

Instytut Filologii Polskiej Wydziału Humanistycznego UMCS

Dariusz TRZEŚNIEWSKI

**Kształt mistycznego uniwersum. O Księdzu Marku
Juliusza Słowackiego**

*Aspect de l'univers mystique. A propos de L'abbé Marc (Ksiądz Marek)
de Juliusz Słowacki*

Форма мистического универсум. „Ксендз Марек” Юлиуша Словацкого

Różnymi drogami chodzą ludzie. Kto prześledzi je i porówna, ten zobaczy, że układają się w przedziwne figury, które zdają się należeć do owego tajemniczego pisma, jakie dostrzegamy wszędzie: na skrzydłach ptaków, na skorupkach jaj, w chmurach, w płatkach śniegu, w kryształach i skamienielinach, na zamrożonych wodach, we wnętrzu i na powierzchni gór, w roślinach, zwierzętach i ludziach. [...] w osobliwych zbiegach okoliczności. W nich, jak przeczuwamy, tkwi klucz do owego cudownego pisma, w nich kryje się jego gramatyka [...].¹

Novalis wyraża wspólne mistykom przekonanie, iż wszystko czego człowiek doświadcza ma związek z Bogiem i Prawdą, iż wszystko co widzi i czuje dowodzi wciąż aktywnego istnienia Stwórcy. Boskie znaki może zobaczyć wszędzie: w drobiazgach i przełomowych zdarzeniach historii, w wielkich i małych sprawach ludzkiego życia, wśród gwiazd i w każdym źdźble trawy. Cały kosmos staje się Świętym Tekstem, wymagającym hermeneutycznej techniki czytania. Wskazówki lektury wybrańcy otrzymują w drodze łaski — złączeni w mistycznej unii z Bogiem; jako oświeceni czytelnicy Księgi Natury i Historii, Posłannicy Słowa mogą odkrywać tożsamość światów: ziemskiego i Boskiego.²

* Niniejszy szkic jest fragmentem pracy napisanej pod kierunkiem dr Marka Kwapiszewskiego.

¹ Novalis: *Uczniowie z Sais* [w:] *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna — studia — fragmenty*, opr. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 49.

² Zob. J. Tomkowski: *List z nieba* [w:] *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.

Prawdy mistycznego uniwersum wyraża również „Ksiądz Marek” — pierwszy dramat „przemienionego” Słowackiego. Jedności bytu dowodzi tu nieustannie zaznaczana w świecie bezpośrednia lub pośrednia obecność Boga. Stwórca „rozmawia” z człowiekiem zakłócając racjonalny porządek prawdopodobieństwa, zsyłając iluminacje, objawiając swoją wolę w wizjach i snach, zaświadcza o Nim kształt rzeczywistości. Nie istnieje, jak z tego wynika, jeden dostępny wszystkim Boski język, w „mowie aniołów” Bóg przemawia do nielicznych szczęśliwych, innym pozostaje zmysłowy odbiór znaków. Stwierdzić można, korzystając z terminów semiotyki³, że mistyczne „rozmowy” wyzyskują jakby kilka systemów porozumiewania:

- 1) „system” posługujący się znakami nieuporządkowanymi⁴,
- 2) „system” posługujący się znakami uporządkowanymi (o charakterze obrazowym i obrazowo-dźwiękowym), realizowany w:
 - a) wizjach,
 - b) snach,
 - c) konstrukcji świata tekstu;
- 3) „system” nie posługujący się znakami, obejmujący mistyczne unie, objawienia, dzięki którym możliwe jest zrozumienie zasad „gramatyki” powyższych „systemów” znakowych.

„Semiotyczna” analiza dramatu pozwala zauważyć, iż pokazana tu pozasłowna komunikacja Bóg → człowiek wpływa znacznie na kształt komunikacji słownej człowiek → człowiek, ograniczając czy wręcz likwidując funkcję fatyczną i impresywną (komunikat staje się wyznaniem wiary skierowanym do Boga) oraz determinując funkcję poznawczą i poetycką wypowiedzi. Postaramy się wykazać, jakie zmiany zachodzą w sferze językowej przy zakłóceniach układów porozumiewania się, czym różnią się kwestie zdominowane przekazem mistycznej prawdy, od „realistycznych” dialogów i monologów postaci.

Komunikacja pozasłowna Bóg → człowiek oparta jest, jak wskazaliśmy, przede wszystkim na materiale znakowo-obrazowym. „System” posługujący się znakami nieuporządkowanymi wyzyskuje w pierwszej kolejności pewne zjawiska naturalne, od wieków przez astrologię i zabobonne wierzenia uznawane za wróżebne. Sygnałami Boskiej obecności i woli są w rzeczywistości przedstawionej „Księdza Marka” błyskawice i pioruny, ściągane modlitwami wybranych — bohatera tytułowego i Judyty. O innych znakach wspomina Starościc: mówi o kometach („gwiazdy

³ Opieram się na koncepcji J. Lotmana: *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

⁴ O ile w ogóle system posługujący się znakami nieuporządkowanymi można nazwać systemem...

z grzywą”), meteorach, jak też o zjawiskach trudnych do astronomicznej klasyfikacji: „nocnych słońcach”, „łbach z płomienia”, wreszcie ogólnie — o pewnych zaburzeniach atmosferycznych, „przelotnych niebios humorach”.

„System” znaków nieuporządkowanych obejmuje także zakłócenia naturalnego porządku prawdopodobieństwa. Szczególnie chętnie (bo trzykrotnie) transcendentny nadawca sięga do arsenału efektów „pirotechnicznych” — na potwierdzenie słów Księdza Marka, wypowiedzianych na radzie konfederackiej zostaje wysadzone działo, armaty grzmią razem z piorunami w scenie sądu nad Kosakowskim, walkę o Bar inicjuje eksplozja całej baterii artylerii rosyjskiej. Inne znaki bezpośredniej ingerencji Boga w bieg zdarzeń odnaleźć można w scenie kary i apoteozy głównego bohatera:

To ksiądz [...].
Widmo po pas obnażone
Z katowskiej wychodzi chaty.
A za nim wleką się katy [...],
Zgięci jak żebracy na kulach,
I biją się po koszulach.
(II, 870—873, 876—877)⁵

oraz w wypadku kibitki przy zamkniętej rogatece, z którego tylko Ksiądz Marek wychodzi cało.

Znakami omawianego „systemu” są również pewne naturalnie nie umotywowane zjawiska — dwukrotnie pojawiająca się niebiańska konnica. O widzeniu tym mówi Staroście:

Szwadrony w zbrojach nieznanach
Po obłokach malowanych
Idące truchtem i cwałem.
(I, 70—72)

i Głos Spoza Sceny:

[...] wał konnicy,
Której koń we krwi się pluska,
W samo morze z błyskawicy
Jak wał żelazny się wali...

(I, 433—436)

Drugi z „systemów” mistycznej komunikacji posługuje się znakami uporządkowanymi, tworząc pewne czasem rozbudowane teksty, wobec

⁵ Wszystkie cytaty z *Księdza Marka* przytaczam na podstawie wydania *Dzieł* pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 9, Wrocław 1958. Umieszczona w nawiasie cyfra rzymska oznacza akt dramatu, z którego cytat pochodzi, cyfry arabskie — numery wersów. Wszystkie podkreślenia w tekście moje — D.T.

rzeczywistości zarówno transcendentne, jak i immanentne. Zbiorową wizję relacjonuje Starościc:

[...] widziałem [...]

PANA, naszego obrońcę,

Co siedmiomieczowe słońce

Na serca jasnym rubinie

Zapaliwszy, stał na chmurach.

(I, 73, 75—77)

Tekst ten interpretuje „na ambonie” Ksiądz Marek, przypisując symboliczne znaczenie słońcu, siedmiu mieczom, wskazując na związek Chrystusa i Polski. Sam bohater tytułowy widzi duchową piramidę sięgającą słońca, której on jest ziemskim wierzchołkiem; patrzy także, po klęsce obrony miasta, na Boga piszącego ogniem nowe prawo. Wreszcie w ostatnim monologu opisuje wizję kościotrupa-śmierci, tańczącej na „pożarnym błękiecie”.

Symboliczną semantyką nasycone zostają też sny. Barski prorok, karząc Kosakowskiego, pozostaje w zgodzie z onirycznym nakazem:

Posadźcie go na rumaka,

Dajcie w rękę szablę gołą

I połóżcie ją na czoło

Jak miesiąca w półpromieniach.

Śniła mi się postać taka

W przenajświętszych objawieniach [...].

(II, 394—399)

Barwny sen o Judycie opisuje także Kosakowski, podobnie jak w przypadku powyższym Ksiądz Marek, nie rozumiejąc jego znaczenia:

Dziś widziałem ciebie we śnie

Jakiby jakie malowanie,

Ze już byłaś na stracenie

Prowadzona w żar, w płomienie,

A z płomieni były róże,

A ty w różach jak w altanie,

Uczepiona ręką w górze

Za krzyż.

(III, 238—245)

Wielkim mistycznym tekstem jest wreszcie cały świat. Jego charakterystyczną konstrukcją postaramy się opisać poprzez szczegółową analizę aspektów: koloru, bardzo eksponowanej leksyki kręgu funeralnego, metafor, epitetów emocjonalno-wartościujących, wreszcie rozbudowanych i wzbogaconych o elementy akustyczne obrazów.

Za szczególnie charakterystyczną cechą mistycznego oglądu świata, będącego przecież swojego rodzaju czytaniem „niewidzialnego przez wi-

działne”, jest uwrażliwienie na barwy. Obserwacja wizualnego kształtu rzeczywistości pozwala wyróżnić cztery jakby kręgi kolorów:

- 1) „krąg słońca”;
- 2) „krąg ognia”;
- 3) „krąg ciemności”;
- 4) „krąg księżycy”.⁶

Między światłem-białą a czernią, które nie są kolorami, rozpięta jest cała paleta symbolicznych barw; srebro sytuje się jakby z boku, poza terenem bezpośredniej walki światła z ciemnością, Boga z Szatanem.

Źródłem wszelkich kolorów jest słońce, odwieczny atrybut Boga. Staroście relacjonuje wizję PANA z „siedmiomieczowym słońcem”, Ksiądz Marek wskazuje na swe źródło mocy, tkwiące w „słońcu ducha”. W pismach genezyjskich słońce, światło i biel zostały przypisane Chrystusowi, np. w „Liście do Rembowskiego” czytamy: „Światło jest czystą formą świętości, a myśmy go jeszcze w prawdziwości jego nie widzieli... (oprócz na twarzy przemienionej Chrystusa)”.⁷ W „Dziejach Sofos i Heliona” Chrystus ukazuje się

[...] cały w bieli,
Szata jego nad śniegi biała, przeraźliwa
Twarz słoneczna, świecąca, złota i cierpliwa.⁸

Ziemijskim odbiciem świętości jest „jasny męczeństwa wieniec”, nagroda dla wybrańców podążających krzyżową drogą Chrystusa. Ksiądz Marek widziany w kibitce „w męczeńskiej szacie” — „jakby cały w słońcu”, jego „twarz jako słońce była”, w momencie apoteozy „palmami [go] zakryto słonecznymi od niebiosów”, był „przez tych światel krocie oświecony” i „jasny jak światło jarzące”. Słoneczny stygmat przypisany jest także Polsce — Mesjaszowi narodów. Regimentarz mówi o „koronie z blasków słonecznych” męczenniczki, Staroście o „słońcu ojczystym”. Rycerze przyszłej Polski będą „ludźmi z jasnymi skrońmi”.

Znakiem świętości jest również, jak wskazaliśmy, biel. Ksiądz Marek nazywany jest „białym karmelitą”, mówi o sobie: „ja sam jeden stoję w bieli”, Judyta widzi go, jak w „białym świeci habicie”. Sacrum jest symbolizowane także, co zgadza się z semantyką tego koloru, przez złoto.

⁶ Por. M. Cieśla: *Kosmiczny charakter mitu*, [w:] *Mistyczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979; *Topika i symbolika przedmistycznych i mistycznych pism Słowackiego* [w:] *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium*, Warszawa 10—11 grudnia 1979, pod red. M. Janion i M. Zmigrodzkiej, Warszawa 1981; ponadto: J. Tomkowski, *op. cit.*

⁷ J. Słowacki: *List do Rembowskiego*, [w:] *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleimera, t. 14, s. 402.

⁸ Id: *Dzieje Sofos i Heliona* (cz. X *Prób poematu filozoficznego* [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 15, s. 121.

Maria Janion zauważa: „Jedna z najdawniejszych i najbardziej utrwalo-nych symbolicznych wykładni złota wskazuje na utożsamienie złota, światła i Słowa; stąd Złotousty, stąd złote słowa, stąd złota legenda jako dobra nowina, dobre słowo”⁹. W „Księdzu Marku” palmy są „Umoczone całe w złocie / Owite kwiatki złotemi”, Ksiądz dowodzi „krzyżem oświecając złotym”, odprawia nabożeństwo do „złotego krzyża”; „ojczyste słońce” w wizji Starościca „błyska i na złotych piórach dusze rycerskie unosi”. Złoto określa też ziemską godność człowieka, jego miejsce w ludzkiej hierarchii — „złoto” walczących przywódców barskich widziała Judyta i, co ważniejsze, oznacza ono cnotę — „szczerozłota” i czysta była krew Starościca, „złote” jest (przy „złej głowie”) serce Kosakowskiego.

Krąg sacrum obejmuje także odcienie koloru niebieskiego; barwę nieba („błękit niebios”, „niebieska sfera”) oraz symbol szlachectwa — „turkus” i „błękit polskich bławatków”. Judyta prosi Kosakowskiego:

Niech się moja pierś z błękitni
I twego herbu dostanie [...].

(I, 859—860)

Jednak biel, złoto, błękit przynależą także, jak wkrótce zobaczymy, do drugiego, „ognistego” kręgu barw. Ogień, podobnie jak Słońce, oświeca, inna jest wszakże jego natura, niszczące działanie wskazuje na infernalną genezę. Szatański ogień wypełnia Bar — Ksiądz Marek mówi: „dom się boży pali”, szpital zadżumionych Adiutant nazywa „ognistym sercem”, Regimentarz kojarzy „rzeź i płomienie”, Bojwił widzi „ognistą ulewę”, płoną drzewa w Zielone Świątki („listki jak iskierki drobne”), bomby są „płomienistymi różami”, (koń Kosakowskiego „ogniem z pyska strzela”), widzą „skry, ogniste jaskółki”.

Lecz szatański ogień unicestwienia zsyłany jest także przez groźnego, władającego piorunami Jahwe. Płomień buchający z niszczzonego miasta Ksiądz Marek porównuje do „miecza archanioła”, nowe prawo Bóg zapisuje Chrystusowi Baru „ogniem”, na karteluszu „wyrzyganym” przez śmierć imię Boga „pisane ogniście stoi”. Natura ognia, jego aksjologia ma wyraźnie antynomiczny charakter, władają nim Bóg i Szatan.

Świętości i sataniczności ognia odpowiada sugerowana symboliczna ambiwalencja ziemskich kolorów. Biel i jej odcienie mogą oznaczać śmierć: bladość jako kolor trupi, zwłoki Żydów owijane są w białe prześcieradła, kościotrup śmierci „kiściami zarazy śnieży”, kapitan kibitki jest „blady jak nieboszczyk”, „bladzi i sini”, „w sinych strupach” są zadżumieni w Barze, tu „Každy człowiek straszny, blady / Sine włóczą

⁹ M. Janion: *Wiersze sieroce Lenartowicza* [w:] *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

się gromady”. Bładość jest także znakiem grzechu, czy nawet potępienia — Starościc umierając mówi: „wiednie moja blada skroń”, Kosakowski jest „siny jak zabójca”, grzesznikowi po śmierci można postawić tylko „blady świecznik”. Kolor złoty bywa też atrybutem ziemskich, pozornych bogactw — „morze złota” pływa w żydowskiej karczmie, Kosakowski „honor karciany pierze w skradzionym złocie; kolor żółty może pochodzić z szalonego ognia — żydowska „żółta złość, co się w oczach jadem kręci”, może być barwą śmierci — kościotrup „żółtą kością ciągle miga”. Podobnie odcienie koloru niebieskiego wiążą się z ogniem („pożarny błękit”), ze śmiercią i rozkładem ciała: Pułaski widzi „zarażonych błękity”, Adiutant obserwuje, jak w szpitalach przez płomienie

[...] pokazał się na tapczanie
 Wskroś przez otworzone deski
 Trup zielony i niebieski,
 W trwodze oddający ducha.

(III, 461—464)

Kolor zielony, łączony zwykle z nadzieją i życiem, Słowacki, jak widać, umieszcza w kręgu ognia i śmierci. Pułaski oprócz „błękitów zarażonych” widzi też „twarze zielonawej cery”, umierający pełni są „plam „zielono-rudych”, Judyta, w relacji Adiutanta infernalna karykatura apokaliptycznej Madonny, przyciska do piersi małego trupa — „zielone dziecko”.

Niejednorodna jest zaś natura czerwieni. Kolor krwi może wskazywać na świętość Chrystusowej ofiary — „boży szkarłat”, „hostie krwią rumiane”, „skrwawiona Chrystusa głowa”, „krwawe ramiona Chrystusa i Bożej Matki”, „krwawy krzyż”, serce Chrystusa widzianego przez Starościca ma barwę rubinu; także Ksiądz Marek — Chrystus Baru „cały we krwi czerwony”. Patrioci składają w darze ojczyźnie krew „czystą, młodą i rumianą”. Kolor ten może być też znakiem ziemskiej i duchowej potęgi („izraelowa purpura” Judyty, niższy w hierarchii „karmazyn” wodzów konfederackich), może także zdobić ziemskich uzurpatorów („moskiewska purpura” Birena). Czerwień to również „rubin piekiel”, „ognisty krwi strumień”, „mord rumiany”, „rumiane ciało”, „morde krwią rumiane”, „zbrodnie czerwone”, „czerwone ręce” — „krwawniki” rozszarpanego sierżanta, „kacia posoka”, „koralowa paciorka” na czole Suworowa, „skrwawione chusty” zarażonych, „rumiana chusta” Kosakowskiego, „krwawa rosa” „szleńców roztrąconych o Boga”. Krew im dalsza od świętej ofiary — „szkarlatu bożego”, tym ciemniejsze przybiera barwy: „dwa czerwone duchy”, „dwa słońca czerwone” — kaci Księdza Marka, którzy „powietrze całe czerwienią”, pokryci są „czarną smagalną pluchą”, rodowy „upiór czerwony”, przywoływany słowami

księdza karmelity, miałby „krwią okrzepłą” brudzić chleb marszałka Krasieńskiego, Adiutanta zarażeni barwili „krwią obłożoną”, plamy zaraży miały kolor „zielono-rudy”.

Czasem więc czerwień nabiera czarnych odcieni, stając się znakiem śmierci i diabła. Czerń bowiem jest oczywistą domeną Królestwa Piekieł: Kosakowski to „czarny szatan nieczysty”, później „w smołę ubrany”, „upiór smolny”, kostnica to „czarna sala”, „zaraza czarna”, „z trupów czarnych zrodzona” wypuszcza posłańców — „szatany, psy swoje czarne”.

Symboliczna systematyka kolorów nie jest więc zadaniem łatwym, na interpretatora czekają zdradliwe pułapki, jedna barwa może konotować zupełnie różne semantyczne skojarzenia. Biel to świętość, ale i trupia bladeść, złoto to znak wartości i godności, ale i złudny blask pozornych bogactw oraz kolor złości i śmierci, błękit to barwa niebios i szlachectwa, ale także zarażonych, czerwień to „szkarłat boży”, „rubin serca”, „krwawa hostia”, „izraelska purpura”, „karmazyn” konfederatów, ale i „moskiewska purpura”, „rubin piekła”, „mord rumiany”, „czarna plucha”; kolor zielony jedynie nie prowokuje sprzecznych odczytań. „Krań słońca” i „krań ognia” zbudowane są z podobnych barw, co oczywiście utrudnia ich rozumiejący odbiór; zastanawia też ambiwalencja ognia (a także, w późniejszych pismach, światła wiązane go niekiedy z diabłem, np. w „Królu-Duchu” szatanów „bronie jasne i tarcze słoneczne”). Tekst świata wreszcie, przydając czasem czerń Bogu-Jahwe (w słowach Judyty „stojącego w czarnej i ognistej chmurze”), zupełnie zaciera granice między sacrum i infernum, przecząc dobroci i miłości Stwórcy, przypisując mu jedynie bezlitosną, wręcz szatańską niszczącą wolę i siłę.

We wstępnej systematyce kolorów wyróżniliśmy „krań księżyca”. Barwa srebra, chłodna, oświecająca nikłym blaskiem i nie będąca źródłem ciepła, nabiera istotnego znaczenia w utworach genezyjskich, których kontekst kazał w przypadku „Księdza Marka” wyróżnić ten, mało tu jeszcze istotny semantycznie, kolor. W dramacie mistycznym srebro zdaje się pełnić, nie biorąc udziału w konflikcie światła z ciemnością, funkcję jedynie ornamentacyjną. Srebrzysty jest księżyc, „podkowy koniów — jak miesiące”, czapka Kosakowskiego „jak srebrzyste ptaki”.¹⁰

Opisywany tu wielobarwny świat szczególnie, z barokowym przepychem, wręcz przesadą, eksponuje atrybuty związane ze śmiercią i u-

¹⁰ Istnienie nieostrych granic między różnymi, nierzadko sprzecznymi znaczeniami tej samej barwy wyklucza, niestety, możliwość nadania opisowi konkretniejszych kształtów. W odniesieniu do utworu poety—mistyka każda próba statystycznego, nazbyt racjonalnego ujęcia barw, opartego na wyraźnych semantycznych klasyfikacjach (tabele, wykresy czy listy frekwencyjne poszczególnych kolorów) skazana być musi na niepowodzenie.

mieraniem. Leksyka, nazwijmy, funeralna tworzy zbiór bogaty i różnorodny: kat, zabójca, morderstwo, trup, nieboszczyk, kościotrup, kości, spróchniałe kosteczki, piszczel, czerep, gnaty, „proch z trupa rdzeni”, śmiertelna koszula, śmiertelna bielizna, „kazalnica z głów trupich”, urna, trumna, trumnica, „łono trumny”, grób, grobowiec, mogiła, mogiłka, kurhan, kopiec, trupie jamy, trupi rów, trupia drabina, cmentarz, kościarz, mogilnik, „cmentarna latarnia”, „cmentarny miesiąc”, „wielki miesiąc trupi”, mary, pogrzeb, bosiny, żałoba. Tekst sporo także oferuje rodzajów śmierci: od indywidualnego powieszenia, sztyletowania, sztychu szpada czy „zaćwiczenia”, po zbiorowe egzekucje (kara rozstrzelania w raporcie), mord, rzezie, rąbanie ciała, zgon w płomieniach. Człowiek może też zostać „rozerwany na sztuki”, „strzaskać głowę” i „zbryzgać krwią” ziemię .

Czas apokalipsy niesie zagładę powszechną, wyzwalając najdziksze instynkty. Ludzie zestawiani są z psami, wilkami i krukami, Kosakowski mówi: „włóczę te sobaki” „pośród tej okropnej szczwalni”, w Braneckim Judyta widzi psa ciągnącego „ludzkie kości na polu zębami”, zarażeni są jak „wilcy na krew gotowi”, Żydówka pośród ofiar dżumy „krakała jak kruk na dachu”, Kosakowski „jak kruk odlatywał gdzieś z łupem”; on sam dwukrotnie porównuje siebie do konia: „leciałem gryząc wędzidła” i „jak koń, który się zaprzęga do ciała”. Wreszcie Adiutant wyznaje:

Słyszałem w ludzkim zawyciu
Zwierzęce głosy człowieka.

(III, 491—492)

Obok zabiegów animizacyjnych, tekst zestawia także człowieka z elementami natury, całkowicie odbierając mu podmiotową rolę w świecie. Ludzie u stóp Księdza Marka leżą „jak żyto”, głowa, skroń „wiednie”, do „zwiędłych liści” porównany zostaje naród polski, ciało w płomieniach może „strzaskać się jak suchy pień”. Adiutant, składając relację z miejsca masowej kaźni, stwierdza:

Z ludzi zrobiła się rzeka,
Z rzeki morze krwią rumiane.

(III, 493—494)

Świat „Księdza Marka” zaludniony jest także, nieomal z późnośrednio-wieczną konsekwencją, personifikacjami ponurych abstraktów i postaciami rodem z zabobonu. Kosakowski Bojwiłowi przypomina „upiornego stracha”, w szpitalu zadzumionych jest „upiorem”, Ksiądz Marek mówi o „rodowym widziadle” Krasińskich. Judyta jest „czarownicą”, „cudotwornicą”, „wiedźmą”, zakłuwającą Polskę jak dziecko igłą, zaraza (zwykle wyobrażana jako postać kobiety powiewającej chustą) stoi jak „wid-

mo na wale”, dońska piechota to „widma, co zgaszą słońce”, Kosakowskiemu przed oczami „tysiąc trupów [...] się snuje”. Upersonifikowane byty otrzymują płomień („żywe trupy”, „ogniste jaskółki”), uczłowieczona też zostaje, w dwu metaforach: średniowiecznej — tańca i barokowej — uczty, śmierć. Ksiądz Marek widzi, jak

[...] na pożarnym błękitcie
 Kościotrup śmierci w czerwieni
 Tańcuje z trzaskiem gołeni [...].

(III, 629—631)

Wydarzenia w Barze przypominają danse macabre, triumfalny taniec bezlitosnej śmierci, sprawiedliwej wobec wszystkich. Korowodowi umarłych akompaniuje stosowna, co wkrótce postaramy się opisać, muzyka.

Druga metafora uczty pojawia się w słowach odchodzącego z Baru, Regimentarza:

Kto był na cudzym obiedzie
 Nie bierze sztuców gościnnych,
 Ale zostawia dla innych,
 Zaproszonych na dzień drugi;
 Weźcież miecz Pańskiego sługi,
 Przeze mnie tu zostawiony,
 I czyńcie nim, co potrzeba:
 Na ucztę wołajcie wrony
 I kruki, i pomsty z nieba.

(I, 556—564)

Miecz jest sztucem na wojnie-uczcie, gośćmi kruki i wrony, „gospodarzem” — śmierć. Umieranie stąd bywa przedstawiane w metaforyce, nazwijmy, „konsumpcyjnej”:

Aż skry, ogniste jaskółki;
 Na Żydowicę napadły;
 I od włosów jeść począwszy,
 Ciągłe przerażoną jadły [...].

(III, 519—522)

Umierający od zarazy, leżąc, według słów Księdza Marka, jak święty łan żyta, stają się niejako zbożem przeznaczonym do wypieku chleba, pokarmu wojennej uczty. Jej obfitość całkowicie usprawiedliwa efekty niestrawności, więc „kościotrup śmierci”, widziany przez barskiego proroka, „kartelus” „z ust okropnych wyrzyga”.

Metafora jedzenia obejmuje też wiele stanów psychicznych i czynności z zaspokajaniem głodu nie mających nic wspólnego: Ksiądz Marek „karmi sakramentami”, lecz też, co dziwniejsze, „pasie” nieświadomych „swymi jelitami” i „serca kawałem”, według słów Regimentarza hańba jest chlebem, łyżę napojem, głód „je żyły”, tchórzostwo „krew

polską chłopce". Podobnie magnaci „jedzą ludu wnętrzości” i „złopiają krew”. Jak wspomnieliśmy Branecki jest w przenośni psem „ciągnącym ludzkie kości”, zaraził — spragnionymi krwi wilkami, Kosakowski — krukiem unoszącym swój łup, Judytę. On także jest autorem bardzo plastycznego porównania własnego ducha do siedzącego w trupie robaka. Ta wszechobecna a sugestywna metaforyka jest, jak można sądzić, literacko wyrafinowanym przetworzeniem wzorów poezji późnego baroku, znajdującego swój pełny wyraz w twórczości ks. Józefa Baki.¹¹

Barokową genezę ma zresztą w ogóle tak szerokie wyeksponowanie tematów funeralnych.¹² Charakterystyczne ich centralne miejsce w ówczesnym systemie ludzkich wyobrażeń było jakby próbą pewnego oswojenia fenomenu śmierci. Oczekiwany, z przyrodzoną człowiekowi obawą, ale i swoistą „niecierpliwością” i nadzieją, kres życia, odczuwany był jako granica nowej, niematerialnej egzystencji. Rozkładowi ciała towarzyszyło przejście pierwiastka duchowego w inny wymiar bytu, wyzwolona z krępujących i zawsze ograniczających materialnych więzów dusza z radością porzucić miała ziemski krąg nieszczęść, grzechów, złudnych wartości. Słowacki — mistyk przejął i rozwinął barokową koncepcję ciała — więzienia, dopowiedział jednak, że jego trwałość dająca poczucie spokoju i pozornego szczęścia domaga się aktów gwałtownej destrukcji, unicestwienia. Warunkami koniecznymi przejścia granicy między doczesnym światem formy a bytem przeanielonym, doskonałym stają się: męka, cierpienie, krew, złączonych we wspólnym doświadczeniu konania ludzi.¹³

Ten świat śmierci, który obserwatorzy (postaci „Księdza Marka”) częstokroć obdarzają epitetami: „ohydny”, „straszny”, „okropny”, jest odbierany jako obraz — co również wskazuje na barokową tradycję — poruszony. Theatrum, w którym główną rolę kreuje śmierć, nie może być statyczne, człowiek — tancerz i aktor nie pozostaje bezczynnie w miejscu. Powolna zaraza motywuje ruch leniwy, znikomy, przerażający w stopniowym zamieraniu: „sine włóczą się gromady”, „prześcieradła wleką”, Kosakowski „włóczy te sobaki”, „błądzi jak pijany”. Śmierć w ogniu i rzeziach znacznie ruch uintensyfikowała, czyni go często szaloną, choć bezskuteczną ucieczką: uciekają ludzie, płomienie biegną, lecą za człowiekiem, napadają nań; Kosakowski „leciał gryząc wędzidła”, konie

¹¹ Słowacki znał zapewne poezję ks. Baki z wileńskiego wydania wierszy (J. Baka: *Uwagi o śmierci niechybnéj wszystkim pospolitým... Wilno 1807*). Por. cenny artykuł A. Nawareckiego, będący próbą przewartościowania dotychczasowych krytycznych ocen poezji „saskiego epigona” (*Sarmacki kanibalizm księdza Baki*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3).

¹² Por. M. Janion: *Lekcja śmierci [w:] Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.

¹³ Por. też: *Romantyczna wizja rewolucji [w:] Gorączka romantyczna...*

porównywane są do „latających smoków”; sierżant został „rozerwany na sztuki”, żołdactwo „napadało na ciemne lochy”. Kazimierz Pułaski obserwując zgon Księdza Marka mówi: „jaki zgielek”.

Szalonemu ruchowi odpowiada inferalna, wstrząsająca muzyka rozpaczy i bezsilnej, beznadziejnej skargi: miasto jest „harfą płaczu”, ku niebu wznoszą się „lament” i „rozpacze”, „jęki modlitwy”, „miserere”; ludzie to „charłacy jęczący w nędzy”, rozbrzmiewa „krzyk”, wulkan „jęków” przy dźwięku jakichś „tarabanów”, płomienie „świszczą jak żmije”. W czasie walki armatnia bateria „gra posępny basem”, słychać niekiedy bicie „gwałtownych dzwonów”, „wyją psy przy pustych bramach i rwą zębami łańcuchy”; natura dodaje czasem szum wichru i deszczu. Zapewne tempo tej muzyki wzrasta wraz z intensyfikacją ruchu, tworząc dziką, okrutną, frenetyczną suitę ludzkiej apokalipsy.

Freneżę tekstu budują wszystkie dotąd analizowane składniki: leksyka, porównania i metafory. Z tych elementów skonstruowane są bardzo sugestywne i plastyczne obrazy, łączące, według Małgorzaty Nesteruk,¹⁴ stylistykę starotestamentowych i apokaliptycznych wizji, barokowy ekspresjonizm i poetykę „czarnego romantyzmu”, obrazy odtwarzane przez postaci: to snujące się gromady na wpół umarłych zarażonych, to Kosakowski wciągający nagie trupy do jam, to krwawa katastrofa kibitki z Księdzem Markiem, to szaleństwo ofiar zarazy w podpalonych szpitalach, to sierżant Tytów „rozszarpany na sztuki”, to Judyta — szatańska Madonna z trupem małego dziecka, to tłumy klęczące przed Księdzem Markiem, to wreszcie wielki płonący stos trupów i szpitalnych łóżek, na których stoi barski Chrystus (jedyne obraz przedstawiony w przestrzeni scenicznej). Wszystko to dzieje się przy akompaniamencie drapieżnej i nieludzkiej muzyki.

Lecz przecież to nie jedyne dźwięki słyszane w konfederackiej twierdzy. Dramat rozpoczyna się przy wtórze hymnu, o którym Starościc mówi:

A ta pieśń, co Boga prosi
O łaskę, o politowanie;
Taka miła jak pieśń dziecka,
Rubaszna — jak pieśń szlachecka
Święta jak organów granie,
A świeża, jako zaranie
Przyszłych nadziei narodu:
Tak trzęsie całą mięsciną,
Ze bez żadnego powodu,
Kiedy słucham, lzy mi płyną.

(I, 20—29)

¹⁴ M. Nesteruk: *Ksiądz Marek [w:] Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1, Warszawa 1994.

Ta pieśń, „anielskiego pełna jęku”, tworzy zupełnie inną muzykę, brzmiącą w harmonii ze śpiewem całej natury, „z szumem liści, ze słowikiem”. Bar — nowe Betlejem wypełniony jest hymnem radości z narodzin Zbawiciela — młodej Polski. Ksiądz Marek mówi:

Kto żyw — niech słuca weselnych
Harf, co grają różnym tonem [...].

(III, 679—680)

Pieśń dziękczynną wznosi do Boga, stając się duchową harfą, cała natura, drzewa ścięte do obrony miasta śpiewają „listeczków tracąc ostatki”. Jedynym słyszającym anielską muzykę jest Boski wybraniec — Ksiądz Marek:

Te drzewa — to harfy boże, [...]
To Dawidowe narzędzia
Hymnów, które tu na ziemi
Śpiewają mi z tryumfalnych
Pieśni długie litamije,
Od aniołów niewidzialnych
Duchową ręką tracane.

(II, 804, 807—812)

Po klęsce dojrawszy do roli Mesjasza-ofiarnika ksiądz karmelita sły-
szy święty hymn poprzez ludzki jęk i płacz, dźwięki te bowiem w dziwny
sposób łączą się ze sobą, uzupełniają się. Nie wolno poprzestać tylko na
percepcji muzyki ludzkiej apokalipsy, trzeba rozumieć jej funkcję w ko-
smicznym brzmieniu sfer, musica sacra i taka właśnie musica humana
składają się na harmonię wszechświata.

Nadszedł już właściwy czas na rozważenie kwestii podstawowej: umie-
jętnego czytania tekstu rzeczywistości. Wskazówek prawidłowej lektury
dostarcza nam Bóg w chwilach iluminacji; objawienia, ów trzeci, nie po-
sługujący się znakami, „system” mistycznej komunikacji, dają człowieko-
wi niezbędny klucz do zrozumienia świata. Brak Boskich sugestii prowa-
dzić może do opacznej, a niebezpiecznej czasem w skutkach, interpretacji:
dla Marszałka wysadzone działo jest sygnałem do opuszczenia miasta, Sta-
rościcowi wydaje się, że wizja Chrystusa pojawić się może przy bratobój-
czych, „za księdza i za szlachcica”, walkach, Kosakowski myśli o urato-
waniu Judyty z zarażonego miasta, nie rozumiejąc symbolicznego znacze-
nia snu (Judytę z płomieni potępienia ratuje przebaczenie Księdza Marka).
Symbolika kolorów zaś pozornie tylko pełna jest sprzeczności: ogień, pie-
kielny i szatański, jest drogą do światła, niszczy ale i oczyszcza, odradza.
Sprzeczność między białym Chrystusem — miłością a Bogiem Ojcem
— wolą właściwie nie istnieje, karzący Jahwe, zsyłający pioruny i błę-
skawice jest patronem postępu prowadzącego zawsze przez zagładę. Dla-

tego też Bóg jest szatanem tylko dla nieświadomych, czarny zaś diabeł pełni ważną rolę w progresywnym ruchu, zło przestaje być złem.¹⁵ Śmierci zawsze towarzyszy metempsychiczne zmartwychwstanie, przez rubin krwi dochodzi się do słonecznej nagrody, przez brunatne barwy zarazy, zielen i błękit trupi prowadzi droga do niebios i słońca. Ksiądz Marek, oświecony czytelnik Księgi Wszecchświata, mówi o „ogniach męczeństwa”, które „złocą” wybrańca, są znakiem dobroci i miłości Boga, oczyszczając z grzechu Judytę kładzie na jej ustach „węgiel gorejący”. Ognisty i pozornie zbrodniczy czyn Żydówki w akcie III jest wreszcie koniecznym dopełnieniem ludzkiej ofiary życia i krwi.

Ze świata biorą początek wszystkie kolory, są one ziemskim znakiem, w myśl koncepcji Jakuba Böhme,¹⁶ Boskiej obecności. Dlatego też symptomem przymierza Boga i ludzi jest tęcza,¹⁷ rozszczerzone światło: Ksiądz Marek tęczę nazywa swe prorocstwo, Judyta staje się „święcą przymierza tęczą”. Ogromną wagę ma zatem ostatnia wizja Księdza Marka:

Kościotrup śmierci [...]
[...]z ust okropnych wyrzyga
Kartelus z ogniotęczowy,
Na którym imię Jehowy, [...]
Pisane ogniście stoi.

(III, 630, 635—637, 640)

Kartelus może oznaczać wyzwanie na pojedynek, tu zapisane ogniem — atrybutem gniewnego Jahwe, tęcza zapowiada jednak kres zniszczeń i zagłady, jest znakiem nowego przymierza.

Wspominaliśmy, że istotnego znaczenia nabiera w późniejszych pismach Słowackiego kolor srebrny. Związany z wodą, zimną, spokojną, miesięczną znajduje się w opozycji do ognia, chłodząc i hamując jego unicestwiającego działanie. Srebrna woda uspokaja, ale też i niczego nie tworzy. W „Księdzu Marku” srebro było zaledwie kolorystycznym, znaczeniowo nie nacechowanym, dodatkiem, w „Liście do Rembowskiego” wchodzi już w skład atomu, cząstki konstrukcyjnej natury:

Duch światło
Duch woda — duch ogień.¹⁸

Podobnie jak w pozornie sprzecznej semantyce barw, tak i w całym

¹⁵ Por. Tomkowski, op. cit. (zwłaszcza rozdziały: *Bóg, Duchy i szatany*).

¹⁶ O teorii barw J. Böhme wspomina M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2 (*Od rokoka do czasów ostatnich*), Kraków 1979. Por. także: Tomkowski: op. cit. (rozdz. *Bóg*).

¹⁷ Por. Cieśla: *Kosmiczny charakter mitu...*

¹⁸ Słowacki: *List do Rembowskiego...*, s. 428.

układzie świata-tekstu dostrzec można wrażenie upiornego chaosu — do najniższej kategorii czytelników zaliczają się Rosjanie:

Ten lud, widzę cały chory,
Wszędy, gdzie oczyma skinie,
Widzi ogień i upiory [...].

(III, 744—746)

Wpowiadający te słowa Kazimierz Pułaski sam jednak dość nieumiejętnie tenże tekst interpretuje:

A ja wszędy w tej krainie
Widzę jedną wielką bliźnę,
Jedną moją cierpiącą Ojczyznę!

(III, 747—749)

Zapewne ma rację, pomija jednakże samą istotę dziejących się zdarzeń, patrzy na świat z czysto ludzkiego punktu widzenia. Bliższy znacznie prawdy był w monologu wcześniejszym:

A jak tu się teraz wznosi
Zmartwychwstańców piramida
I to ciało łzami rosi.
O życiu świadcząc płakaniem,
Tak my... (głosy moje wieszczel!)
Wszyscy, wszyscy zmartwychwstaniem!

(III, 723—728)

Pułaski odczuwa, w sposób raczej mało wyrazisty, że walka o Bar pełni bardzo ważną funkcję w soteriologicznym wymiarze dziejów i sugeruje, że właśnie płacz i łzy mogą świadczyć o wewnętrznej spójności świata.

Boski tekst w pełni rozumie Regimentarz, wiedzący, że zbiorowa mogiła jest stopniem na drodze postępu, zawsze żądającego krwawej ofiary. także Książd Marek w monologach z II i III aktu dostępuje łaski wiedzy, odczytując jedność duchowego uniwersum, łączącego życie i śmierć, biel i czerń, światło i ogień, muzykę sakralną z frenetycznymi tonami apokalipty.

Przyjrzyjmy się teraz tym i innym dramatycznym monologom od strony ich komunikacyjno-językowej organizacji. W utworze odnaleźć można sporo tyrad o zastanawiającej długości. Stosując kryterium funkcji tychże w budowie ciągu zdarzeniowego, wyróżnić można trzy jakby grupy:

1. Epickie relacje unaoczniające, wprowadzane za wzorem Calderona (monologi Towarzysza i Kosakowskiego z aktu I, Kosakowskiego z aktu II, Adiutanta i Kreczetnikowa z aktu III).

2. Dłuższe monologi silnie związane z układem procesualno-zdarzenio-

wym, nie interpretujące rzeczywistości i nie mające większego znaczenia dla rozwoju akcji (Księdza Marka do Księdza Przełożonego Karmelitów i w pewnym stopniu do Marszałka w akcie I).

3. Monologi inspirowane zdarzeniami, interpretujące i często wpływające na tok akcji, mające charakter dość autonomicznych poematów (Regimentarza, w pewnym stopniu Księdza Marka do Marszałka, Księdza Marka do Starościca i monolog sędziego w akcie II, monolog ostatni w akcie II, Judyty w akcie I i w scenie kary w akcie II).

Przy omawianiu systemów mistycznej komunikacji interesuje nas oczywiście grupa ostatnia. W epickich relacjach unaoczniających i monologach nie interpretujących i nie determinujących toku zdarzeń określone i konsekwentnie realizowane są, zakłócanie i przekształcanie w tyradach grupy trzeciej, funkcje: impresyjna, fatyczna i poznawcza — odnosząca się do kontekstu realistycznego. W monologach ostatniej grupy nadawcy dużą wagę przywiązują do funkcji poetyckiej, korzystając z pewnego charakterystycznego zbioru chwytów stylistycznych.

Monolog Regimentarza (w. 188—267) zawiera jeden tylko zwrot do bezpośredniego i konkretnego odbiorcy („Panowie” — w. 260), będąc modlitwą i wyznaniem wiary człowieka mówiącego w imieniu pewnej, choć dość abstrakcyjnej, zbiorowości (wyznaczniki podmiotu zbiorowego: np. „nasza krew”, „stajemy”, „nas zabijano”). Odbiorcą modlitwy, zupełnie nie rozumianej na radzie konfederackiej, jest Bóg, do Niego kieruje słowa Regimentarz. Modlitewny charakter wprowadza już inicjalna apostrofa:

W imię Boga nieśmiertelne!
I w imię Bożego Syna!
I w imię Bożego Ducha!

(I, 188—190)

Typowy dla modlitw litanijny tok budowany jest przez konstrukcje anaforyczne, połączone często z wyraźnie zaznaczonym paralelizmem składniowym:

I przed dzieciątkiem, co kwili —
I przed starcem, co grób kopie —
I przed chłopem, który siada
Jak Ceres na złotym snopie [...].

(I, 201—204)

Wyzyskane metafory mają religijny, biblijny i mesjaniczny kontekst: Polska jest Chrystusem i Marią, Bar — Golgotą, Betlejem i „miejszem wiecznych zmartwychwstań”. Na znaczącą rolę funkcji poznawczej wskazuje też metafora historii jako schodów sypanych z trupów, interpretująca zdarzenia konfederackie w wymiarze nieracjonalistycznym.

Eksplozja mistycznych natchnień powoduje także zachwianie sylabicz-

negu toku wiersza. Gdy zachowana zostaje jednakowa liczba zestrojów akcentowych (w tym przypadku — trzech) zakłócenia te uznać można za przejaw realizacji zasad metrum tonicznego. Słowacki, według Marii Dłuskiej mający „tonizm we krwi”,¹⁹ w dramatach mistycznych (zwłaszcza w „Księdzu Marku”), szerzej wyzyskał ekspresywne możliwości tego systemu wiersza, załamując, w momentach szczególnego napięcia, monotonię stosowanego za wzorem Calderona 8-zgłoskowca.²⁰ Sylabiczne „nie-regularności” są jakby rytmicznym znakiem mistycznych ekstaz, uwydatniają wizyjny charakter wypowiedzi postaci. Funkcję poetycką monologu Regimentarza realizują zatem, oprócz tropów stylistycznych, także elementy metryki tonicznej *avant la lettre*.

Konkretnym, scenicznym adresatem pierwszej dłuższej wypowiedzi Księdza Marka w akcie pierwszym jest Marszałek (w. 370—495), jej celem — przekonanie wodza o roli i konieczności obrony Baru, poruszenie patriotycznego sumienia. Zaimki i formy osobowe podkreślają funkcję fatyczną monologu, lecz jego aspekt poznawczy, podobnie jak w przypadku wcześniejszej kwestii Regimentarza, nie wprowadza kontekstu realistycznie ujmowanej rzeczywistości. Metafora Polski w żłobie, Zbawiciela przyszłych czasów, obraz natury składającej hołd nowemu Chrystusowi to oczywiście wyzyskanie tropów stylistycznych charakterystycznych dla tekstu biblijnego.

Abstrakcyjność monologów Księdza Marka wzrasta w scenie rozmowy ze Starościcem w akcie II. Odpowiedzi na sugestie zaniepokojonego sytuacją militarną miasta dziedzica Barku przeradzają się w dwa paraboliczne obrazy: przywołane zostają zwyczajnie Niedzieli Palmowej i historia namaszczenia Zbawiciela przez Marię Magdalenę. W dalszym ciągu więc przebywamy w biblijnym kręgu wyobrażeń i nawet środków ekspresji (przypowieść), sytuujących zdarzenia konfederacji w mitycznym czasie soteriologii.

Monolog następny ma wartość mowy oskarżającej złodzieja, zbrodniarza i warchoła Kossakowskiego. Kończy się wszakże apostrofami — prośbami do Matki Boskiej, apostołskim błogosławieństwem „wszemu duchowi” oraz eksklamacją: „Chwała Ojcu i Synowi / I Duchowi Świętemu [...]!”

Monolog skierowany do Judyty także przeradza się w świadectwo wiary. Po obrazie płomieni buchających z miasta, porównanych do „mie-

¹⁹ M. Dłuska: *Polski wiersz toniczny* [w:] *Studia z teorii i historii wersyfikacji polskiej*, wyd. II rozsz., t. 2, Warszawa 1978.

²⁰ O wzorze Calderona w zakresie wersyfikacji wspominają: S. Turowski (wstęp do *Księdza Marka* J. Słowackiego, Kraków 1923, BN I 29), M. Dłuska (op. cit.), J. M. Rymkiewicz (*Ludzie dwoiści* [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1981 s. 3).

cza archanioła”, obrazie przysłego męczeństwa narodu, obrazie natury—harfy Dawidowej pojawia się wizja Boga — właściwego adresata wypowiedzi. Tekst staje się żarliwym wyznaniem, Ksiądz Marek uczestniczy w akcji mistycznej rozmowy. Oświecony prawdą może następnie odpuścić grzechy Judycie.

Odbiorcą tej tyrazy, w partii początkowej i końcowej, jest Żydówka i to przede wszystkim jako duch Izraela, nie zaś jako karczmarka z Baru; wersy środkowe skierowane są do Boga. Także w tej wypowiedzi odnaleźć można tropy stylistyczne związane z religijnym kontekstem: porównanie płomienia do „miecza archanioła” karzącego naturę, ów płomień ma pochłonąć miasto jak „anioł ognia”, drzewa metaforycznie są „harfami bożymi”, „Dawidowymi narzędziami”. W zakresie środków syntaktycznych pojawiają się, znane z wcześniejszych monologów mistycznych, paralelizmy składniowe:

Ludzi — że są przeciw cnocie,
 Braci — że rwą serca bliźnie,
 Polaków — że przeciw ojczyźnie,
 Niewinnych — że są w ciemnocie [...].

(II, 765—768)

szyk anaforyczny:

Jedną z tych, co w kraju jęczą,
 Jedną z tych, co boleść dzielą,
 Jedną z tych, co go weselą,
 Jedną z tych, co w przyszłość wierzą [...].

(II, 837—840)

wreszcie, w zakresie środków wersyfikacyjnych, toniczne zwieńczenie tyrazy:

Abyś była [...]
 [8] Świecąca przymierza tęczą,
 [10] Świecąca aż pionuny uderzą
 [11] I z chmur spędzą już ostatnią pochodnię.
 [10] Bo wiedz córko — że wszystkie ci zbrodnie
 [10] Odpuszczone są na wieki wieków.

(II, 834, 841—845)

Ostatni monolog Księdza Marka w akcji III (w. 553—694) jest już konstrukcją skrajnie uabstrakcyjną, właściwie likwidującą scenicznie pojętą funkcję fatyczną i impresywną. Rozpoczyna się jedynie zwrotem do zarazonych („Dziatki moje blade, sine”), lecz staje się skierowaną ku niebu oracją wybrańca-męczennika, człowieka i Polaka-patrioty. Kontekstem tego komunikatu jest wielkie uniwersum ducha i ciała, jednolity Kosmos. Parokrotnie w metrum tonicznym, przy wykorzystaniu

szky anaforycznego wypowiedź ta jest wołaniem do Boga, osobowo zaznaczonego przez eksklamacje i apostrofy, jest ostateczną summą mistycznej wiedzy, do jakiej przez swą krzyżową drogę doszedł Ksiądz Marek.

Funkcja fatyczna i impresywna pierwszego monologu Judyty (w. 723—790) zaciera się już od wersu czwartego, w konstrukcji obrazu dwoistości narodu izraelskiego. Po słowach opisujących życie ludu wyklętego, tułaczego, narażonego na powszechną pogardę i zabobonną obawę, Judyta określa jego i swoją duchową moc, zbudowaną na prawnym przymierzu z Jahwe. Monolog ten, nasycony metafizyką, interpretuje zatem rzeczywistość w kategoriach spirytualnych i irracjonalnych. Jego funkcję poetycką, podobnie jak w wypowiedziach Regimentarza i Księdza Marka, realizują pewne charakterystyczne chwytły konstrukcyjne: paralelizmy składniowe, tworzące także tok litanijny:

A przed Bogiem — małą mrówką,
Przed aniołami — aniołem;
A wśród popiołów — popiołem [...].

(I, 786—788)

i szeregi anaforyczne:

I blaskiem naszych szabaśnic,
I tajnych komór ciemnością,
I tą żółtą naszą złością [...].

(I, 744—746)

Egzaltację podmiotu podkreśla spora liczba zdań wykrzyknikowych, w systemie metrycznym zaś parokrotne odchylenia od 8-zgłoskowca.

Język tej postaci znaczą pewne rysy stylizacji na żargon żydowski — w zakresie leksyki (np. słowa: „goim”, „bosiny”, „macowa przasnica”, „szabaśnica”) i fleksji, przez uproszczenia paradygmatu (np. „ja poszła”, „ty okradł”, „ty nie zrozumiał”, „wy mieli”). W konstrukcjach syntaktycznych Judyta rozpoczyna zdania często partykułą „nu”, stosuje elipsę orzeczenia (np. „Przy waszym apostołe / Ja córka i stróż”, „Nu, ja mu wolności brama, / Ja mu róża od Saronu”), czasem werbalizuje tok myślenia przez zadawanie pytań (uwydatniających także śpiewność żydowskiej intonacji), na które sama następnie odpowiada:

Nu, a kiedy Pan Bóg spłoszy
Konie jakie na urwiśku?
To co? — A jak noc głęboka [...],
A rogatki nie podniosą
Dla jadącego proroka,
To co? — Głowy się strzaskały!
A on jeden został cały.

(III, 161—163, 165—168)

Nasilenie akcentów stylizacyjnych związane jest jednak ściśle z funkcją wypowiedzi Judyty. W dłuższych monologach wyróżnionej przez nas 3 grupy, gdy stan mistycznego napięcia osłabia i likwiduje funkcję impresywną i fatyczną, w mniejszym stopniu podkreślana jest narodowość Żydówki (choć zawsze dostrzegalna — Judyta wszak to duch Izraela), mniej jest eksponowana „rodzajowość” tej postaci. Dlatego też Kosakowski po wysłuchaniu jednej z takich tyrad zauważa:

Wcale nie mam do niej wstrętu
Czysta, mało ma akcentu.

(I, 879—880)

Kolejne monologi Judyty interpretują w mistycznym duchu zdarzenia rzeczywistości ziemskiej (drugi w akcie I i pierwszy w akcie II), bądź w znaczny sposób kształtują rozwój wypadków (scena kary w akcie II). Metafory i porównania odsyłają do Starego Testamentu: obraz groźnego i zagniewanego Jahwe stojącego „w czarnej i ognistej chmurze”, Kosakowski to Juda Machabeusz i Goliat. Monolog pierwszy z aktu II skonstruowany jest z wersów 8-, 10- i 11-zgłoskowych (Maria Dłuska wskazuje na elementy metryki sylabotonicznej²¹), odstępstwa od 8-zgłoskowca znajdujemy też w wypowiedzi następnej. Tyrady te w poważnym stopniu zbudowane są na toku litanijnym opartym na paralelizmie składniowym i szyku anaforycznym. Stan napięcia i ekstazy podnoszą nierzadkie wykrzykniki.

Jak wynika z powyższych, choć mało skrupulatnych analiz, konstrukcja monologów mistycznych wyróżnia je z materii rozmów postaci dramatu. Funkcję fatyczną i impresywną realistycznie pojętej komunikacji zakłóca modlitewny charakter i stan, zaznaczanej częstymi wykrzyknikami, religijnej egzaltacji, mistycznej unii, wprowadzającej także przez apostrofy i eksklamacje transcendentnego odbiorcę — Boga. Funkcja poznawcza tych wypowiedzi odnosi się do kontekstu kosmicznego uniwersum, przecząc racjonalistycznemu ujmowaniu zjawisk i zdarzeń. Regimenterz, Ksiądz Marek, Judyta w chwilach iluminacji mówią językiem opierającym się na dość jednorodnym „kodie” stylistycznym. Metafory, metaforyczne obrazy i porównania mają swe semantyczne źródło w Starym i Nowym Testamencie, Ewangelia dostarcza także Księdzu Markowi pewnego wzoru artystycznej ekspresji — przypowieści. Modlitewny charakter wypowiedzi podkreślają szeregi litanijne, paralelizmy składniowe, anafory. Dominujący w dramacie 8-zgłoskowiec rozbijany bywa przez wersy 9-, 10-, 11-zgłoskowe, co w przypadku zachowania stałej liczby — trzech zestrojów akcentowych — uznać można za symptomy wiersza tonicznego.

²¹ Dłuska, op. cit.

W układach komunikacji scenicznej i „realistycznej”, w przeciwieństwie do omawianych dotąd dialogów pozornych, funkcje: fatyczna i impresywna nie są zakłócone. Dialogi rzeczywiste budują intrygę, określają rozwój wypadków, są też wzorcowymi przykładami spójnej rozmowy: określony nadawca kieruje do danego odbiorcy właściwie skonstruowany komunikat. Także dłuższe wypowiedzi Księdza Marka: do Marszałka (w pierwszej części) i do Księdza Przełożonego Karmelitów nie burzą takiego układu. Tyrady zaś wyszczególnionej przez nas pierwszej grupy wypowiedzi spełniają rolę epickich relacji unaoczniających (Towarzysz, Adiutant), czasem werbalizujących, co jest faktem scenicznie uprawdopodobnionym (rodzaj autokomunikacji) proces myśli (Kosakowski i Kreczetnikow w akcie III).

Funkcja poznawcza wszystkich tych kwestii odnosi się do kontekstu czysto realistycznego, nie przynosząc żadnych irracjonalnych interpretacji rzeczywistości. Nawet monolog gniewu Księdza Marka z aktu I jest w końcu głosem oburzonego kapłana, niekoniecznie oświeconego absolutną prawdą.

Racjonalistyczny odbiór świata zakłócają czasem błyski iluminacji, przekształcające na moment poznawczą funkcję komunikatu. Staroście trafnie odczytuje znaczenie wojny konfederackiej („zawierucha niebios”), Kreczetnikow pojmuje genezę klęski dzumy („Mści się Boh za cudotwórcę”), Kazimierz Pułaski wypowiada „wieszczę słowa” („wszyscy zmartwychwstaniem”). Są to jednak pojedyncze zdania, zwroty na moment kłójące zdroworozsądkowy tok rozumowania. Staroście przecież postępuje w akcie II bardzo nierozsądnie, kierując się niepotrzebnym a szkodliwym w „zawierusze niebios” współzuciem dla pojedynczego człowieka, Kreczetnikow nie wyciąga z nawiedzającej go myśli żadnych praktycznych wniosków, Pułaski wreszcie pointuje dramat słowami bynajmniej nie oddającymi w pełni duchowego znaczenia klęski Baru.

Także sama konstrukcja komunikatów „realistycznych” w dużym stopniu różni je od omawianych wcześniej mistycznych modlitw. O ile tam konkretna, werystyczna leksyka (np. w ostatnim monologu Księdza Marka: nędzarz, żebrak, łachman, błotna kałuża, szpitalne deski, trupy, trumny, łańcuchy, kozy skaczące przez „gołe kościoła krawędzie”) sąsiadowała z licznymi tropami przywołującymi kontekst religijny, tak tu pozostaje, wzbogaconym czasem o słownictwo zabobonu, dominującym środkiem wyrazu. Marszałkowi słowa: grób, krzyż, cmentarz nie kojarzą się z „miejscem wiecznych zmartwychwstań”, są jedynie symptomem wojennej klęski; ołtarze, sakramenta, relikwiarze dla Księdza Przełożonego Karmelitów to dewocjonalia zinstytucjonalizowanego Kościoła. Pierwsze wypowiedzi Kosakowskiego wyraźnie eksponują konkretne, myśliwsko-wojenne słownictwo: brytany, kulbaki, szturmaki, kindżały,

szable. Realiami nasycone są też wszystkie późniejsze kwestie tej postaci, podobnie jak, w większym nawet stopniu, zdradzające kulturowy prymitywizm wypowiedzi Kreczetnikowa. Również relacja Adiutanta, także monolog Księdza Marka z aktu I kładą nacisk na ekspresję szczegółu.

Wypowiedzi „realistyczne” bardzo wyraziście określają ziemski i ludzki wymiar postaci, wskazują na narodowość (Rabin i Kreczetnikow), są odbiciem pewnych przywar. Kwestie Rabina są ozdobione różnymi leksykalnymi wyróżnikami żydostwa („hejne”, „szejne morejne”), odnaleźć tu można przekształcenia czy uproszczenia fleksyjne (narzędnik l.mn. „pieniądzami”, 2 os. l.poj. „ty usiadła”, „ty oszalała”); czasem zdania, rozpoczynane nierzadko partykułą „nu”, zbudowane są w sposób odbiegający od normy poprawnościowej (dopełnienie w dopełniaczu zamiast w miejscowniku: „A mnie pan marszałek dobrodziej nie zapomniał”, konstrukcja bezokolicznikowa w funkcji trybu rozkazującego: „złoto schować, a nie dbać, czy kto tu chodzi”); zbytnio eksponowany bywa zaimek osobowy jako podmiot („ja wydam”, „ja nie wiem”, „ja byłbym”). Fonetykę tych wypowiedzi, niektóre przekształcenia brzmieniowe, określa w pewnym stopniu dobór słów rymowanych: mamy tu palatalizację („straci — konfederacji”), ścieśnione e (dwukrotnie: „chodzi”, „wchodzi” — „dobrodziej”); formę biernika l.poj. „o austerie” można uznać za przykład denazalizacji.

Narodowość rosyjską Kreczetnikowa, mówiącego jednak w dramacie po polsku, również podkreśla obce słownictwo: sobaka, chrest, jaszczyk, matuszka, buntowszczyk, rebiata. Barbaryzmami są też: forma zaimka pytającego „szto” i postać 2 os.l.poj. trybu rozkazującego: „małczy”, charakterystyczne akcenty wnoszą religijne eksklamacje: „Jej Bohu”, „Jej Boh”, „Boże, pomiluj”, „Spasij, Boże”. Zdania rozpoczynają czasem partykuły „nu”, „ot”; przeważają, zwłaszcza w częstych momentach gniewu, konstrukcje składniowo proste lub parataktyczne. Eksponowane są również, co zgadza się z syntaksą języka rosyjskiego, zdania eliptyczne bezłącznikowe („W jakim ty kraju szlachetko?”, „Jeśli pan generał nie rad”) i nadużywając zaimka osobowego w funkcji podmiotu przy orzeczeniach o niepolskich formach fleksyjnych („ja posłał”, „my urwali”).

Te wszystkie, niezbyt zróżnicowane i nie zawsze konsekwentnie stosowane, zabiegi stylizacyjne są, jak wypada sądzić, pewnym rodzajowym ukonkretnieniem, podkreśleniem historycznego i lokalnego prawdopodobieństwa zdarzeń i postaci, sygnałem realizmu. Budują go też kwestie słowne Marszałka, Kosakowskiego i Braneckiego, świetnie oddające mentalność tych, typowych dla szlacheckiego świata Rzeczypospolitej postaci. Wypowiedzi Krasińskiego zdradzają duży talent oratorsko-demagogiczny. Wódz konfederacji rozpoczyna swe przemówienie na radzie od pozornej akceptacji argumentów ideowego przeciwnika — Regimentarza, podkreś-

lając ich moralny, choć abstrakcyjny walor. Pochlebiwszy następnie sarmackim fobiom równości i demokracji (zwrot do Pułaskiego: „mój kolego”, nazwanie zgromadzonych „obywatelami”), Marszałek utwierdza szlachtę w poczuciu własnej rycerskiej wartości:

Dosyć spojrzeć tu na twarze...
Zaden tu nie jest niewiastą
Ani dzieckiem nie jest w duchu;
Widziano nas przy harmatach...

(I, 322—325)

Co prawda tę pełną jedność z dzielną zbiorowością „panów braci” kłóćcą słowa zdradzające rodową pychę i prywatne, ambicjonalne raczej cele walki, to wizja militarnego sukcesu u boku tureckich spachów spotyka się z pełnym aplauzem. Na zakończenie oracji, by utrwalić korzystne wrażenie, Marszałek przytacza argument najsilniejszy w postaci listu pod czaszego Potockiego, potwierdzającego wojenne plany Turcji. Wywołuje to już tylko zbiorowy entuzjazm, w pełni podzielającej opinię wodza zgromadzonej szlachty: „Do Turków całymi szwadrony”. Efektu tego nie zdoła już zniweczyć tyrada Księdza Marka, nawet Boży znak sankcjonujący i uwierzytelniający słowa karmelity. Do zaprawionego w sejmowych i sejmikowych bataliach Marszałka należy ostatnie słowo, nawet argument przeciwnika potrafi on wykorzystać dla własnego celu.

Zręcznym retorem, nie darmo przecież cieszącym się dużym wzięciem na litewskich sejmikach, okazuje się w scenie rozmowy z Rabinem — Kosakowski. Świetnie skonstruowaną, obrazową relację z wyprawy mitawskiej, podkreślającą osobiste męstwo albeńczyka i wartości predestynujące go do roli wodza konfederacji, relację owianą nawet pewnym tchnieniem metafizyki („Ja na wroga wyprowadzę nawet karczmy, nawet mury”) poznaje w dramacie Żyd dla uwierzytelnienia przyszłego dłużnika. Obawiający się rozgłosu Kosakowki kończy długą tyradę efektywnym i sugestywnym obrazem, dobierając charakter porównania stosownie do odbiorcy:

Musisz mi dać sto tysięcy
Dukatów i milczeć głucho,
Bo nawet trup twój zaginie,
Jak namiot przed zawieruchą
Wichrem Jehowy znieciony.

(I, 1008—1012)

Popędliwość charakteru Kosakowskiego, jego gorącą krew i brutalność oddaje niekiedy rym męski, ucinający o jedną sylabę wiersz 8-zgłoskowy. Taki tok wersyfikacyjny cechuje spory dynamizm, np.:

Patrz, pierś mam taką jak lew,
 A nozdrza takie jak koń,
 A w żyłach gwałtowną skroń [...].

(I, 815—817)

Rymy męskie przeplatają się z żeńskimi w pięknym i poetyckim monologu opiewającym urodę Judyty. Wyraza to zróżnicowany ton zachwy-
 tów gwałtownego, niecierpliwego, choć niewątpliwie estetycznie uwrażli-
 wionego adoratora. Intonacyjne rozchwianie, podnoszące dynamikę wy-
 raziste akcentowanie ostatnich sylab wersów w pełni uprawdopodobnia
 pozornie tylko zaskakujący i przewrotny finał monologu — wypowied-
 ziane tonem urągającym” słowa: „Przysięgam miłość wieczną”.

Kształt wypowiedzi Braneckiego także jest odbiciem mało cnotliwego
 charakteru postaci. Wszystkie wypowiedzi hetmana są znaczone, bynaj-
 mniej nie romantyczną, ironią. Kpiny świadczą jedynie o braku elemen-
 tarne go wychowania, a także o tchórzostwie człowieka dającego upust
 swej nienawiści wobec pokonanego już wroga. Zwrot do Kreczetnikowa
 z rzekomą prośbą o nabicie manifestami armat przeciwko konfederatom,
 słowa do Księdza Marka: „Bądźże nam pociechą / I grzesznych orędowni-
 kiem”, „[...] ten klecha / Zna się na bicia dobroci” budzą jednoznaczny
 niechęć do tej postaci. Nawet Kreczetnikow lekceważy i otwarcie gardzi,
 co uznawał Słowacki bodaj za jedyną zaletę rosyjskiego charakteru,²² tak-
 kim zdrajcą-sojusznikiem.

Ani śladu w omawianych konstrukcjach tropów stylistycznych i ukła-
 dów wersyfikacyjnych znamienych dla mistycznych monologów-poema-
 tów. Materia językowa „Księdza Marka” obejmuje bowiem kwestie okre-
 ślane wyłącznie przez rodzajowość, jak i natchnione absolutną prawdą.
 Słowo w tym dramacie może nazywać rzeczywistość, może też ją przek-
 ształcać, może charakteryzować najciemniejszą stronę ludzkiej natury,
 może w modlitewnym tonie wznosić ducha ku Bogu. Ta dwoistość reali-
 zmu i mistyki cechuje obydwa dramaty Słowackiego okresu przemiany.
 Jak uważa Maria Żmigrodzka,²³ poeta wypracował wówczas nową for-
 mułę romantycznego realizmu, odrzucającą przedmystyczne zasady orna-
 mentacyjnej „iluzji autentyczności i dawności”. „Okres mistyczny [...] —
 stwierdza badaczka — stworzył istotną szansę dla realistycznego

²² Por. J. Słowacki: *Do kota całego tak nazwanych Towiańszczyków* [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 14: „Ohydę przynosząc duchowi polskiemu poddaniem się tegoż ducha cesarzowi Mikołajowi, [...] a które to poddanie się zasłuży zapewne na samą pogardę cesarza Mikołaja — który otwartych nieprzyjaciół srogo — a zdrajce zaś wzgardą traktuje” (s. 258).

²³ M. Żmigrodzka: *Romantyzm — historyzm — realizm* [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, s. 3...

obrazu przeszłości historycznej w dramacie”.²⁴ Obserwacja rodzajowego szczegółu, konkretności, charakterystycznych przejawów życia stawała się jakby mistyczną lekturą Księgi Prac Ducha. Utwór literacki miał przedstawiać złożoność bytu, uwidaczniać współistnienie zwykłości, codzienności ze świętością. Dlatego też świat dramatów mistycznych jest dwoisty, jak dwoiste są postaci, dwoisty język, co wszelako nie rozbija ich konstrukcyjnej jedności. Inną koherencję buduje autorską świadomość mistyczna, tak wyraźnie charakteryzowana w znanym liście Słowackiego do matki:

Ten świat jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wylazą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek.²⁵

Świat dla mistyka jest bowiem znakiem, rzeczywistość odbierana zmysłami to signifié, Boski, harmonijny plan to signifiant. W „Księdzu Marku” Słowacki podjął próbę jednoczesnego ukazania obydwu nierozdzielnych stron znaku — w konkretach, codzienności, realizmie dostrzegając prawdę o kosmicznym uniwersum Ducha. Poszukując najlepszych artystycznie sposobów ekspresji owych „kształtów poetyckich i razem realnych”,²⁶ kładł jednak nacisk — inaczej niż w późniejszym „Śnie srebrnym Salomei” — na „plan treści”, nie zaś na „plan wyrażania”²⁷.

RÉSUMÉ

L'abbé Marc (Ksiądz Marek), drame de Słowacki créé en 1843, est sorti de la plume d'un poète „métamorphosé”, un mystique désirant exprimer une nouvelle idée. Cette oeuvre devait illustrer la thèse mystique de l'unité du monde-univers spirituel, et du grand texte écrit de la main du Créateur. Sa présence toujours active est prouvée par de nombreux signes, visions, rêves, et enfin convenablement interprété le Livre même de la Nature et de l'Histoire. L'absence d'indications directes permettant une lecture compréhensive du texte peut amener à des conclusions tout à fait diverses. La symbolique des couleurs provoque des interprétations contradictoires; la mort joue dans le monde un rôle subjectif; l'homme subjectivisé à l'extrême est confronté avec les éléments de la nature vivante et morte.

²⁴ *Ibid.*, s. 84.

²⁵ J. Słowacki: *List do matki* (Paryż) dn. 8 listopada 1845, [w:] *Dzieła* t. 13, s. 493.

²⁶ J. Słowacki w liście do Z. Krasieńskiego z 3/4 lipca 1843 pisał: „Bo gdzież są pokazane ręce boue, piszące na firance przyszłości słowa tworzące przeszłość? Gdzież są formy ludzkie, kształty poetyckie i razem realne?... (*Dzieła*, t. XIV, s. 205).

²⁷ Por. uwagi o obydwu dramatach (*Ksiądz Marek* jako mistyka ekstazy i uniesień, *Sen srebrny Salomei* — mistyka codzienności i zabobonu) w monografii J. Kleinera (*Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4: *Poeta mistyk*, cz. 1, Warszawa 1927).

Le lexique largement employé et lié avec la mort semble confirmer la thèse de la genèse satanique de la réalité. Les révélations envoyées seulement par Dieu permettent de découvrir la vérité: le chemin du salut passe par la mort, l'extermination totale, le feu, la souffrance, et le Diable, le commetteur de crimes, accélère ici le processus des transformations sacrées.

Les „conversations” mystiques de l'homme avec l'absolu, construites comme un signal, sont des monologues et, des tirades inspirées des élus, des déclarations ayant une fonction déformée de la fatalité, de l'impression et de la connaissance, construite à partir d'un certain répertoire constant de procédés stylistiques. En plus des monologues et des poèmes le drame inscrit aussi des dialogues „réalistes” et „de genre”, imprégnés d'un lexique concret, caractérisant, grâce à certaines opérations de stylisation, les personnages de l'oeuvre. Ce type de dialectique du mystique et du réalisme, prouvant l'existence de Dieu dans chaque fragment de la réalité, est en même temps la réalisation la plus complète de la conception romantique, illustrant les „aspects poétiques et en même temps réels”.

РЕЗЮМЕ

„Ксендз Марек” драма Словацкого, написана в 1843 г. „преображённым” поэтом, мистиком, жаждущим выразить новую идею. Задачей произведения было художественное воплощение мистического тезиса о единстве мира — духовного универсум, великого текста, записанного рукой Творца. Доказательством его по-прежнему активного присутствия являются многочисленные знаки, видения, сны и, наконец, умело читаемая сама Книга Природы и Истории. Отсутствие непосредственных указаний, дающих возможность постичь смысл читаемого текста, может привести к совершенно противоположным выводам. Символика цветов вызывает противоречивые интерпретации; субъективную роль в мире играет смерть; крайне опредмеченный человек сопоставлен с элементами одушевленной и мертвой природы. Широко экспонированная, связанная со смертью лексика как бы подтверждает тезис о сатанинском генезисе действительности. Только ниспосланные Богом откровения позволяют открыть правду: путь к спасению лежит через смерть, всеобщую гибель, огонь, страдание, Сатана же, виновник злодеяний, ускоряет процесс святых перемен.

В некоторой степени конструктивным элементом мистических „бесед”: человека с Абсолютом являются вдохновенные монологи — тирады избранных, высказывания о деформированной коммуникативной функции, выразительной и познавательной, построенной на основе постоянного репертуара стилистических приемов. Кроме монологов-поэм, в драме выступают диалоги — „реалистические” и „бытовые”, насыщенные конкретной лексикой, характеризующие благодаря применению некоторой стилизации персонажи произведения. Дialectика мистики и реализма этого типа, утверждающая присутствие Бога в каждом фрагменте действительности, одновременно является наиболее полным воплощением романтической концепции реализма — образного изображения „форм поэтических, а вместе с тем реальных”.