

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 20 (2020)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.20.12

**Magdalena Ciechańska**

ORCID 0000-0002-0945-8662

Uniwersytet Łódzki

## Ciało cierpiące i ontologiczne strzępy człowiecze w *Śnie srebrnym Salomei* Juliusza Słowackiego<sup>1</sup>

Napisany w roku 1843 *Sen srebrny Salomei* budzi wśród badaczy twórczości Juliusza Słowackiego wiele kontrowersji. Zestawiany przeważnie z powstałym nieco wcześniej *Księdzem Markiem* zwykle wypada w tym porównaniu gorzej. Badacze dostrzegają w tym utworze wiele niejasności<sup>2</sup>. Zdarzają się też opinie skrajnie odmienne, w których eksponowana jest pełna konsekwencja zamysłu literackiego, podporządkowanego nadrzędnej idei czy to mistycyzmu, czy historiozofii<sup>3</sup>.

Dramat *Ksiądz Marek* powstał w duchu nowej nauki. Stanowi literacki wykład projektowanego przez Słowackiego systemu genezyjskiego. W powstałym niewiele później *Śnie srebrnym...* nie udało się Słowackiemu owej pierwotnej modelowości zachować. *Sen srebrny...* wymyka się teoretycznym założeniom „wiary widzącej”, zdradza tajniki chtonicznej, cielesnej wyobraźni poety. Zamierzam zatem przyjrzeć się kategorii cielesności w tym utworze i sprawdzić, jakie znaczenia kryje przedstawione w nim ciało cierpiące i ciało zniszczone.

---

<sup>1</sup> Artykuł jest częścią mojej rozprawy doktorskiej pt. „Juliusz Słowacki od ciała. Cieleśność w twórczości Juliusza Słowackiego”, obronionej na Uniwersytecie Łódzkim w 2019 roku. Tu w skróconej formie.

<sup>2</sup> Np. J. Tretiak, *Juliusz Słowacki*, t. 2, Kraków 1904, s. 54–55; S. Turowski, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, Kraków 1923, s. 57; M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925, s. 342–344; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4: *Poeta mistyk*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 165–166.

<sup>3</sup> Np. J. Kott, *Konfrontacje: tragi-farsa Słowackiego*, „Dialog” 1960, s. 108–116; M. Janion, *Romantyczna wizja rewolucji*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka i Z. Lewinówna, Wrocław 1971, s. 195. Na temat recepcji dramatu pisze szeroko G.G. Grabowicz, *Mit Ukrainy w „Śnie srebrnym Salomei”*, przeł. E. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2, s. 23–25.

### „Skąd mi ten duch? sama nie wiem...”

Dramat, przygotowany dla Salomei Bécu jako prezent imieninowy, najwyraźniej nie spodobał się solenizantce. Nie wiemy, jakie zastrzeżenia miała matka poety, jednakże z listu pisanego do niej przez syna wynika, że chodziło o jakąś „niestosowność”, być może nieprzystawalność krwawego tematu koliszczyzny lub jego przedstawienia przez poetę jako sytuacji celebrowania dnia imienin (K II, 58–61)<sup>4</sup>. Możliwe, że zastrzeżenia pani Bécu budziła postać tytułowa, imienniczka solenizantki, w której dostrzegła podobieństwo do siebie co najmniej problematyczne<sup>5</sup>.

Salomea jawi się jako postać dwoista. Z jednej strony jest naiwna, niewinna, szczerą, z drugiej jednak – tkwi w niej coś niepokojącego. Nie ma też wśród krytyków zgodności co do jej roli w dramacie. Juliusz Kleiner uznaje ją za postać centralną. Krwawe wydarzenia byłyby dla niej snem, z którego budzi się „do szczęścia i małżeństwa”<sup>6</sup>. George G. Grabowicz z kolei widzi tę postać inaczej. Przyznaje, że ma ona do odegrania istotną rolę, ale nie jest „elementem organizującym”<sup>7</sup>. Badacz charakteryzuje Salomeę w następujący sposób: „jest ona naiwną, sentymentalną i bierną postacią, nieustannie otaczaną opieką, manipulowaną i przestawianą z miejsca na miejsce”<sup>8</sup>. Wizerunek i rola tej bohaterki nie są zatem jednoznaczne.

Poszczególne postaci dramatu widzą Salomeę na różne sposoby. Na ogół wyczuwają (mniej lub bardziej świadomie), że poprzez cielesność Gruszczyńskiej działają tajemnicze, nadprzyrodzone siły. Leon, który jest młodzieńcem nieszczerze bystrym (jak określa Regimontarz: „Aniś do kieliszka,/ Ani do... serce zajęcze!” DW VI, 145)<sup>9</sup>, wie o Salomei najmniej, ale i on wyczuwa w dziewczynie pewną dwoistość. Widzi, że Salomea jest prostolinijna, i w końcu znajduje w tym zaletę (zestawia tę cechę Gruszczyńskiej w dyskretnym porównaniu z kapryśną, barwną naturą Księżniczki):

Nie dyjament szlifowany –  
Ale perłę czystej rosy;  
Nie tęczę – ale jej włosy;  
Nie rubin w ogniach różany –

<sup>4</sup> *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1961; wszystkie cytaty za tym wydaniem – lokalizuję je skrótem: K, cyfry rzymskie oznaczają numer tomu, cyfry arabskie numer strony.

<sup>5</sup> O zasadności i „organiczności” imieninowego daru dla Salomei Bécu pisze G.G. Grabowicz, *Mit Ukrainy...*, dz. cyt., s. 55–60. Badacz uwzględnił w swojej interpretacji elementy psychoanalizy.

<sup>6</sup> J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, dz. cyt., s. 120.

<sup>7</sup> G.G. Grabowicz, *Mit Ukrainy...*, dz. cyt., s. 41.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner i W. Floryan, t. 6, Wrocław 1955; wszystkie cytaty za tym wydaniem; lokalizuję je skrótem: DW, cyfry rzymskie oznaczają numer tomu, cyfry arabskie numer strony.

Ale usta jej – maliny;  
 Nie strojną w tony gitarę –  
 Ale czysty głos dziewczyny,  
 Który mu przysięże wiarę,  
 I dotrzyma, gdy przysięże.  
 (DW VI, 188)

Mimo tego, że „Sali prosta jest i wierna” (DW VI, 159), Leon podejrzewa ją o przewrotność i interesowność, a na pewno czuje się zmanipulowany melancholijnymi nastrojami dziewczyny.

Świadomy „ognistości” Salomei jest jej ojciec, ale tę wewnętrzną moc utożsamia z urodą i temperamentem córki, które zagrażają jej cnocie i reputacji. Ojciec infantylizuje „ognistość” Salomei, interpretuje ją jak szlachcic-sarmata, w sposób uproszczony i płytki.

Zupełnie inaczej postrzega Gruszczyńską zakochany w niej Semenکو. Kozak, którego wizja świata wolna jest od trywializującego kobietę spojrzenia kultury szlacheckiej, widzi więcej niż inni. Dostrzega tajemniczy i gwałtowny urok Salomei, jej wewnętrzny ogień, który ujawnia się w żywym blasku oczu i czerwieni ust. „Kanibalistyczne” wyznania miłości Semenki (DW VI, 208–209)<sup>10</sup> kierują uwagę na pozornie ukryty aspekt osobowości Salomei. Ukraińiec widzi w Gruszczyńskiej to, czym ona w istocie jest, mianowicie medium dla potężnych sił ducha. Opiewając piękno jej ciała, wyraża jednocześnie podziw dla tajemniczej, metafizycznej siły, która przez nią przemawia. Semenکو utożsamia Gruszczyńską z „jakąś wielką hetmanową”, o „bohaternym sercu” (DW VI, 147), która w jego marzeniach o sławie zasiadłaby u jego boku.

Salomea jest dręczona przez wizje i sny, a kontakt z duchami sprawia, że w rozmowie z Leonem w jednej chwili przeobraża się z naiwnej ofiary w oskarżycielkę i wojowniczkę (DW VI, 166). Nie robi tego jednak świadomie. Raczej bezwiednie poddaje się działaniu sił, których nie pojmuje. Zdarza się, że w metafizycznym natchnieniu wygłasza fundamentalne prawdy („Nie, Semenکو, każda wiara/ Prowadzi ludzi do Boga”, DW VI, 211<sup>11</sup>), ale nawiedzających ją widzeń w większości nie rozumie lub lekceważy ich znaczenie. Zignorowała ostrzegawczy „sen srebrny” o śmierci rodziny, nie dostrzega także doniosłej roli Wernyhory, o którym opowiadał jej ojciec. Niemniej jest ona jedną z wybranych, postacią medium, przez którą przemawia przenikająca świat nadprzyrodzona siła.

Bardziej świadoma działania sfery duchowej jest Księżniczka. Ona również doznaje widzeń, ale przyjmuje je ze zrozumieniem i zdaje sobie sprawę z tego, że są one immanentnym elementem świata. Księżniczka jest postacią, której tożsamość

<sup>10</sup> Nazywa je tak A. Kowalczykowa, zob.: *taż*, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1992, s. XLIV.

<sup>11</sup> O wadze tych słów w postkolonialnej interpretacji dramatu pisze D. Skórczewski (zob.: *tenże*, „*Sen srebrny Salomei*”, *czyli parada hybryd*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1, s. 63).

wzbudza najwięcej wątpliwości i która bodaj najsilniej odczuwa hybrydyczność swojej podmiotowości (zarówno w sensie etnicznym, jak i ontologicznym). Jej sytuacja jest dość skomplikowana – w domu Regimentarza nazywana jest Ukrainką, pochodzi z rodu Wiśniowieckich, opowiada się po stronie polskiej, ale tęskni za „srebrną Ukrainą”, jest powiernicą przepowiedni Wernyhory, „ni siostrą, ni żoną” spolonizowanego Ukraińca...<sup>12</sup>. Alina Kowalczykowa charakteryzuje tę postać w następujący sposób:

Księżniczka nie tylko podejmuje różne role, ale igra nimi, drażniąc swą zmiennością Regimentarza, wdając się z nim w ustawiczne słowne szermierki. Zmienność tożsamości przeniknęła jej naturę: równie niejednoznaczna jak przy Regimentarzu okazuje się wobec Sawy, choć tu już nie potrzebuje niczego udawać: żona nie-żona, wabi go i odtrąca, nawet po potwierdzeniu dokumentami jego szlachectwa<sup>13</sup>.

Księżniczka sama o sobie mówi: „gdy słońce zejdzie z czoła,/ To ja nie zawsze wesoła,/ Ale czasem jestem smętna wariatka” (DW VI, 151). Do czytania widzeń została przygotowana przez samego Wernyhore (o czym dowiadujemy się w akcie V). Wiśniowiecka świadomie stwierdza, że „świat jest z duchami zgodny” (DW VI, 150) oraz „w zapachu kwiatów są akordy/ I różne wielkie na świecie muzyki” (DW VI, 170), zatem w pełni zdaje sobie sprawę ze struktury rzeczywistości. W przeciwieństwie do Salomei, która wbrew powierzchownej czystości i naiwności jest „ognista” i temperamentna, Księżniczka jest zimna, „księżycowa”, podobna do ukraińskich lirników, egzystujących na granicy świata rzeczywistego i nadprzyrodzonego. Przypomina księżycową boginię Dianę<sup>14</sup> (wielokrotnie nazywana jest księżycem, który – jak sama określa – „ani suszy, ani grzeje”, DW VI, 148). Z jednej strony pokazuje naturę kokietki, z drugiej broni swojego dziewictwa. Przed sobą wyznaje, że jest inna niż „ludzie krwiści”, i postrzega siebie jako boginkę, Oceanidę (DW VI, 171–172).

Alina Kowalczykowa pisze: „Księżniczka, najbystrzejsza ze wszystkich postaci, wie, że nie wie, kim naprawdę jest, że jej ciało jest pozorem, powłoką, pod którą kłębią się przerażające ją samą namiętności”<sup>15</sup>. Skrętnie skrywa to, co dzieje się „pod skórą”. Mówi na przykład, że nie miewa proroczych snów, a z wrózek szydzi (DW IV, 171 oraz 232). Mimo animuszu i ironicznej postawy jest przerażona krwawą

<sup>12</sup> O tożsamości etnicznej i kulturowej Księżniczki zob.: D. Skórczewski, *„Sen srebrny Salomei”...*, dz. cyt., s. 63. Do dzokera w talii kart porównuje tę postać G.G. Grabowicz, zob.: tenże, *Mit Ukrainy...*, dz. cyt., s. 41.

<sup>13</sup> A. Kowalczykowa, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXV.

<sup>14</sup> Można tu zauważyć konotacje z późniejszą Dyjanną z dramatu *Samuel Zborowski*. Bogini rozumie i przebacza Lucyferowi ze względu na cierpienia ciała, których doświadczył. Księżniczka Wiśniowiecka okazuje współczucie i zrozumienie cierpiącemu Semence, który też dopuszczał się zła.

<sup>15</sup> A. Kowalczykowa, *Wstęp*, dz. cyt., s. XLVI.

cielesnością, niechętna małżeństwu, które pochopnie zawarła. Fizycznie dręczona przez duchy, chciałyby wyzbyć się ciała (DW VI, 227–228).

Ku zdumieniu Regimentarza Księżniczka przybywa na jego krwawy sąd „boga-to ustrojona” (DW VI, 232, didaskalia), podobna do barwnej tęczy. Tęcza to symbol o wielu znaczeniach w twórczości Słowackiego<sup>16</sup>. W genezyjskim okresie twórczości poety tęcza zyskała kolejną funkcję w obrazowaniu, zgodną z prawami genezyjskimi. Jest to mianowicie zjawisko oznaczające rozszczepienie boskiego pierwiastka światła na globalne kolory, należące do porządku ziemskiego, cielesnego. Równocześnie kolory są etapem w dążeniu do boskiej świetlistości<sup>17</sup>. Księżniczka – tak jak tęcza – tkwi na pograniczu świata duchowego i cielesnego. Wernyhora mówi: „Podobna ty do Widunki” (DW VI, 245). Spotkanie z legendarnym lirnikiem wzbudza w Księżniczce tęsknotę za światem widm i pieśni, melancholię, żal za Ukrainą (DW VI, 249).

Już po chwili jednak następuje ogłoszenie małżeństwa jej i Sawy-Calińskiego. Oboje wypierają ukraińską tożsamość i opowiadają się po stronie polskiej. Dzień ich oficjalnych zaślubin to dzień odejścia Wernyhory i śmierci Ukrainy<sup>18</sup>. Księżniczka nie biegnie za widunem, nie staje się tęczą ani księżycem. Jest odtąd – jak określiła ją Sawa – „gołąbkim z tęczowym pasem” (DW VI, 255). Zostaje zatem sprowadzona do barwnej ozdoby. Tęcza, zamiast stać się dla niej widzialnym znakiem tajemniczych, metafizycznych sił, pełni zaledwie funkcję ornamentu. Księżniczka nie przechodzi cielesnej metamorfozy i – mimo szczególnej wrażliwości i predyspozycji do „łączenia ludzkiego języka, dla którego charakterystyczna jest wielość, z Boską jednością”<sup>19</sup> – pozostaje w infantylnym świecie kultury szlacheckiej.

Badacze poświęcają wiele uwagi analizie małżeństw: Salomei i Leona oraz Księżniczki i Sawy. Oprócz wszelkich innych predyspozycji<sup>20</sup> te osoby dramatu mogły zostać dobrane też według stopnia świadomości bycia medium. Salomea,

<sup>16</sup> Zob.: A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, s. 67, oraz M. Siwiec, *Ciało i duch w sporze o poezję. „Poeta i Natchnienie” Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 3, s. 54–55.

<sup>17</sup> Piszę o tym szerzej w artykule dotyczącym ekwiwalentów światła w liryce okresu mistycznego twórczości Juliusza Słowackiego, zob.: M. Ciechańska, *Światło i jego ekwiwalenty w wybranych utworach ostatniego okresu twórczości Juliusza Słowackiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 4, s. 48–51.

<sup>18</sup> D. Skórczewski, „*Sen srebrny Salomei*”..., dz. cyt., s. 64.

<sup>19</sup> M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000, s. 148.

<sup>20</sup> Konwencjonalnych i intertekstualnych u Kleinera (zob.: *Juliusz Słowacki*, dz. cyt., s. 115–118), etnicznych i mitycznych u Grabowicza (zob.: *Mit Ukrainy...*, dz. cyt., s. 40–44), socjalnych (stanowych) u Nachlika (zob.: *Ukraińskie i polskie elementy w „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego*, [w:] *Słowacki i Ukraina*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 55–62), etnicznych i politycznych u Skórczewskiego (badacz pisze o „katalitycznej roli Księżniczki” w procesie polonizacji Sawy, zob.: tenże, „*Sen srebrny Salomei*”..., dz. cyt., s. 65). Najbardziej przekonująca jest w moim odczuciu interpretacja G.G. Grabowicza.

bierna i nieświadoma metafizycznego podłoża rzeczywistości, w której żyje, została połączona z Leonem, nierozumiejącym widzeń w najmniejszym nawet stopniu. Syn Regimentarza oczywiście także jest medium, lecz działanie duchów dosłownie nim targa, przenosi go w trans niemalże bez udziału świadomości. Sawa mówi o nim: „Dęby przetrwa – on pełen jest mocy!” (DW VI, 219), ale w działaniach Leona nie ma żadnej energii, która pochodziłaby od niego samego. Doświadcza on wyjątkowo intensywnego przepływu mocy duchów, silnego do tego stopnia, że dochodzi u niego do cielesnej metamorfozy (na jego głowie wyrastają węzowe włosy). Ze świadomą wizji Księżniczką-widunką łączy się natomiast Sawa, który – podobnie jak jego żona – bardzo dobrze rozumie działania duchów.

Sawa świadomie i trafnie odczytuje znaki. Idzie do dworu Gruszczyńskich i odkrywa dokonaną tam rzeź, ponieważ widzi błękitniejące powietrze i słyszy modlitwy. Mówi, że rozlew krwi na Ukrainie zwiastowała straszna mara widziana niegdyś na kurhanach. Co najważniejsze, Sawa zdaje sobie sprawę z tego, że rozgrywająca się w świecie ludzi walka ma także wymiar metafizyczny. Widzi siebie ponadto w doniosłej roli w tym konflikcie. Ma być wielkim mścicielem, który zgubi ukraińskich buntowników. Jednoznacznie opowiada się po stronie polskiej, Ukrainę zaś w pełni potępia. On także odczuwa fizycznie działanie duchów. Toczy się w nim wewnętrzna walka krwi polskiej z ukraińską. Sawa mówi, że w jego ciele słyhać „krwi straszne granie” (DW VI, 178). Chciałby, aby pogardzana przez niego natura wyszła z ciała i przybrała postać potwora, z którym można stoczyć walkę na śmierć i życie. Konieczny jest zatem widzialny kształt, gdyż mierzenie się z niewidzialną, metafizyczną siłą przekracza ludzkie możliwości.

Świat dramatów mistycznych Słowackiego to rzeczywistość przeniknięta metafizyką. Charakterystyczne dla postaci mediów w tych utworach jest przecucie tajemniczych sił kłębiących się w ciałach i realizujących swoje działania poprzez cielesność. Świat genezyjski, którego obraz został zaprezentowany w omawianym tu *Śnie srebrnym Salomei*, składa się z dynamicznej materii przenikniętej siłami metafizycznymi. Lucyna Nawarecka pisze o materii, interpretując *Króla-Ducha*, w następujący sposób:

Materia nie jest bezwładna, ale dynamiczna, nie jest martwa, ale żywa i obdarzona poprzez inkarnację duchów istnieniem osobowym. Dialogiczna forma zapisu poznawania przyrody odtwarza kosmiczną komunie Boga, duchów i świata materialnego. Podejmuje Słowacki platońską metaforę więzienia, ale nie oznacza ona zła materii, z której czysty duch powinien się jak najszybciej wyzwolić. W myśli genezyjskiej bowiem źródło zła tkwi właśnie w duchu. Znalazł się on w więzieniu ciała nie na skutek szczególnych właściwości materii, ale z własnej winy, z powodu własnego zaleniwienia i zaniechania twórczości ugrzązł w materii. To właśnie upadek ducha zniszczył piękno stworzonego świata czy, jak piszą teolodzy ikony, „zbrukał naturę”. Materia stała się więc ofiarą ducha i teraz oczekuje od niego naprawienia zła. Dlatego też duch powinien poczuć więzienie formy i rozpocząć walkę. Jej celem

nie jest jednak ucieczka z materii, ale poddanie jej twórczym działaniom ducha. [...] Duch, uwalniając się od formy, równocześnie ją przemienia, udoskonala<sup>21</sup>.

Przez materię przeziiera duch, a „strzępy” materii, czyli wcielone „sobości”<sup>22</sup>, fizycznie odczuwają, że coś ważnego ma się dokonać poprzez ich cielesność.

### „Nie ma w tem żadnego cudu...”

Wszyscy bohaterowie *Snu srebrnego*... mają sny i widzenia. Wierzą w nie, jednak zwykle jest to wiara zabobonna<sup>23</sup>, którą próbują zagłuszyć żarliwą modlitwą. Tymczasem wszelkie wizje nieuchronnie zmierzają do spełnienia się. Nie ma na nie antidotum<sup>24</sup>.

Wizje są związane z tym, co rozgrywa się na planie ludzkim – z krwawymi wydarzeniami koliszczyny na Ukrainie. Rodzina Gruszczyńskich widzi nad domem „jakąś gorejącą świecę/ [...] Jak krwawe serce z płomyków” (DW VI, 154), Gruszczyńskiego do udziału w sprawie Bożej powołuje i wyrывa ze stanu zleniwienia sam Chrystus (Pafnucy: „Chrystus do domku Waćpana/ zapukał?” Gruszczyński: „Trzy razy! trzy razy!”, DW VI, 154). Salomea ma „sen srebrny” lub „sen ołowiany” o śmierci swojej rodziny. Księżniczka doznaje wizji o męczeństwie Semenki i o pożegnalnej wizycie Wernyhory. Widzenia są zapowiedzią tego, co musi się wydarzyć, co nieuchronne i konieczne. Zawsze dotyczą walki, rozlewu krwi lub śmierci.

Rzeczywistość nadprzyrodzona przenika świat ludzi i daje o sobie znać za pomocą cielesnego kodu. Nagromadzenie wizji nikogo nie dziwi. Postaci dramatu przyjmują widzenia jako coś naturalnego, duchy są częścią ich rzeczywistości. Charakterystyczną cechą świata przedstawionego utworu jest sprzężenie sfery duchowej i materialnej. Alina Kowalczykowa zauważa:

Nie ma w *Śnie srebrnym* wyraźnego podziału na sfery materii i ducha, na sferę świata realnego i świata widzeń. Duch przenika tu wszystko, kształtuje nie tylko

<sup>21</sup> L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010, s. 90–91.

<sup>22</sup> Termin „sobość” (*le soi*) zaczerpnęłam z francuskiej filozofii ciała własnego Maurice’a Merleau-Ponty’ego i Michela Henry’ego, którą podpieram swój wywód. „Sobość” oznacza wcieloną świadomość, cielesno-duchowy podmiot. Zob.: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 8–9, oraz M. Henry, *Wcielenie. Filozofia ciała*, przeł. M. Frankiewicz i D. Adamski, Kraków 2012, s. 178.

<sup>23</sup> J. Kleiner traktuje ten element dramatu jako potknięcie autora: „W *Księdzu Marku* była potężna, twórcza mistyka chwil ekstazy i natchnienia. W *Śnie Salomei* jest lękliwa, niepokojna mistyka dnia codziennego. *Ksiądz Marek* wiedzie myśl ku Bogu i ku Jego kapłanom i bohaterom, i męczennikom – *Sen srebrny* prowadzi ją ku wróżbitom”, zob.: J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, dz. cyt., s. 118.

<sup>24</sup> Salomea w dziwnym transie jako panna młoda (a więc w stanie przejścia, transformacji) mówi: „Przez głębokie się wsłuchanie/ W powietrze, wsłuchałam w trwożę. –/ Ach cóż ja? Ja nic nie mogę!/ Co się ma stać, to się stanie” (DW VI, 187).

mary i sny, lecz również obraz „realnego” świata. Sfera mistyczna w *Śnie srebrnym Salomei* jest jednak wyjątkowo trudna do pojęcia<sup>25</sup>.

Co więcej, także sfera cielesności przenika do przestrzeni wizyjnej. Metafizyka wyraża się przecież wyłącznie poprzez ciała i przyjmuje materialną postać. Duchy ukazują się najczęściej jako krwawe, zmasakrowane ciała. Nie odsłaniają one żadnych prawd ostatecznych. Postaci przyjmują obecność sfery metafizycznej jako oczywistą i poddają się jej metamorfozom. Alina Kowalczykowa pisze także o swoistym bestiariusz, którego twórcami są tajemnicze siły działające za pośrednictwem postaci dramatu:

Zewsząd przezierają znaki ducha, i osobliwie atakują wyobraźnię bohaterów dramatu, wciąż ich nęka przerażająca duchowość świata. Tym fatalniej, że objawianiu się duchowości towarzyszą straszne metafory kształtów materialnych. Są one odbiciem widzenia, nakierowanego na zagadkowe siły wewnętrzne. Rzeczy zwykłe, codzienne, przetwarzają się nieoczekiwanie w wyobraźni w jakies ohydne, żywe stwory, chwytające, oplatające, duszące, rozrywające ciało na sztuki...<sup>26</sup>.

W świecie dramatu nie obowiązują tradycyjnie pojmowane prawa materii, trudno zatem ufać szkielekowi i oku<sup>27</sup>. Postaci ulegają nieprawdopodobnym metamorfozom. Sawa zapowiada, że jego krew przemieni się w węże, by mógł stoczyć walkę ze swoją kozaczą naturą. Można byłoby uznać jego egzaltację za wytwór wyobraźni, gdyby nie późniejsza „gadzia” metamorfoza Leona. Syn Regimentarza grozi Semence, że zemści się na nim jako poczwara z włosami przemienionymi w węże<sup>28</sup>:

Włosy wszystkie mi wstaną,  
Wszystkie jak gadziny sykną,  
Wszystkie jako węże świsną,  
Wszystkie jak pioruny błysną.  
A choć członki skrępowane  
W rękach u czarnych rzezuni,  
To cię włosami dostanę;  
Bo się mój włos rozpioruni,  
Powietrzem ciebie doleci,  
I na węgiel czarny spali,  
A paląc twarz ci oświeci.

(DW VI, 213–214)

---

<sup>25</sup> Zob.: A. Kowalczykowa, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXXVIII.

<sup>26</sup> Tamże, s. XLIII.

<sup>27</sup> Zob.: tamże, s. XXXIX.

<sup>28</sup> Wąż w twórczości genezyjskiej Słowackiego jest istotą „odpychającą w sensie estetycznym i ontologicznym”, „obcą naturze człowieka”, znakiem desakralizacji i spodlenia ciała, tworem „naruszającym integralność istoty ludzkiej”. Zob.: A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu”*. Słowacki, Warszawa 2000, s. 168.

Węzowe włosy Leona są rzeczywistą przemianą, która zachodzi w ciele bohatera. Nie jest to wytwór wyobraźni młodzieńca poddanego działaniom duchów. Fantazmatowi przeczą słowa Gruszczyńskiego, widzącego człowieka, który „z włosów swych uczynił gady” (DW VI, 223).

Status ontologiczny Gruszczyńskiego także jest od pewnego momentu niejasny. W swoim opowiadaniu Pafnucy sugeruje, że szlachcic zginął („Okrwawił się i z oczu nam zniknął”, DW VI, 202), tymczasem pojawia się on ponownie w późniejszej relacji Sawy z wydarzeń na cmentarzu. Kozak opisuje go w następujący sposób:

A skoro mary  
Wstąpiły na cmentarzysko,  
Ruszył się Gruszczyński stary,  
Prawdziwe dla mnie zjawisko  
Krwawego spod grobu trupa,  
Za którym czarna wron kupa  
Upędza się, goni i wrzeszczy.  
(DW VI, 222)

Rozmowę Sawy i Regimentarza przerywa... ukazanie się ducha Gruszczyńskiego, który wzywa do walki i pośpiechu. Nie wiadomo zatem, kiedy nastąpiła śmierć ojca Salomei i w jaki sposób egzystuje on dalej w świecie przedstawionym. Ciągłe jednak istnieje on cieleśnie, choć jako szczątkowe, okaleczone ludzkie ciało, przenikające przez cierpienie do sfery metafizycznej.

### **„Jak płótno jestem na blechu/ Pokrwawione ducha dłonią...”**

*Sen srebrny...* obejmuje dwa plany. Pierwszy z nich (widziany, odgrywany) wypełnia intryga miłosna, drugi (opowiadany) – krwawe wydarzenia rzezi hajdamackiej<sup>29</sup>. Rzeź we dworze Gruszczyńskich, walka i męczeństwo Semenki są relacjonowane. Niemniej jednak ich opisy oddają ogrom i wyrafinowanie okrucieństwa, jakiemu poddawane jest ciało.

Zapowiedzią rozlewu krwi jest pierścionek, który Regimentarz ofiarowuje Księżniczce w imieniu swojego syna Leona jako prezent zaręczynowy. Księżniczka ma widzenie związane z krwawnikiem – pierścień „wgryza się” w ciało jakiegoś człowieka aż do kości, po czym ręka z pierścieniem odpada od korpusu. Jest to proctwo okrutnej śmierci Semenki. Niepokojącym sygnałem jest też dziwne przezwisko Księżniczki. Leon nazywa ją „czerwonym księżycem”. Regimentarz komentuje to słowami, które symbolicznie przywołują rozlew krwi na Ukrainie:

Być może, moja dowcipna dziewczynko!

<sup>29</sup> O dwóch planach w kompozycji *Snu srebrnego Salomei* zob.: A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1999, s. 187–191.

Czerwony, bo ty jesteś Ukrainką,  
A ukraińskie miesiące w czerwieni.  
(DW VI, 148)

Krwawe obrazy nakreślone przez Słowackiego w dramacie nie były tylko wytworem wyobraźni poety. Prawdopodobnie czerpał on z relacji świadków koliszczyzny, w których szczególnie dokładnie zdawano sprawę z krwawych poczynań obu stron konfliktu<sup>30</sup>. Nie brak w dramacie drastycznych opisów, wśród których na plan pierwszy wysuwają się: opowieść Sawy o rzezi w Gruszczyńcach, oskarżycielska mowa Leona, który obwinia Semenkę o stosowanie szczególnie wyrafinowanych tortur wobec jeńców, oraz opis męczeńskiej śmierci Semenki. Autor przeprowadza na swoich bohaterach wiwisekcję<sup>31</sup>, próbuje zajrzeć im pod skórę. Andrzej Kotliński zauważa, że:

Ciekawość ciała, fascynacja jego fenomenem, ujawnia się w twórczości autora *Księdza Marka* przede wszystkim poprzez ukazywanie określonych sytuacji biograficznych i egzystencjalnych, w których poeta umieszcza swych bohaterów. Są to sytuacje fizycznej męki i poniżenia, upokorzenia ciała oraz przyjmowania i zadawania śmierci, ale też pośredniego ich doświadczenia<sup>32</sup>.

Wyjaśnienie tego mechanizmu daje filozofia ciała Michela Henry'ego:

Według Henry'ego skóra jest opakowaniem ukrywającym organiczną prawdę o ciele, w tym także o jego odrażającej brzydocie. Tę brzydotę należy oswoić i poddać kontroli, by nie zaburzała ustalonego porządku społecznego; należy ją w odpowiedni sposób włączyć w funkcjonujące już struktury<sup>33</sup>.

Opowieści o zmasakrowanych ciałach w *Śnie srebrnym...* są rodzajem prezentowania sztuki. Teatr bólu<sup>34</sup> w tym dramacie jest jednocześnie zatrważający i fascynujący. Z umęczonych ciał powstają dziwaczne konstrukcje, ni to ludzie, ni makabryczne rzeźby. Mimo ładunku grozy przedstawiają się one malarsko, jak dzieła sztuki. Alina Kowalczykowa pisze w tym kontekście o poetyce lirycznej makabry<sup>35</sup>. „Odzież z roztopionej cyny”, pod którą „dymi ciało”, szpary między żebrami „znitowane” ołowiem czy trupie główki dzieci „jak dwa umarłe księżycy” lub „wiosenne lilije” sprawiają wrażenie przerażających dzieł jakiejś nadprzyrodzonej siły. Badacze

<sup>30</sup> Tamże, s. 374.

<sup>31</sup> Terminu „wivisekcja” używa A. Kotliński (*Mistrz „czerwonego rymu”*, dz. cyt., s. 163).

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> M. Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami. Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*, Wrocław 2011, s. 238.

<sup>34</sup> O teatralności cierpienia i śmierci w genezyjskiej twórczości Słowackiego pisze A. Kotliński (*Mistrz „czerwonego rymu”*, dz. cyt., s. 175–187).

<sup>35</sup> Zob.: A. Kowalczykowa, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXV.

mistycznej twórczości Słowackiego podkreślają jednak, że metafory w tekstach genezyjskich mają moc daleko większą niż poetycka<sup>36</sup>. Kotliński pisze:

Metafora Słowackiego bywa precyzyjną formułą, określeniem wprost. To nie poetycki ekwiwalent językowy, lecz odzwierciedlenie rzeczywistości. Przypadek „poetyckich operacji” na żywych organizmach wydaje się z tego punktu widzenia o tyle najbardziej reprezentatywny, że męka i śmierć stwarzają po prostu nową, nieznaną formę bytu, nową jakość ontologiczną i wartość estetyczną<sup>37</sup>.

Tego rodzaju figurą jest wniebowzięcie człowieka, któremu oprawcy doprawili skrzydła z jego zdartej skóry. Wzlatuje on do nieba jak „straszny anioł”:

Jak ty, krwawy pastwicielu!  
Na jednym obywatelu  
Stawszy się piersi felczerem,  
Usta mu zrobiłeś zerem,  
I straszną krwawą pustoszą;  
A ze skór odartych skrzydła,  
Które go w niebo unoszą  
I pół ludzkiego straszidła  
Panu Bogu teraz jawią,  
I pośród Aniołów stawią  
Strasznym go czyniąc Aniołem.  
(DW VI, 214)

Umęczone i zmienione fizycznie ciała mówią swoim cierpieniem. Somatyczne metafory są jedynym językiem, którym można wyrazić wszechogarniające doświadczenie bólu:

Ciało cierpiące mówi. Mówi o sobie głównie – ale nie wyłącznie. Cieleśna męka, podobnie jak śmierć, stanowi pobudzający wszechstronne reakcje psychosomatyczne skalpel i zarazem pryzmat, soczewkę, przez którą byt ludzki daje się poznać. Śmierć i męka zmuszają ciało do mówienia, tworzą i pozwalają pojąć jego język. I uczą je mówić prawdę.

Język cierpiącego ciała rozpada się na wiele dialektów. Różne mogą być rodzaje cierpienia, bo też i potencjalnie różne jakościowo bywają ludzkie, przymuszane do artykułowania, powłoki cielesne [...]. Język ciała, zwłaszcza tego, które cierpi, jest przekładalny tylko na poezję, że w istocie „w żyjących języku nie ma na to głosu” i ani język potoczny, ani dyskurs filozoficzny – mimo licznie podejmowanych prób – nie są w stanie go oddać czy tym bardziej wziąć na siebie trud jego wyjaśnienia<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Np. E. Graczyk, *Głos w dyskusji*, [w:] *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium, Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 292–299.

<sup>37</sup> A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu”*, dz. cyt., s. 172.

<sup>38</sup> Tamże, s. 173, 175.

W poruszających opisach męki i śmierci, obfitujących w somatyczne metafory, autor ukazuje wzmocnienie żywej cielesności (ważnego czynnika w mistycznej przemianie) poprzez cierpienie. Jak pokazują przemyślenia Michela Henry'ego, cierpienie najpełniej uświadamia podmiotowi, że jest on przede wszystkim żywą cielesnością, która realizuje swoje istnienie, będąc wcielonym życiem:

Życia doświadczamy najpełniej w cierpieniu. Jest ono elementarnym komponentem naszej cielesności, choć nieustannie przeplata się z radością, z rozkoszowaniem się. Cierpienie odgrywa pierwszoplanową rolę w określaniu rzeczywistości żywego ciała. [...] Cierpienie przykuwa nas do ciała, jesteśmy nim dopiero wtedy i w pełni, kiedy cierpimy. Jesteśmy tylko nim. Zarówno w cierpieniu fizycznym, jak i duchowym. Jest tak, ponieważ „cierpienie odnosi się do prawdy absolutnej, do ukrytego procesu, w którym życie źródłowo staje się sobą w pierwotnym cierpieniu”<sup>39</sup>.

Krwawe starcia w świecie ludzkim mają wszelkie znamiona walki metafizycznej. Przez mękę ciało działa Duch Wieczny Rewolucjonista (W 382–383). Jest to też interpretacja genezyjskiej koncepcji cierpienia dokonana przez Marię Janion i Marię Żmigrodzką:

Do *Snu srebrnego Salomei* Słowacki wprowadził nadmiar frenetycznych środków stylistycznych: „męka ciała” musiała tchnąć jaskrawym okrucieństwem, zgodnie z założeniem, że im większe cierpienia, tym pewniejsze odrodzenie. Frenezja w *Śnie srebrnym Salomei* służy jednak innym celom literackim niż w *Zamku kaniowskim*, bynajmniej nie stanowi przejawu „czarnego romantyzmu” i jego skrajnie pesymistycznej wizji człowieka jako igraszki ciemnych namiętności. Dramat Słowackiego reprezentuje właśnie nader interesujący przypadek wykorzystania frenezji dla zamierzeń moralistycznego perfekcjonizmu<sup>40</sup>.

Zgodnie z założeniami kształtującego się w czasie pisania dramatów mistycznych systemu genezyjskiego sensem męki ciała jest dokonujący się duchowy i jednocześnie dziejowy postęp. Maria Janion i Maria Żmigrodzka piszą jeszcze o *Śnie srebrnym*...: „Hajdamacka »rzeź czerwona« pozwoliła wówczas szlachcie oczyścić się z »zaleniwienia ducha« w potokach krwi i ogniu pożarów”<sup>41</sup>. *Sen srebrny*... wymyka się jednak tak oczywistej interpretacji.

Przede wszystkim nie widać „oczyszczenia szlachty” jako grupy społecznej. Być może doznaje go jedynie Gruszczyński, który doświadczył tortur „na własnej skórze”. Szlachcic najpierw przeżywa bliski kontakt z „teatrem śmierci”, kiedy widzi zmasakrowane ciała swoich dzieci. Kotliński pisze:

<sup>39</sup> M. Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami*, dz. cyt., s. 121 (autorka odsyła do pracy M. Henry'ego *C'est moi la vérité*).

<sup>40</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 139.

<sup>41</sup> Tamże, s. 135.

Relacja Pafnucego ukazuje kolejne etapy inicjacji Gruszczyńskiego, docierania do coraz innych sensów owych bytów i ich nazywania. Oto „działki ścięte” jawią mu się najpierw jako „aniołki”, potem „wniebowzięte”, wreszcie „zarznięte”. Dalej – tej lekturze towarzyszy przez cały czas ekspresja językowa – Gruszczyński odkrywa je jako „dziatek popioły”, „resztki człowiecze”. I wreszcie, to już ostatni etap, kolejna odzwierciedlona w recepcji metamorfoza sensów: Gruszczyński w swej interpretacji dociera najbliżej „dosłownej”, sensualnej wymowy straszliwych „paciorków”, ale groza, jaką wywołuje wygląd okaleczonego i zdesakralizowanego ciała, również wyartykułowana jest w sposób budzący zastanowienie. Bowiem ten „mięsiwa kawałek”, ten „z Boskiego wizerunku/ Łachman” jest jednak „berberyssem krwi skapany”<sup>42</sup>.

Następnie Gruszczyński sam doznaje cierpienia i śmierci. Jego ciało przechodzi metamorfozę. W związku z tym zmienia się także jego status ontologiczny. Szlachcic zbliża się do anielstwa poprzez szczątkowe, cielesne istnienie. Przemiana dokonuje się przez żywą cielesność.

Pozostali przedstawiciele szlachty nie przewyciężają stanu zaleniwienia. Księżniczka rezygnuje z bycia widunką, a ze znaczącej figury tęczy pozostaje jej barwna ozdoba. Regimentarz idzie wraz z Sawą „do kielicha/ Spłukać z ust proch i krwawinę” (DW VI, 256). Salomea budzi się „do szczęścia i małżeństwa”<sup>43</sup>, nie pojawiwszy nic z idei chrześcijańskiej, choć w natchnieniu nieświadomie wygłaszała fundamentalne dla ludzkości prawdy. Leon zaś niewiele rozumie z tego, co się wydarzyło.

Postacią, która została w pełni oczyszczona przez ból i zniszczenie ciała, jest Semenکو. Nie sposób nie dostrzec wagi jego słów wypowiedzianych przed okrutną śmiercią. Słowacki ponownie posłużył się w przypadku tej postaci częstym w swojej twórczości motywem sprawdzania wartości człowieka przez próbę bólu. Semenکو jeszcze przed egzekucją mówi, że jego zdrowe ciało i jasna krew zaświadczą o szlachetności ducha i godności:

A dziś ty mi Pan, bezkarny  
W domu twoim zetniesz głowę, –  
No zobaczysz ciało zdrowe,  
Żyły, jak krwią jasną trysną;  
No zobaczysz jak się ścisną  
Moje zęby, a nie zgrzytną;  
No zobaczysz twarz błękitną,  
A nie strachem śmierci bladą;  
No rozporzesz przed gromadą,  
I rozedrzesz na dwie szmaty:  
Taj poznasz, że ja chłop z chaty,  
A nie tchórz na dokumentach.  
(DW VI, 235)

<sup>42</sup> A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu”*, dz. cyt., s. 171.

<sup>43</sup> J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, dz. cyt., s. 115.

W tej scenie dowartościowana zostaje podmiotowość Semenki. Poprzez fizyczne męki wzmaga się jego poczucie istnienia<sup>44</sup> i zaznacza się wyższość nad skompromitowanym Regimentarzem. Semenka, doświadczając cierpienia, najpełniej zbliża się do absolutu:

Kiedy cierpienie tu jest, tu jest zupełnie całe zaiste, jak swego rodzaju absolut. Dla tego, kto cierpi, nic nie przebija się do jego bólu. Cierpienie nie ma drzwi ani okien, żadnej przestrzeni poza sobą lub w sobie, w którą mogłoby uciec. [...] Między cierpieniem a cierpieniem nie ma oto niczego. Dla tego, kto cierpi, dopóki cierpi, czas nie istnieje. [...] To cierpienie cierpi. Cierpienie nie utrzymuje się na powierzchni jakiejś skóry, której przecież nie ma. Cierpienie nie odczuwa niczego, jeżeli cierpieć, to zawsze otwierać się na coś innego. Cierpienie nie czuje niczego innego jak tylko siebie<sup>45</sup>.

Słowa Michela Henry'ego trafnie oddają istotę tortur Semenki. Ukraińiec nie cierpi dla idei, nie głosi również nauki o sprawie Bożej. Całą swoją postawą bohater prezentuje sens ludzkiego bólu, który jest stanem najintensywniejszego kontaktu z żywą cielesnością, stanu, w którym świadomość zatracza wszelkie inne niż własne ciało punkty odniesienia. Cierpienie jest momentem najwyższego odczuwania własnej cielesnej sobości<sup>46</sup>. Przebóstwienie dokonuje się przez ciało. Status ontologiczny Semenki to już nie istota ludzka, nie ciało człowiecze, ale strzęp, resztką, okruch materialnego istnienia. Jego destrukcja ukazana jest „w samym wydarzeniu się, na poziomie samej materii”<sup>47</sup>. W tym stanie „bycia” Semenka jest najbliższej absolutu.

Ciało rozrywane, poddawane modyfikacjom prowadzącym do zmiany statusu ontologicznego podmiotu, objawia się jako bardziej wartościowe niż ciało statyczne, niezmiennie (w stanie zaleniwienia). Warto także zwrócić uwagę na znaczącą interpunkcję w pierwszym i drugim wersie cytowanego wyżej fragmentu dramatu: „ty mi Pan, bezkarny/ W domu twoim zetniesz głowę”. Wersy te należy rozumieć dwojako – Regimentarz nie tylko wyda wyrok śmierci w swoim domu. Jest też w swoim domu

---

<sup>44</sup> Taką interpretację wskazuje D. Skórczewski („*Sen srebrny Salomei*”..., dz. cyt., s. 71). Autor powołuje się na J. Pawlak, *Paula Ricoeura koncepcja tożsamości narracyjnej*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000. Zob. także: J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1999, s. 124–126.

<sup>45</sup> M. Henry, *Wcielenie*, dz. cyt., s. 117–118.

<sup>46</sup> Swoistym „studium przypadku”, opowieścią o cierpieniu, które wzmaga poczucie istnienia, jest dramat *Samuel Zborowski*. Ból tworzy nadmiar sensu, umacnia „sobość”, choć wydaje się wielką niesprawiedliwością i zbrodnią przeciw cielesności. Na ból i nieprawość wobec ciała skarżą się Samuel Zborowski i broniący jego sprawy Lucyfer-Bukary.

<sup>47</sup> L. Zwierzyński, *Odwrócenie perspektywy – próba innego modelu historii literatury. Metoda wglądków*, [w:] *„Ja” w przestrzeniach aksjologicznych. Z problematyki podmiotowości w literaturze XIX–XXI wieku*, red. L. Zwierzyński, M. Wiszniowska i P. Paszek, Katowice 2017, s. 114.

bezkarny. I zdaje się, że tylko tam. Semenکو zapowiada w ten sposób, że spokój i szczęście (zaleniwienie) szlachty jest chwilowe<sup>48</sup>, a bezkarność łudzaca<sup>49</sup>.

Wydarzeniami dramatu rządzą nie tylko prawa systemu genezyjskiego, ale także metafizyczne starcia dwóch potężnych sił – śmierci i Boga. Świat-„smutku trumnica” (DW VI, 207) jest miejscem walki tej, która ciała niszczy, i tego, który ciała tworzy i wskrzesza:

Ze srebrnego jeziora  
Zrobi się teatrum nowe,  
Na którym śmierć jak aktorka  
Swe tragedie purpurowe  
Będzie odgrywać w ciemności;  
Krwawe sztandary powiesza,  
Ludzką kość do wilczej kości,  
Ciała ludzkie z psiemi ciałą  
Ohydą ręką pomiesza;  
I temu, co trupy wskrzesza  
A niebios jest gospodarzem;  
Takim okropnym cmentarzem  
Ta ohydna monarchini,  
Mająca świat w panowaniu;  
Przy wiekuistem wskrzeszaniu,  
Litość albo strach uczyni  
I horror.

(DW VI, 196)

Śmierć, którą Słowacki później nazwie „zdradą niebios”, jawi się jako wykroczenie przeciwko człowieczeństwu. Bezczeszczenie ciał, rozrywanie ich tkanek i mieszanie szczątków ludzkich ze zwierzęcymi jest pogwałceniem godności człowieka. Śmierć jest przerażająca do tego stopnia, że „ten, co trupy wskrzesza” (w filozofii genezyjskiej jest to Chrystus), doświadczy litości i strachu. Niemniej jednak jest w tym i przedziwne wzrastanie – ból wzmacnia żywą cielesność (*la chair*), przez którą wiedzie droga do przeobstwienia. Cierpienie ciała jest najpełniejszym doświadczeniem samego siebie i afirmacją życia, istnienia, faktu bycia żyjącym ciałem, wcieloną „sobością”: „Nie istnieje różnica między cierpieniem a radością w tym

<sup>48</sup> W tym duchu zinterpretował idylliczne zakończeniu dramatu J. Brzozowski (*Notatki do ironii u Słowackiego*, [w:] *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 43–44).

<sup>49</sup> W świetle takiej kreacji postaci Semenki nieuzasadnione wydają się oskarżenia Daniela Beauvois, który zarzuca Słowackiemu zbyt proste rozgrzeszenie strony polskiej, poparte prawami genezyjskiej wiary (*Słowacki iluzjonistyczny czyli rzeź humańska jako „tragifarsa”*, [w:] *Słowacki współczesny...*, dz. cyt., s. 35). Zdaje się, że ironii w kreacji Regimentarza nie zauważył również J. Kleiner. W ocenie badacza Słowacki „sympatyzuje z pomysłowym katem” (*Juliusz Słowacki*, dz. cyt., s. 139–140).

sensie, że cierpienie, jako doświadczenie samego siebie, jest identyczne z doświadczeniem ontologicznym radości<sup>50</sup>. Ciało zmienione cierpieniem i śmiercią, „byt resztkowy”<sup>51</sup>, któremu bliżej do zwierzęcości niż do człowieczości, budzi nie tylko grozę, ale i zachwyt. Kotliński zauważa:

Śmierć i męka stwarzają nową estetykę ludzkich form, cielesnych powłok. [...] Umęczona lub martwa „forma człowieka” jest i równocześnie nie jest tym samym ciałem, którym była dotychczas. Nowa jakość, storturowane i pozbawione życia kształty ludzkie mogą budzić grozę, zdumienie – ale i mniej oczywistą ciekawość, a też i nieoczywisty chyba zachwyt – swym nowym wyglądem i nową pozą<sup>52</sup>.

Co ważne, oprócz zaciekawienia i zachwytu cierpieniem i śmiercią – w stosunku do umęczonego ciała widać w twórczości Słowackiego także współczucie i jakiś rodzaj czułości<sup>53</sup>. Być może wynikają one z osobistego stosunku poety do własnego ciała, także naznaczonego cierpieniem i chorobą. Można powiedzieć, że Słowacki wpisał w literackie istnienie bytów szczątkowych swoje trudne somatyczne doświadczenia, przyglądał się im i w pewien sposób oswajał własną kaleką formą istnienia.

## Bibliografia

- Boleski A., *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1999.
- Grabowicz G.G., *Mit Ukrainy w „Śnie srebrnym Salomei”*, przeł. E. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2, s. 23–60.
- Henry M., *Wcielenie. Filozofia ciała*, przeł. M. Frankiewicz i D. Adamski, Kraków 2012.
- „Ja” w przestrzeniach aksjologicznych. Z problematyki podmiotowości w literaturze XIX–XXI wieku, red. L. Zwierzyński, M. Wiszniewska i P. Paszek, Katowice 2017.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001.
- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, wstęp i oprac. J. Starnawski, t. 4, Kraków 1999.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1961.
- Kotliński A., *Mistrz „czerwonego rymu”. Słowacki*, Warszawa 2000.
- Kott J., *Konfrontacje: tragi-farsa Słowackiego*, „Dialog” 1960, s. 108–116.
- Kowalczykowa A., *Słowacki*, Warszawa 1999.
- Kowalczykowa A., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1992.

<sup>50</sup> M. Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami*, dz. cyt., s. 121.

<sup>51</sup> O bytach resztkowych, „ekstraktach człowieczego bytu” i „nie-kształcie” pisze L. Zwierzyński (*Odwrócenie perspektywy*, dz. cyt., s. 96, 106–107 oraz 115).

<sup>52</sup> A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu”*, dz. cyt., s. 149.

<sup>53</sup> O współczuciu dla żywej materii pisze A. Kotliński (tamże, s. 144).

- Kridl M., *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Murawska M., *Filozofowanie z zamkniętymi oczami. Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*, Wrocław 2011.
- Nawarecka L., *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010.
- Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka i Z. Lewinówna, Seria 1, Wrocław 1971.
- Saganiak M., *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000.
- Siwiec M., *Ciało i duch w sporze o poezję. „Poeta i Natchnienie” Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 3, s. 43–59.
- Skórczewski D., *„Sen srebrny Salomei” czyli parada hybryd*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1, s. 47–75.
- Słowacki i Ukraina*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003.
- Słowacki J., *Sen srebrny Salomei*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner i W. Floryan, t. 6, Wrocław 1955, s. 139–256.
- Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.
- Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999.
- Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000.
- Tretiak J., *Juliusz Słowacki*, t. 2, Kraków 1904.
- Turowski S., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, Kraków 1923.

### Suffering body and ontological human remains in *Sen srebrny Salomei* by Juliusz Słowacki

#### Abstract

The article relates to the issue of the suffering body in Juliusz Słowacki's drama *Sen srebrny Salomei*. The first and the second part of the article are dedicated to the description of the main drama characters who are media of supernatural reality, and the analysis of the co-existing worlds of human beings and spirits. The third part includes the interpretation of the 'poetics of macabre' and 'theater of pain', the phenomenon of vivisection and the ontology of 'human remains'. The author reads Słowacki's drama through the prism of Michel Henry's philosophy of existence.

**Słowa kluczowe:** Juliusz Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, romantyzm, cielesność, ciało, cierpienie, makabra

**Key words:** Juliusz Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, romanticism, carnality, body, suffering, macabre