

Magdalena Ciechańska*

**„Pan Hrabia jak Diogenes z latarnią szuka człowieka” – miejsce
i rola ciała w kształtowaniu tożsamości bohaterów dramatu
Horsztyński Juliusza Słowackiego**

Horsztyński to jeden z najbardziej frapujących dramatów Juliusza Słowackiego. Jest uważany za utwór bardzo intymny, pisany przez poetę dla samego siebie, bez zamiaru publikacji. „Bóg wie, dla kogo piszę i kiedy wydruk[uję. Zdaje] mi się, że piszę zupełnie dla siebie i stąd może więcej będzie naturalności – i bardziej rozwiane zarysy...”¹ – pisał do matki 24 maja 1835 roku. Przyjmuje się, że dramat krystalizował się w umyśle poety w latach 1833–1834². Burzliwe były dzieje rękopisu *Horsztyńskiego*³; ich konsekwencją jest otwarta kompozycja utworu i jego isticie romantyczne zakończenie.

Słowacki stawia w tym utworze szereg fundamentalnych pytań dotyczących ludzkiej egzystencji i tożsamości. Posługuje się przy tym wielopiętrową i wielowymiarową ironią, która jest narzędziem eksploracji rzeczywistości (w tym językowej), dociekania sensu istnienia, poszukiwania prawdziwych znaczeń słów oraz określenia ludzkiej podmiotowości:

Dociekania istoty świata, bytu, natury. To dramat, w którym bezpośrednio postawione zostały te kwestie w relacji z pytaniem o istotę ludzkiej egzystencji, podmiotowości i cielesności skazanych na śmierć⁴.

Horsztyński to utwór o poszukiwaniu tożsamości. Słowacki podejmuje próbę samookreślenia, a także odszukania i nazwania esencji człowieczeństwa. Wiele

* Mgr, e-mail: magdalena.ciechanska@wp.pl; Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź.

¹ J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 6, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1990, s. 204.

² J. Ławski, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, oprac. J. Ławski, Wrocław 2009, s. XX, BNI 314.

³ Na temat losów rękopisu zob. tamże, s. XXI–XXIV.

⁴ Tamże, s. XXVI.

napisano o roli ironii w procesie samopoznania bohaterów dramatu. Wskazywano też na funkcję poznawczą choroby i cierpienia oraz na metaforę ciemności, przez którą wiedzie droga do samowiedzy⁵. Badacze zwrócili uwagę również na zapamiętanie w okrucieństwie, eksponowanie fizycznego bólu i dociekanie ludzkiej wytrzymałości.

Analizując konstrukcję *ego*, jaką nakreślił w tym utworze Słowacki, można zauważyć, że istotnym jej składnikiem jest cielesność. Autor wyposażył postaci tego dramatu w złożoną tożsamość, wykraczającą daleko poza sferę myśli, w której zdaje się egzystować główny bohater utworu – Szczęsny.

„Niska waloryzacja rozumu, żadna wprost rozsądku, enigmatyczność istnienia duszy, nieszczęście posiadania cielesności” – pisze Jarosław Ławski w swoim znakomitym studium o *Horsztyńskim*⁶. Przyjrzyjmy się zatem „nieszczęściu ciała” w ponurym świecie dramatu oraz roli cielesności w poszukiwaniach metafizycznych, które podejmuje Słowacki, wystawiając swoich bohaterów na trudne, niejednokrotnie okrutne, próby.

„Widzisz, że ja teraz pokazuję marionetki...”

Częścią tożsamości bohaterów literackich jest ich aparycja. Tu Słowacki jest nad wyraz oszczędny – skąpi opisów wyglądu zewnętrznego. Nie wiadomo, jak prezentują się poszczególne postaci *Horsztyńskiego*⁷, jednak cielesność odgrywa istotną rolę w ich konstruowaniu. W dramacie pojawiają się mianowicie twory, których moralne zepsucie oraz emocjonalną ohydę i duchowe kalectwo komunikują ich zdeformowane ciała:

Słowacki z wyraźną odrazą opisał takie figury, jak: Karzeł – intrygant i podły sługus; w wyobraźni Słowackiego skarlenie jest znakiem duchowej degeneracji; Ksiński – uosabia bezmyślność i intryganctwo, przędzie nić intrygi wokół syna Hetmana, by zmusić Szczęsnego do udziału w wyprawie na Wilno po stronie ojca. Do tej samej grupy postaci drugoplanowych, charakteryzowanych już przez imiona, które noszą, należą Wyrwik (od „wyrwać”?) i Skowicz (od „skowyt”?)⁸.

Skarlałe, budzące odrazę ciało jest emanacją skarłałego moralnie ducha. Grono zwolenników Hetmana to postaci o odrażającej aparycji. Najbardziej podstępna, a jednocześnie najbardziej inteligentną istotą jest wśród nich Karzeł. Jego towarzysze z upodobaniem podkreślają jego ułomność, nazywając go niżnikiem, kulką,

⁵ Zob. M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 148 oraz M. Kuziak, *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001, s. 22–23.

⁶ J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 188.

⁷ Tamże, s. 189.

⁸ J. Ławski, *Wstęp*, s. XLVIII.

krótkim, znoskiem, stynką etc. Karzeł jest mistrzem sarkazmu – z ogromną wprawą operuje ironią⁹, na poczekaniu tworzy gry słów i bez skrupułów kpi ze swoich kompanów. Udaje wiernego sługę, ale w rzeczywistości pogardza Hetmanem, który budzi w ludziach przerażenie. Jako jeden z najbliższych popleczników miał okazję widzieć fizyczną słabość swojego pana, któremu w chorobie „Żyd stawiał pijawki” (74). Od tego czasu gardzi zarówno tyranem Kossakowskim, jak i jego... „karłami”:

Ja widziałem, jak temu hetmanowi stawiał żyd pijawki... szlachcianki kałuży cięły za uchem pompując krew z czerwonego nosa... Od tego czasu zacząłem być filozofem – i śmiać się z karłów...¹⁰

To on jako pierwszy rzuca podejrzenie na Salomeę i Szczęsnego, i w ten sposób inicjuje zgubny w skutkach ciąg wydarzeń. Karzeł cieszy się poważaniem wśród sług Hetmana. Sforca, nie wiedząc, że to właśnie skarłały sługa jest autorem falsyfikatu, ubolewa nad tym, że podczas wypełniania „filozoficznego” skryptu nie może skorzystać z pomocy jego tęgiego umysłu. Karzeł, jako postać odrażająca fizycznie i duchowo, zostaje okrutnie uśmiercony. Jeśli oznaką szacunku wobec umierającego ciała jest nieotwieranie jego tkanek (śmierć Horsztyńskiego), to Karzeł zostaje upodlony śmiercią w wyniku przebicia na wylot żelaznymi prętami:

Nagle coś zleciało z otwartego okna i przebiło się na pół na żelaznych sztachetach... to był karzeł – skonał winąc się jak robak na ostrzu żelaznym...

(183–184)

Równie szpetny, choć prezentujący inny typ aparycji, jest Ksiński. To typ slugusa, sam nazywa się „człowiekiem pokłonnym” i jest wyraźnie zadowolony, że „pani natura” obdarzyła go fizjonomią ułatwiającą bicie pokłonów:

Pani natura dała mi długą szyję, nogi i ręce... i właśnie uczyniła mnie człowiekiem pokłonnym... kłaniającym się... rzecz to jeszcze do rozwiązania, czy krótkiemu, czy długiemu człowiekowi łatwiej zgiąć się we dwoje... Nie... natura – rozumna pani... zamiast grubego brzucha, dała mi w miejscu pasa coś na kształt pergaminowych zawiasów tekturowego pudełka... brzuch, mości dobrodzieju, podobny do pustej teki, zmarszczony – wpadły... i nie skrzypiący w chwili ukłonu...

(22)

Inne postaci błazeńskie nie zostały scharakteryzowane w podobny sposób. Noszą jednak znaczące imiona, które podlegając różnego rodzaju grom etymologicznym sugerują, że są to istoty równie podłe lub po prostu głupie i naiwne¹¹.

⁹ J. Ławski nazywa Karła „demiurgiem ironii”. Zob. tenże, *Ironia i mistyka*, s. 216.

¹⁰ J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, oprac. J. Ławski, Wrocław 2009, s. 74–75, BN I 314. Kolejne cytaty za tym wydaniem. Lokalizuje je, podając numer strony po cytacie.

¹¹ O znaczeniu imion zob. objaśnienia J. Ławskiego w: J. Słowacki, *Horsztyński*, dz. cyt., s. 2–4.

Błażeński świat, którego integralną częścią jest pokraczna, zdeformowana cielesność, jest osobliwym zwierciadłem dla rozpaczliwych poszukiwań egzystencjalnych Szczęsnego. To, co w poruszający sposób wyartykułuje hetmanowicz w monologu z V aktu, jest groteskową kopią głupawych, pseudofilozoficznych wywodów Sforcki. Scena rozprawy samozwańczego potomka Sforzów i Trombonisty jest w utworze szczytem błazenady, sprowadzającym fundamentalne zagadnienia dotyczące losu i człowieka do kabaretowej scenki. Zarówno rozterki młodego Kossakowskiego, jak i gorzko-ironiczna zabawa dworskich wesołków, prowadzą do tragedii. Obie „gry” są równie niebezpieczne i obie nierozstrzygalne, gdyż opierają się na stawianiu pytań, na które nie sposób znaleźć odpowiedzi¹². Konsekwencją poszukiwań zagubionego w świecie hetmanowicza i głupawego Sforcki może być tylko śmierć lub szaleństwo. Znamienne, że inicjatorem paralelnych, tragicznych w skutkach ciągów zdarzeń (losów Szczęsnego i losów Sforcki), jest Karzeł – postać, której najbardziej charakterystycznym rysem jest cielesna deformacja. Odnotowania wymaga fakt, iż wygląd zewnętrzny (dodajmy: szpetny wygląd) moralnie zepsutych, sarkastycznych błaznów jest dość dokładnie opisany. Jednocześnie aparycja innych bohaterów dramatu nie została skonkretyzowana w ogóle (wyłączając kilka szczegółów dotyczących strojów). Te postaci z kolei sprawiają wrażenie kukielek, kierowanych przez szukających uciechy trefnisiów, porywczego okrutnika lub ślepy los.

Istotnie, Słowacki stworzył specyficzne *theatrum mundi*, w którym „bezcieleśni” ludzie-kukły są sterowani przez cynicznych błaznów. W utworze wielokrotnie pojawiają się sygnały o takiej właśnie kondycji człowieka: staruszek, który nie chciał „pić zdrowia naszej Kasi”, pada pod uderzeniem hetmana jak „drewniana lalka” (12); Salomea zdaje się pozbawioną osobowości lalką, która drogą dziedziczenia przejęła tożsamość szalonej matki („Kto weźmie moją Sally, weźmie wariatkę... bo Sally... to ja...”, 60). Kukłą, którą można się pobawić i rzucić, gdy się znudzi, albo przebrać w dowolny kostium i manipulować nią, jest Maryna („Słuchaj... dziś wieczorem ubierzemy ciebie w piękny ułański mundur – nauczymy, co masz mówić... i pójdiesz z nami do zamku...”, 72). W sterowaniu ludźmi-kukłami celuje także Hetman. Traktuje tak nie tylko swoje sługi – Sforcka bawił go w dzieciństwie, więc do dziś pozostaje w zamku („Ten zegar bawił mnie, kiedy byłem dzieckiem. Pilnuj kur, Mości Sforcka... I ty, stary, bawiłeś mnie, kiedy byłem dzieckiem – dlatego siedzisz w murze... pod zegarem”, 42) – ale także, aż do chwili śmierci, własnego syna („Syn mój byle się raz skompromitował, już będzie mi niepotrzebny...”, 79–80). To, co stało się ze zmanipulowanym dla żartu Sforcką oraz dążącym nieuchronnie do samozagłady Szczęsnym, pokazuje, że los kukły jest godny pożałowania. Może to być szaleństwo wystawione na pusty śmiech i urągania tłumy lub samotność i śmierć.

¹² Dokładną analizę mechanizmu „zagadki gardłowej” przedstawia O. Płaszczewska, *Błazen i błazenstwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*, Kraków 2002, s. 88–91.

„Chodź, uściśnij mnie... Prawda, że to noc okropna?...”

Bohaterowie romantyczni wzbogacają swoją tożsamość doświadczeniami w ich cielesnym kontakcie ze światem, dlatego ich wędrówka ukierunkowana jest na poszukiwanie siebie i sensu¹³.

Wystawiwszy postaci-kukielki na gorzki śmiech, Słowacki rozpoczyna „poszukiwania człowieka” – fundamentu jego tożsamości, „przestrzeni” dla strumienia świadomości, esencji bycia w świecie i współistnienia z innymi.

Cielesność odgrywa ważną rolę w romantycznych biografach, tym samym nasycza postaci autentycznością, życiem, chroniąc je przed egzystencjalną pustką. [...] Ciało intensyfikuje ich [bohaterów romantycznych] na tyle, iż przestają oni być istotami »papierowymi«, li tylko – aż! – literackimi, a stają się ważni, bardziej »ludscy«, nasytzeni autentycznością, życiem¹⁴.

Szczęśny wydaje się świadomy, że owocne, spełnione bycie w świecie musi być czymś więcej niż jałowa vegetacja w krainie wyobraźni. Próbuje wyrwać się z „przestrzeni myśli”, w której bezpiecznie i biernie egzystuje. Z jakiegoś powodu nie może wydobyć się z odrętwienia i „obudzić do czynnego życia”:

SZCZĘŚNY
Jestem niczem...
AMELIA
Dlaczego nie starasz się zostać użytecznym?...
SZCZĘŚNY
Nie mogę – nie mogę... nie chcę...
(8–9)

Żeby coś przedsięwziąć i czynnie zrealizować, Szczęśny powinien zaistnieć w świecie również cielesnie. Aby móc żyć w pełni, hetmanowicz musi nawiązać szczerą relację z innymi. Znakiem spełnionej więzi jest w świecie *Horsztyńskiego* nie tylko porozumienie dusz. Również – a może przede wszystkim – jest to kojąca obecność innego ciała. Jedną z tragedii postaci tego utworu jest niemożność dotyku. Bohaterowie pragną fizycznej bliskości drugiego człowieka. Tymczasem wszelki kontakt, wszelkie porozumienie w tym świecie jest niemożliwe. Nie może dojść do kontaktu fizycznego, a jeśli takowy się zdarzy, okazuje się, że jest destrukcyjny i zamiast ukojenia przynosi jeszcze większą frustrację.

Bohaterowie próbują się do siebie zbliżyć, wchodzą w różnego rodzaju interakcje, które kończą się katastrofalną samotnością. Przykładem takiej relacji jest związek *Horsztyńskiego* i *Salomei*, który opiera się na wzajemnej opiece. *Barski* bohater ożenił się z dużo młodszą klasztorną wychowanką, gdyż ta – z powodu obciążenia chorobą psychiczną matki – nie mogła liczyć na znalezienie młodego

¹³ M. Chołody, *Ciało – dusza – duch. Dyskurs cielesny w romantyzmie polskim (fragmenty)*, Poznań 2011, s. 71.

¹⁴ Tamże, s. 39.

i bogatego męża. Stosunek Horsztyńskiego do żony jest mieszaniną miłości, litości i współczucia. Mężczyzna mógł jej zapewnić skromne, spokojne życie, bez ekstrawagancji i luksusów. Sally odwdzięcza mu się pomocą w starości i chorobie. Ona potrzebuje jego opieki jako samotna, biedna kobieta i z radością oraz wdzięcznością dziecka przyjmuje wszelkie przejawy jego czułości¹⁵. On natomiast aranżuje relacje z żoną jako stosunek ojciec – córka¹⁶. Związek tych dwojga cechuje czułość i troska, nie ma w nim natomiast namiętności. Ich ciała spotykają się w prostych gestach – podaniu ręki, pocałunku w czoło etc. Na osobności Salomea nazywa męża „starcem”, on z uporem zwraca się do niej „córko”. Jednak i ta prosta, czuła relacja zostaje zniszczona przez niczym niepotwierdzone podejrzenia o romans Salomei ze Szczęsnym. Wszystkie kojące gesty między małżonkami są już tylko wspomnieniem. W chwili największego zwątpienia Horsztyński nazywa żonę „cudzołożnicą” i oddala się od niej. Konsekwencją tego jest skrajna samotność obojga – Horsztyński mierzy się ze śmiercią w absolutnym opuszczeniu, Salomea zostaje samotną wdową, obciążoną piętnem szaleństwa matki i długami męża.

Równie dramatyczne są relacje Szczęsnego z kobietami. Miłością (zresztą wzajemną) obdarzył on siostrę. Ten związek jest niemożliwy do spełnienia. Szczęsny unika wszelkiego fizycznego kontaktu z Amelią¹⁷, ale – co ciekawe – chyba nie z przyczyny kulturowego zakazu:

Prawda miłości wyraża się w dystansie i niemożliwości, esencją uczucia staje się przekraczanie nieprzekraczalnego dystansu, który zbudowała chora kultura. Samo zaś spełnienie oznaczałoby kres platonicznego związku, a w konsekwencji kres pragnienia, co unacznia relacja Szczęsnego z Maryną [...] ¹⁸.

Wydaje się, że jedynym warunkiem istnienia uczucia jest nieustanne, niespełnione nigdy pragnienie. Szczęsny unika siostry paradoksalnie nie ze względu na kulturowy zakaz miłości kazirodziej, ale dlatego, że chce ją kochać. Dotyk jest niemożliwy, ponieważ oznacza wygaśnięcie pragnienia¹⁹.

Jednym z lekarstw na melancholię Szczęsnego miał być upoetyzowany przez jego bujną imaginację romans z Maryną, córką zamężonego przez Moskali rybaka

¹⁵ Zob. J. Słowacki, *Horsztyński*: HORSZTYŃSKI: „schowałaś ręce i podałaś się cała ku mnie różaną i lilijową twarzyczką, abym ciebie pocałował” (113), „dlaczego ty kłękasz przede mną?” (113); SALOMEA: „Dobrze, mój Ksawery... gdybyś ty wiedział, jak jestem szczęśliwa, kiedy mi dajesz jakie polecenia...” (114), „Pocałuj mnie w czoło i przeproś za to okropne słowo Acani...” (65), „Mężu, rozbiłam dzbanek... Umyślnie... żebyś mnie pocałował w czoło nie za poziomki...” (65).

¹⁶ Zob. „Przysięgałem, że będę ją prowadził kwiecistą drogą życia – że będę jej ojcem. I... byłem jej ojcem...” (60), „Sally! Bo ty mnie drażnisz jak dziecko...” (65), „Córko moja... kochana moja Sally...” (124).

¹⁷ Tamże: AMELIA: Czy ty mnie nie pocałujesz za to, że twojego braciszka uczę modlić się za ciebie?... [...] Czy mnie nie pocałujesz, bracie?... SZCZĘSNY: Nie... AMELIA: Dobrej nocy! (*Odchodzi smutna.*) (10)

¹⁸ J. Ławski, *Ironia...*, dz. cyt., s. 169.

¹⁹ Zob. tamże, s. 169. Por. także miłość do Bezimiennej w poemacie *W Sz wajcarii*.

Grzegorza. Szybko jednak okazało się, że Maryna nie jest „nereidą Wilii”, ale kukłą, którą młodzieniec wykorzystuje i w nieelegancki sposób zamierza się jej pozbyć:

MARYNA

To ja już paniczowi niepotrzebna...

SZCZĘSNY

Idź do chaty... weź swoją płócienną spódnicę... i wianek bławatkowy – i siedź w oknie uśmiechając się do młodych chłopców... Przyszłę ci posag...

(163)

Szczęśny nie waha się także używać w stosunku do niej złośliwości i języka transakcji handlowych:

KSIŃSKI

Panie Szczęśny, czy doprawdy ta dziewoja trzyma w dłoni twoje serce?...

SZCZĘSNY

Abym dowiódł, że nie, daję tej dziewczynie tysiąc dukatów posagu; niech ją który z was weźmie za żonę...

(71)

Romans Szczęśnego z Maryną nie jest spełniony ani emocjonalnie, ani fizycznie. Naturalnie, istnieją wszelkie przesłanki, by sądzić, że ich związek ma charakter seksualny, ale jest to rozpaczliwie pusta seksualność, pozbawiona czułości. W utworze właściwie nie ma wzmianek o dotyku między kochankami²⁰, zaś Maryna wbrew pozorom nie jest uosobieniem natury i instynktów. Jej cielesność to raczej cielesność bezwolnej kukły i zwierzyny, atakowanej przez cynicznego Szczęśnego i popleczników hetmana:

MARYNA

[*wbiegając*]

Paniczu! Jacyś ludzie tu biegną...

SZCZĘSNY

Coż to na ciebie polują?...

MARYNA

Za co mnie panicz bierze?...

(69)

Do kojących gestów w dramacie dochodzi wyłącznie między Szczęśnym a Nieznajomym. Tajemniczy człowiek, który wydaje się Szczęśnemu bardzo bliski, jest postacią, z którą młody Kossakowski nawiązuje szczere porozumienie. Nieznajomy przynosi mu wiadomość o egzekucji dokonanej na ojcu przez rozwścieżony lud. Szereg dotknięć dłoni, położenie ręki na tabakierce-pamiętce, a w końcu ostatnie, pożegnalne „uściśnij mnie” jest tym, co krzepi Szczęśnego

²⁰ Wyjątek stanowi wspomniany w didaskaliach pocałunek w czoło – akt IV, scena II (163).

przed kolejną ciężką próbą – unicestwieniem zamku (i być może siebie samego) przed żadnym zemsty tłumem.

Potrzeba cielesnej bliskości bohaterów dramatu ujawnia się najmocniej w sytuacjach granicznych. Projekcją niezrealizowanego pragnienia kojącego dotyku jest obecność widm i dziwna wspólnota gestów między oddalonymi. Pomiędzy Hetmanem a Szczęsnym jest tak głęboka potrzeba wspólnoty, że w chwili śmierci Kossakowskiego hetmanowicz dostrzega widmo ojca i słyszy jego ostatnie słowa²¹. Kossakowski natomiast w tym samym czasie kurczowo ściska w dłoni tabakierkę z wizerunkiem Szczęsnego jako dziecka. Oddał ją „jednemu człowiekowi, co nic nie mówił i patrzył na niego” (185). Jest to znak, że nie da się ukoić samotności, nie da się nawiązać kontaktu z kochaną osobą. Jedyną namiastkę obecności syna Kossakowski oddaje przypadkowemu człowiekowi. Co ciekawe, na słowa relacji Nieznajomego o śmierci ojca Szczęsny odruchowo wyciąga rękę po rzezoną tabakierkę w geście porozumienia z ojcem. Nie uspokajają go zapewnienia Nieznajomego, że Hetman cierpiał krótko, najwyżej pół minuty. Pół minuty cierpienia – dla tego, który cierpi i tego, który cierpienia współdoznaje, to bardzo długo.

Podobnie jak Szczęsny, (meta)fizycznej obecności zmarłych doświadcza Amelia. W chwili konania Horsztyńskiego (jej biologicznego ojca) widzi i słyszy ona swoją zmarłą matkę. Widmo mówi, że właśnie umiera ojciec dziewczyny. Przerazona Amelia biegnie do komnaty Hetmana, wciąż widząc biały cień, który – jak twierdzi – „przyniosła w oczach” (131). Jest to jedyny moment nawiązania prawdziwej (choć szczątkowej) rozmowy między córką a ojcem-Hetmanem (którego również wkrótce czeka śmierć).

„O! anieli niebiescy! Czemu żeście wy nie bronili?...”

Między ludźmi nie ma porozumienia, nie ma dotyku, nie ma realnej obecności. Nie można zweryfikować swojej tożsamości na podstawie kontaktu z Innym, bo ten kontakt nie istnieje. Rozpaczliwe „poszukiwanie człowieka” przybiera inny kształt. Słowacki ucieka się do literackiej wiwisekcji i wystawienia swoich marionetek na próbę fizycznego cierpienia.

Poeta jest wyraźnie zainteresowany ciałem, jego reakcją na ból oraz tym, co można znaleźć wewnątrz, pod skórą²². Nakazuje Szczęsnemu dopytywać z nie-

²¹ Scena jest formalnie podobna do słynnej sceny z *Hamleta*, niesie jednak ze sobą inną treść – nie inicjuje wydarzeń, lecz je domyka. Duch Kossakowskiego nie wzywa tu do zemsty, lecz jest znakiem ostatniego (i pierwszego!) porozumienia ojca z synem i ich pożegnania.

²² J. Ławski pisze o „zapamiętałości w penetracji wnętrza cielesnej powłoki »ja«.” Zob. J. Ławski, *Ironia...*, dz. cyt., s. 201. Por. także inną pracę tego autora, w której zauważa on związek imienia „Szczęsny” z bezpośrednim zwrotem do tureckiego władcy, opisanego w *Pamiętnikach Janczara*: „Szczęsny panie” i konotacjach tego zwrotu z okrucieństwem: tenże, „Szczęsny pan”. O „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego. W 200. rocznicę uro-*

pohamowaną ciekawością, co też Horsztyński czuł, gdy wypalano mu oczy. Z detalami kreśli opowieść Horsztyńskiego o własnym cierpieniu i mękach rybaka Grzegorza, którego Moskale boleśnie okaleczyli. Prezentuje dokładne studium kalectwa, a następnie samobójczej śmierci barszczanina. Wiele uwagi poświęca rozrywaniu powłok ciała, poddawaniu go wyrafinowanym próbom bólu i testowania jego wytrzymałości. Jaki jest cel tej przemożnej chęci zajrzenia pod skórę? Mariusz Chołody pisze:

Z jednej strony mamy do czynienia z romantyczną wizją świata frenetycznego, w którym niejednokrotnie brutalnie rozczłonkowsano i niszczone ciało. Ale tym samym, być może, twórcy tej rzeczywistości poszukiwali metafizycznych śladów obecności „ducha”, gdyż fascynacja destrukcją „materii” sugerować może otwarcie na perspektywę transcendentalną²³.

Nie czym innym, jak metafizyczną prowokacją są dokonane lub projektowane w świecie dramatu „spektakle bólu”. Ich celem jest odnalezienie lub potwierdzenie własnej tożsamości, sprawdzenie, czy nie jest się tylko kukłą w teatrze świata. Szczęsny chciałby zostać poddany weryfikującej próbie ciała. Z zapałem słucha opowieści o mękach Horsztyńskiego i kwituje ją słowami: „Gdybym nie był mną, chciałbym być tobą, panie Horsztyński” (31). W skrajnym uniesieniu wykrzykuje, że chciałby być tyranem, kształcącym swój lud „mieczem jak dłutem” (158). Z dumą wspomina rzeź ptaków (jakkolwiek okrutną, jednak dość żalną w porównaniu do „żelaznego wołu Dionizjusza”...), którą urządził właśnie po to, aby przez zadawanie cierpienia i śmierci na wielką skalę zaistnieć jako „ktoś”:

Nazajutrz sławny byłem w Warszawie jak książę Józef... cha! cha! cha! nie śmiejecie się państwo... Chciałem wam pokazać, że jestem wielki człowiek...

(30)

Czy metafizyczna prowokacja się opłaca? Cóż... „Dalibóg, żaden anioł z palmą nie stanął w obronie biednych ptaszków” (30). Niebiosa milczą. Teatr świata trwa.

„Jeżeli powrócę, to będę lachmanem”

Kluczowe dla rozważań o ciele jako komponencie tożsamości jest gorzkie zdanie Szczęsnego z V aktu dramatu:

Czy sądzisz, że myśl jest tak silna, że ją nie mogą całkiem stargać wypadki okropne życia?... Czy dusza jest niewypaloną nigdy lampą?... Czy ziemia grobowa może jej dać nowe kolory

dzin i 160. rocznicę śmierci poety, t. 2, pod red. J. Ławskiego, G. Kowalskiego, Ł. Zabielewskiego, Białystok 2013, s. 301–302.

²³ M. Chołody, *Ciało...*, dz. cyt., s. 10.

i siły wilgocią... jak kwiatowi?... Czy dlatego niszczy ciało, aby dusza śnić mogła? Więc niszczy coś – dla niczego...

(190–191, podkr. moje – M.C.)

Materiał” czy też „przestrzenią” nieśmiertelności w *Horsztyńskim* wydaje się myśl:

Zastanów się... i postaw się na moim miejscu... i myśl... Gdybyś ty mógł teraz rozwiązać tę zagadkę wszystkich religii na świecie... Ja nie mogę do nieba zanieść pamiątkę tej nocy... A jeżeli nie będę pamiętał o tem, czem byłem... cóż znaczy to słowo: będę?...

(190–191)

Tak brzmi dalsza część monologu Szczęsnego. Dla hetmanowicza kluczową sprawą jest poszukiwanie esencji ludzkiego życia. Próbuje on zdefiniować tożsamość człowieka i określić jej składowe. Młody Kossakowski kluczową rolę w budowaniu „ja” widzi w pamięci, której nie potrafi zdefiniować czy też umiejscowić. Z monologu młodzieńca można wysnuć wniosek, że pamięć jest właściwością tożsamości w jakiś sposób związaną z ciałem. Skoro „w grobie się nic nie śni” i nie można „do nieba zanieść pamiątkę”, to znaczy, że moc świadomości gaśnie wraz ze śmiercią ciała. Szczęsny poszukuje rozwiązania wątpliwości dotyczącej materii. Pyta, czy ciało obumiera, aby „dusza śnić mogła”. Nie wydaje się przekonany o prawdziwości tego sądu. Nawet jeśli dusza jest tworem odradzającym się, to nie jest wiele warta, skoro „ja” traci pamięć, która jest dla Szczęsnego nieodzowną składową tożsamości. Skądinąd, bardzo podobna do ciała jest dusza, która – jak żywy organizm – potrzebuje do istnienia soków odżywczych ziemi. Zastanawiająca jest także enigmatyczna uwaga Szczęsnego dotycząca jego nastroju przed czekającą go próbą:

Zabity jestem na sercu, jak inni ludzie zabici na duszy... Jutro może będę i na duszy zabity...

(162)

Co znaczy ten szyfr? Zwrot „Zabity na sercu” przywołuje na myśl zmartwienie, dręczący problem, który faktycznie w tej chwili trapi Szczęsnego. „Zabity na duszy” budzi skojarzenie z fizyczną śmiercią. Dusza jest zatem tym, co daje energię żywej istocie, „tchnieniem, oddychaniem, pragnieniem i potrzebą”²⁴. Nie bez znaczenia w tym kontekście jest także Platońska alegoria wozu dwukonnego jako natury ludzkiej z dialogu *Fajdros*, którą Szczęsny przywołuje pod znakiem *Fedona*²⁵. Jeśli biały koń z alegorycznego wozu to serce, łagodna, ułożona część

²⁴ R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 174.

²⁵ Przychyłam się do interpretacji tego obrazu jako całości natury ludzkiej (koń biały – serce, koń czarny – żądze i woźnica – rozum), której dokonał J. Ławski. Zob. J. Słowacki, *Horsztyński*, s. 89–90. Por. także interpretację D. Ratajczakowej: *Wóz dwukonny. Rozważania o jednym antycznym motywie w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego*, [w:] *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 291. Autorka stwierdza, że Słowacki dokonał mody-

duszy, to Szczęśny tu właśnie czuje niedostatek. Daje się ponieść czarnemu koniowi, czyli żądom ciała (romans z Maryną), a woźnica-rozum nie ma w jego świecie żadnej władzy.

Punktem kulminacyjnym rozmyślań Szczęśnego jest pytanie o ciągłość bytu. Co sprawia, że „będę” jest przedłużeniem „jestem”? Co jest istotą „ja”? Szczęśny dokonuje parafrazy Kartezjańskiego *cogito ergo sum* – stwierdza: „Myślę... więc żyję...” (190). Nasuwa się zatem następujący wniosek: Szczęśny sytuuje swoją tożsamość w umyśle, a tym samym ciągłości świadomości upatruje w procesach intelektualnych. Tylko, czy nie nazbyt naiwna to konkluzja? Kartezjańskie *cogito* zakłada dychotomiczny podział natury ludzkiej na ciało i umysł, przyznaje bezwzględny prymat rozumowi i w umyśle lokuje esencję istnienia. W *Horsztyńskim* mamy do czynienia z bardzo wyraźnie zaakcentowaną cielesnością – z ciałem zdeformowanym, z kalectwem, starością, z lękiem przed śmiercią i fizycznym nieistnieniem, z refleksją na temat zmysłowej percepcji, erotyki, kazirodczej miłości, a także zadawania i odczuwania fizycznego cierpienia. Dla Słowackiego, któremu bliższa jest średniowieczna refleksja o przenikaniu się w naturze ludzkiej trzech komponentów (*corpus, animus/spiritus, anima*), prosty podział na duszę i ciało jest obcy i nienaturalny. Ciało, które w późnej twórczości poety stanie się „instrumentem zbawienia”²⁶, czyli tym, czym było przez wieki, jest immanentnym składnikiem tożsamości postaci dramatu.

Czym jest zatem „strumień egzystencji, płynącej w Szczęśnym leniwie”²⁷. To nie tylko myśl za myślą, która sprawia, że „jestem” i „będę”. Na pytanie „co to ja?” nie można udzielić żadnej z następujących odpowiedzi: ja to rozum, ja to dusza, ja to wyobraźnia, ja to myśl. Tożsamość nie sprowadza się jedynie do ciągu procesów intelektualnych. „Strumień egzystencji” płynie w ciele i w świecie dramatu wraz ze śmiercią ciała ustaje. Nie można „zanieść do nieba pamiątkę”, a „w grobie nic się nie śni”, ponieważ pamięć, która jest istotą tożsamości, jest z ciałem nierozzerwalnie związana²⁸.

Bibliografia

- Bynum C., *Skąd taki zamęt wokół ciała (z perspektywy mediewistki)*, przeł. I. Sławińska, „Teksty Drugie” 2002, z. 5, s. 74–96.
Cholody M., *Ciało – dusza – duch. Dyskurs cielesny w romantyzmie polskim (fragmenty)*, Poznań 2011.

fikacji motywu i w wozie dwukonnym widzi alegoryczną konstrukcję duszy (koń biały – ambicja, koń czarny – żądza, woźnica – boskość).

²⁶ Zob. artykuł C. Bynum, *Skąd taki zamęt wokół ciała (z perspektywy mediewistki)*, przeł. I. Sławińska, „Teksty Drugie” 2002, z. 5, s. 74–96.

²⁷ Określenie J. Ławskiego. Zob. *Ironia...*, dz. cyt., s. 189.

²⁸ Inna rzecz, że Słowacki w *Horsztyńskim* zapoczątkowuje proces poszukiwania Ducha-Jaźni, który zachowa ciągłość świadomości mimo śmierci ciała. Zob. J. Ławski, „*Szczęśny Pan*”..., dz. cyt., s. 308.

- Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- Kalinowska M., *O losie w „Horsztyńskim”*, [w:] tejże, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 36–59.
- Kuziak M., *Fragmety o Słowackim*, Słupsk 2001.
- Ławski J., „Szczęsny pan”. O „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego. W 200. rocznicę urodzin i 160. rocznicę śmierci poety*, t. 2, pod red. J. Ławskiego, G. Kowalskiego, Ł. Zabielewskiego, Białystok 2013, s. 287–309.
- Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.
- Ławski J., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, oprac. J. Ławski, Wrocław 2009, BN I 314, s. V–CXXXVII.
- Płaszczewska O., *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*, Kraków 2002.
- Przybylski R., *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999.
- Ratajczakowa D., *Wóz dwukonny. Rozważania o jednym antycznym motywie w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego*, [w:] tejże, *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 289–302.
- Słowacki J., *Anhelli*, [w:] *Poematy*, nowe wydanie krytyczne, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, t. 1, Poznań 2009, s. 395–461.
- Słowacki J., *Dziela wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 6. *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1990.
- Słowacki J., *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, oprac. J. Ławski, Wrocław 2009, BN I 314.

Magdalena Ciechańska

**‘My Lord is looking for a human with a lamp like Diogenes’ – the place
and the role of body in the creation of the identity of characters in the drama
Horsztyński by Juliusz Słowacki**

(Summary)

The article is an attempt to interpret one of the most fascinating works of Juliusz Słowacki – *Horsztyński* drama. The basis of the interpretation is carnality. The main issue of the article is the designation of the role of carnality in the construction of subjectivity of the drama’s characters. The article is divided into four sections, whose titles are quotes from the drama. Each of them concerns some issues related to the category of carnality: connection of jesters’ appearance with their spiritual degeneration, presence and soothing touch, physical suffering, and the relation body-soul-spirit. Considerations in the article aim to answer the question of the continuity of existence and the relation of awareness to the body.

Key words: Słowacki, *Horsztyński*, body, carnality, identity, awareness, soul, spirit, memory.