tekst (pierwsze wersy od góry po prawej stronie). Rękopis wygląda tak, że w wyrażeniu z pierwszej linijki (ja Orfeusz – traktuję, że jest to nadpisanie): jak Perseusz litera **k** w słówku **jak** i cały **Perseusz** są przekreślone przez poetę grubiej zaciętym piórem lub po prostu to efekt mocniejszego przyciśnięcia pióra. Zostało więc z tego pierwszego wersu ja (zamiast jak) i został nadpisany Orfeusz. Zatem widzisz, że w rękopisie Słowacki tylko nadpisał imię Orfeusz, Troszyński dodał **ja**, które Słowackiemu w rękopisie pozostało po skreśleniu litery **k** w słówku **jak**”. W związku z przywołaniem mitu, a także elementami obrazów, oczywiście jest, że podmiotem-bohaterem musi być Orfeusz, ale to początkowe zapisanie „Perseusz” wskazuje, że być może rola Perseusza w liryku jest istotniejsza niż niewinny element porównania.

Podmiot-bohater jest tu Orfeuszem w ostatniej, granicznej fazie żywota – momencie rozerwania własnej bytowości przez istoty mityczne²⁸. Pocięta na segmenty jest zarówno fabuła utworu (każdy segment ma inny modus bytowy), jak i tekstowość ją wyrażająca (coraz mocniejsze rwanie tekstu na strzępy). W zakończeniu wiersza, w apostrofie do Jędz (Mojr), to pokawałkowanie tekstu wydaje się szczególnie radykalne. A nić życia podmiotu-Orfeusza sklejana jest z materii jego egzystencji: łez, targań, bólu i wewnętrznego, epileptycznego ruchu ciała, którego obraz w swym rozedrganiu wyraża inną całość. To wszystko razem stwarza genezyjski model obrazu poetyckiego – wybuch i destrukcję, radykalny skok w inność, po którym następuje sklejanie owej inności w zupełnie nową postać (tu jest nią owa niezwykła, nie-cieleśna „nić żywota”)²⁹.

Rozbicie, destrukcja są radykalne i wszechobejmujące, gdyż stanowią centralne zdarzenie genezyjskiego stwarzania i istnienia Bytu, u podstaw którego tkwi mit kosmogoniczny. Mit ten (jako wyobrażenie mitopoetyckie) obecny jest w całej niemal poezji genezyjskiej: w *Genezis z Ducha*, w *Poemacie o tajemnicach genezyjskich*, w dramatach i w *Królu-Duchu*.

Następstwem i konkretną realizacją wspomnianego wyżej gwałtownego skoku, u którego podstaw tkwi mit kosmogoniczny, są poszczególne techniki ujmowania genezyjskiej, transcendentnej postaci Bytu³⁰. Z najważniejszych technik (oprócz prostej przemiany Bytu rozbitego i sklejonego transcendentnie³¹) istotne wydaje się stworzenie sposobów modelowania synchronicznej postaci czasu (*Anioł ognisty – mój anioł lewy*, a także *Samuel Zborowski*³²) i równoważne temu symultaniczne funkcjonowanie przestrzeni (*Gdy noc głęboka...*). Ważne (i radykalne!) są także rozziwy gramatyczne, jeszcze mocniej wyrywające rzeczywistość genezyjską ze zwykłej przestrzeni świata (*I ujrzałem te bahwany...*, a także w *Agezylauszu*). Dodajmy narastającą rolę rytmu w ujmowaniu transcendentnego sposobu bytowania (cała grupa liryków) oraz genezyjską płynność materii tekstu i obrazu, także ewokującą sakralną bytowość. Wreszcie wspomnijmy naoczne ujmowanie bytu niewidzialnego i obrazy wieloistne. Tu wkraczamy już bezpośrednio w krąg epifanii i teofanii genezyjskich.

²⁸ W micie Orfeusz rozrywany jest przez Dionizyjskie miłośnice Menady, w wierszu – przez Furie.

²⁹ Taka gwałtowna genezyjska przemiana i jej skokowe wyobrażenie (obecne w wielu wierszach Słowackiego) zostały modelowo ukazane w liryku *Patrz nad grotą*.

³⁰ Opisałem je szczegółowo w książce *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego* (Katowice 2008), a także w szkicu „Ja” poetyckie Słowackiego – próba ujęcia konstelacyjnego (w: *Zanikanie i istnienie niepełne. W labiryntach współczesnej podmiotowości*, red. A. Dębska-Kossakowska, P. Paszek, L. Zwierzyński, Katowice 2013).

³¹ Towarzyszy temu fragmentaryzacja tekstu.

³² Pisze o tym Włodzimierz Szturc (*Semafora w mistycznym tekście Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002, s. 253–259).

Niewątpliwie istotowo genezyjskimi epifaniami są obrazy tronu Boga na ziemi i cherubinów stających się wschodem słońca w dwóch znanych lirykach³³. Te dwie teofanie mają pewien aspekt wspólny – prowadzą do granicy niewyraźności. Rozpędzają, rozkręcają spiralę ruchu i obrazu, a w momencie szczytowym – przerywają granice i przeskakują w niewyobrażalne, co stwarza w obu lirykach epifanię transcendencji. Obie teofanie, apofatyczne w istocie (Bóg wyrażany jest tylko pośrednio jako Niewyraźny), prowadzą już do centralnych, genezyjskich teofanii Słowackiego. Najbardziej znaną zawiera wiersz *Zachwycenie*, wielokrotnie już analizowany³⁴. Dlatego zacznę od drugiego liryku, *O! Boże ojców naszych*, który stanowi mniej przetworzony i uporządkowany zapis doświadczenia mistycznego poety (utrwalonego jak wiadomo również w listach)³⁵. W wierszu tym dostrzec można nie tylko okrucy i drzazgi tekstowe (radzykalniejsze niż w innych wierszach), lecz także wspomniany już „rozryw gramatyczny”.

Pierwsze dwa wersy, jeszcze regularne i linearne w przebiegu, przedzielone na cztery części, to podmiotowy zwrot do Boga i Jego adoracja („chwała Tobie [...] od Twojego sługi”). Dalsze dwa wersy to już pełny repertuar przyginania języka do Niewyraźnego, co zmienia trochę nawet wersy poprzednie, gdyż słowa „Orlicy z ognia, która mnie porwała” gramatycznie jakby kontynuują słowa „od Twojego sługi”, choć stanowią odrębny układ składniowy i semantyczny powiązany z wersem czwartym, najbardziej szalonym i „zwichrowanym” językowo – „Ogni widzialnych z pierza upadaniu”³⁶. Dodatkowo z wersem czwartym związany jest przerzutnią wers piąty. W werse czwartym jednak „Chwała” nie jest od kogoś, lecz Czyjaś – świętość, boskość epifanii ogniowej „z pierza upadaniu”³⁷. Mały korekciak lekturowy dla czytelnika. Dostrzegamy tu dwoistą strukturę gramatyczną, otwartą w dwie strony, bowiem dalsza część wiersza piątego mówi znów o hołdzie oddawanym Komuś. Jeżeli czytać tę pierwszą strofę jako całość, to dostrzec można, że gramatyka – owo normalne użycie słów – a potem „wygięcie” języka

³³ Analizuję oba szczegółowiej w L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia...*

³⁴ Vide J. Brzozowski, „*Zachwycenie*” – uwagi o poetyce wiersza, w: idem, *Odczytywanie romantyków i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002, s. 226–236; W. Szturc, *Semafora w mistycznym tekście...*; E. Hoffmann-Piotrowska, *Słowacki wobec zachodnio-europejskiej mistyki*, w: eadem, „*W ustach jest otwór duszy...*”: *Szkice o romantykach i mistykach*, Warszawa 2012. W kontekście relacji liryki mistycznej Słowackiego względem tradycji mistycznej vide J. Tomkowski, op. cit.

³⁵ Podstawą analizowanej liryki Słowackiego jest oczywiście edycja: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005.

³⁶ Jest to wers opuszczany w większości wydań, ale jak słusznie stwierdzili Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak, wydawcy *Nowego wydania krytycznego*, jest on nieusuwalny ze względu na zrymowanie z wersem szóstym.

³⁷ Pomijam tu wykorzystanie w tej teofanii obrazu mitycznego „orła porwijącego Ganimeda”. Jest to ważne dla całości, wiadomo bowiem, że obraz Boga-Orlicy pojawia się również niezależnie od mitu greckiego w psalmach biblijnych. Dostrzec też można, że dzięki sformułowaniu „z pierza upadaniu” chwała bezpośrednio i jakby materialnie wywodzi się z owego boskiego pierza.