

ANETA ŚWIDER-PIÓRO

(Warmińsko-Mazurska Biblioteka Pedagogiczna w Olsztynie)

WOBEC GROBU MAZEPY
BOHATEROWIE DRAMATU JULIUSZA SŁOWACKIEGO
W SYTUACJI GRANICZNEJ



Nasza sytuacja w świecie wyklucza możliwość dojścia tu na ziemi do takiego sposobu rozumienia zdarzeń, który pozwalałby intuicyjnie dostrzec ich wewnętrzny sens.

Gabriel Marcel, *Tajemnica bytu*¹

WBAROKOWYM ŚWIECIE *Mazepy* trwa wspaniały spektakl życia. Autorem i reżyserem tego okolicznościowego przedstawienia, zorganizowanego w związku z przybyciem Króla do zamku, jest sam gospodarz. Przygotował widowisko iście zmysłowe: rozświetlone, „jaskrawe od lamp” (I 7; 199)², z iluminacjami, ruchomymi ścianami, muzyką i tańcem, otwarciem na ogród anektujące nawet naturę. Na początku spektakl toczy się bez zarzutu, zgodnie z pieczołowicie przygotowanym przez Wojewodę scenariuszem, w imię najwyższej zasady: „Niech Król zobaczy dobrze w zamku Wojewodę” (I 7; 199). Jest pochwałą życia ze wszystkimi jego przyjemnościami – od suto zastawionego stołu: „Czy włość pije, mospanie? czy upiekli wołu?” (I 7; 200); poprzez tak pożądaną konwenanse i nienaganne międzyludzkie relacje: „Mościa Kasztelanowo, mam wielkie powody / Cieszyć się, że cię widzę w zdrowiu

- 1 G. Marcel, *Tajemnica bytu*, tłum. M. Frankiewicz, wstęp K. Tarnowski, Kraków 1995, s. 351.
- 2 J. Słowacki, *Mazepa*, w: *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 7: *Dramaty: „Balladyna” – „Mazepa” – „Lilla Weneda”*, oprac. M. Grabowska, Wrocław 1952. Po cytacie podaję w nawiasie cyframi arabskim – numer aktu, arabskimi – sceny, arabskimi po średniku – numer strony.

i świeżości” (I 1; 191); ciekawe obserwacje oraz nieszkodliwe intrygi: „Ja ciebie osłepię, / Jak ci zacznę o złotym mówić sowizdrzale, / A może twoje czyste serduszek rozpalę / Ogniem nieugaszonym” (I 3; 195); aż po zachwyt sztuką: „Tam na ganku pan Pasek, z powagą papużę / I z wielkim stał papierem – ba! To mówca śliczny, / Przygotował dla Króla wiersz makaroniczny” (I 3; 196). Gdy pogasną światła, zawiązana akcja potoczy się dalej. Całość jednak wymknie się reżyserowi spod kontroli, chociaż ten będzie się starał doprowadzić improwizowany już spektakl do końca. Wkrótce też okaże się, że reżyser sztuki życia to mistrz pogrzebowej ceremonii.

W istocie nieprzystające do wewnętrznego dramatu bohaterów wybrał Słowacki czas i przestrzeń, w jakich rozgrywają się wydarzenia *Mazepy*. Po prostu, bowiem barokowy blichtr ziemskich wspaniałości, z żądnym splendoru Królem, złotym Mazepą, rozgadany Paskiem w tle, doskonale podkreśla semantykę (czernią i bielą wyostrzoną) sytuacji egzystencjalnej mieszkańców „domu boleści” (V 2; 271). Domu, w którym rozgrywa się dramat miłosny, w wymiarze ontologicznym sięgający jednak znacznie głębiej. I w takiej perspektywie *Mazepa* jest dramatem o niepoznaniu, o błędzeniu wśród półprawd, wyobrażeń bohaterów i o grobie, który może stanowić ostateczną granicę bytu.

Grób i oscylujące w jego polu semantycznym motywy funeralne zajmują w wyobraźni Słowackiego miejsce szczególne. Powracają niemal obsesyjnie w myśli poety od najwcześniejszych prób literackich po twórczość mistyczną. Przenikają zarówno warstwę leksykalną, jak i znaczeniową utworów, uruchamiając najistotniejsze myśli i różnorodne wątki – egzystencjalny, ontologiczny, eschatologiczny. Semantyka grobu, włączona w ewolucję twórczości poety, intensyfikuje się i pogłębia. *Mazepa* stanowi swoistą cezurę w tym procesie, czego charakterystycznym przejawem może być ujemna waloryzacja melancholii. W niniejszej próbie odczytania dramatu skoncentrujemy się na wątkach egzystencjalnych. Klucz interpretacyjny tej analizy stanowi Przedmiot Funeralny³ określający status ontologiczny bohaterów utworu, poziom ich świadomości i duchowego rozwoju. Jednocześnie Przedmiot Funeralny – grób, przedmiot-znak, przedmiot graniczny – ujawnia w tej interpretacji głęboki związek warstwy wyobraźniowej dramatu z egzystencjalną oraz duchową sytuacją poety, prowadzącą ku twórczości mistycznej. Ponieważ zaproponowane

3 Odwołuję się do pojęcia zaproponowanego przez Jeana-Didiera Urbaina. Przedmiot Funeralny to przedmiot-znak „wznoszący się na pograniczu rzeczywistości biologicznej oraz wymaginowanej, pożądanej bezśmiertelności”. Znakiem tym może być rzeźba sepulkralna bądź inne przedmioty sugerujące nieprzenikalną granicę między światem żywych i umarłych (zob. J.D. Urbain, *Rzeźba/Grób: przedmiot graniczny*, tłum. M.L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, wyb. i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2002).

przez Jeana-Didiera Urbaina pojęcie Przedmiotu Funeralnego w sferze sztuki wydaje się realizować metaforyczna wizja René Magritte'a *Życie pozagrobowe*, niech – przywołana w tym miejscu – towarzyszy niniejszym rozważaniom.

Fakt, iż Słowacki „zrobił autodafe” ze swojej „pierwszej tragedii”, i że *Mazepa* nie „wygalopował” (LDM 213)⁴ na świat zimą 1834 roku, jednoznacznie sugeruje istnienie różnic między jego ostatnią i pierwszą wersją. Jak są istotne – nie da się stwierdzić. Można jedynie snuć hipotezy co do kształtu i zawartości treściowej pierwszej redakcji utworu, a dwie mniej więcej pewne informacje na jej temat zawiera wyznanie poety: „Myśl ta [...] stała się długa na pięć łokciowych aktów. [...] napisałem tragedią, na której płakałabyś, Mama, jeśli nie po Mazepie, to po Julku” (LDM 213). *Mazepa* wydany w 1840 roku to już z pewnością zupełnie inny utwór, z punktu widzenia autora niewątpliwie doskonalszy – wszak całej jego twórczej drodze przyświecała myśl wyartykułowana niegdyś w korespondencji: „[...] powinnaś prosić Boga, aby wszystko, co ze mnie jest, a jest bez doskonałości, było jak najprędzej zapomniane” (LDM 469). Słowacki zdawał sobie sprawę z konsekwencji rzucenia utworu „na pastwę” odbiorcy i nieodwracalności momentu stawania się dzieła własnością ogółu. Bo przecież „one [utwory – A.Ś.P.] wszędzie o sobie gadają” (LDM 469). *Mazepa* z 1840 roku „gadał” już innym językiem – językiem autora po przebytej podróży inicjacyjnej do Ziemi Świętej, grobu Chrystusa i... w głąb siebie. Poety pogrążonego w lekturze dramatów Pedra Calderona de la Barca, upajającego się „jego brylantową i świętością pełną imaginacją” (LDM 329). Co znamienne – ślad tych dwu niezwykle istotnych dla twórczości Słowackiego procesów, ściśle związanych z jego duchową przemianą, wyraźnie zaznaczył się w ostatniej, usankcjonowanej przez autora, redakcji utworu.

W doświadczeniu podróży, intensywnie i świadomie przebytej przez poetę, chwile spędzone w grobie Chrystusa stały się momentem kulminacyjnym duchowej peregrynacji. Ich wspomnienie utrwalił między innymi w słynnym liście do matki z 19 lutego 1837 roku (zob. LDM 300–302) i w lapidarnym sześciowerszu zaczynającym się od słów: „I porzuciwszy drogę światowych omamień”⁵. Zresztą myśl o grobach (nie tylko Chrystusowym) w przedziwny sposób zdominowała utwory powstałe w trakcie lub po podróży Słowackiego na Wschód. Z mogiły Dantego poeta widzi jaśniej, ostrzej i więcej, w ciszy grobu Agamemnona snuje „posepną, ciemną”, głęboką myśl. Świadomie staje

4 Wszystkie fragmenty listów do Salomei Słowackiej cytuję za wydaniem: J. Słowacki, *Dzieła...*, t. 13: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1952. Wydanie oznaczam skrótem LDM, cyfry arabskie po skrócie oznaczają numer strony.

5 J. Słowacki, *I porzuciwszy drogę światowych omamień...*, w: tegoż, *Dzieła...*, t. 1: *Liryki i inne wiersze*, oprac. J. Krzyżanowski, wstęp K. Wyka, Wrocław 1952, s. 103.

„wobec” trupa Leonidasa. Grób jest zatem przestrzenią, w której padają najtrudniejsze pytania, w której snute są najgłębsze refleksje. W *Mazepie* eskalacja „grobowej” wyobraźni będzie kontynuowana.

GRÓB MAZEPY

Zamurowali. – Ciszę uczułem podziemną –
W oczach stanęły różne młodości obrazy...
Wyciągnąłem przed siebie ręce, czuję głazy
Zimne, nieporuszone...

(IV 6; 259)

Niewątpliwie alkowa, w której Wojewoda rozkazał zamurować Mazepę, jest grobem. W sensie dosłownym – „Zamknięta mogiła. / Na murze krzyż napisać” (III 4; 247) – oraz w wymiarze metaforycznym. Przy czym ten ostatni sięga wielu warstw utworu. Nie bez przyczyny zresztą moment zamurowania w alkwie tytułowego bohatera stanowi punkt kulminacyjny dramatu. Wyraźnie jest podkreślony jego status, choćby poprzez trzykrotną wizję „letargnika” w grobie – w relacji Wojewody i Zbigniewa (obie wysnute z wyobraźni) oraz samego Mazepy. Kilkakrotnie wyartykułowany, męczący, natrętny obraz powraca w świadomości bohaterów niczym koszmar. Ów powrót jest znamienny, dodatkowo akcentuje znaczenie tego wydarzenia w utworze. Czy zamknięty, zamurowany w alkwie bohater tytułowy dramatu ma coś wspólnego ze Słowackim doświadczającym grobu Chrystusa pamiętnej nocy z 14 na 15 stycznia?

Inicjacyjne doświadczenie grobu będące udziałem Mazepy to niewątpliwie przeżycie graniczne. Takie, podczas którego – jak chciał Karl Jaspers – następuje przebudzenie „[...] z uzależnienia od potrzeb życiowych. Dokonuje się [ono – A.Ś.P.] w wolnym od celowości spojrzeniu na rzeczy, niebo i świat”⁶. Dzięki sytuacji granicznej człowiek jest w stanie doświadczać Ogarniającego. „Ogarniające jest więc tym, co w bycie pomyślanym zawsze się tylko zapowiada. Jest tym, co samo się nie pojawia, lecz w czym pojawia się dla nas wszystko inne”⁷. Sytuacja graniczna implikuje zatem kontekst epistemologiczny. Zresztą, poruszający się w ciemności i metafizycznej ciszy bohater, wyciągający przed siebie ręce, dotykający zimnych, nieporuszonych głązów to figura człowieka w procesie poznania. Jak bardzo przypomina on innego „letargnika”, Calderonowskiego Segismundo:

6 K. Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii. Dwanaście odczytów radiowych*, tłum. A. Wołkiewicz, Wrocław 1995, s. 12.

7 Tamże, s. 20.

ta wieża
jest więzieniem
albo grobem
patrz
co widzisz w tym świetle
to człowiek
czy szkielet człowieka
człowiek [...] ⁸

Bohater dramatu Calderona zawieszony między snem a jawą, zdezorientowany, bezsilny, urągający niebu, które go więzi, zwraca się do Rosaury: „nie odchodź stąd / chcesz zostawić moją duszę w mroku / moje zmysły błakające się po omacku”⁹. Doświadczenie Segismunda ustanawia metaforyczną myśl utworu i projektuje wizję istnienia, w jakiej zaczyna funkcjonować świat dramatu oraz tworzące go postaci: „zaśniemy / przecież życie jest snem / tylko snem / i ten kto żyje śpi / i śni siebie pokąd / nie prześni siebie”¹⁰.

W utworze Słowackiego grób Mazepy – zamknięta, zamurowana alkowa – to również „wspólna sprawa” wszystkich bohaterów dramatu. Nie doświadczają przejścia w sposób bezpośredni, ale niewątpliwie stają w o b e c grobu, w o b e c Przedmiotu Funeralnego, przedmiotu-znak, przedmiotu granicznego¹¹. Stają na granicy tajemnicy w wymiarze realnym nie do przeniknięcia, między życiem i śmiercią. I ta pozycja sytuuje bohaterów w przestrzeni otwierającej możliwości poznawcze, jakie oferuje zdarzenie graniczne. „Tak więc, jeśli obiektywnie Przedmiot Funeralny cenzuruje, skrywa, kamufluje, to subiektywnie, wyznaczając pewną granicę, skłania on żywych do przypisywania mu «niepustej tamtej strony», cielesnej gęstości [...]”¹². „Zamknięta mogiła” nie skryje – jak pragnie Wojewoda – „trupiej tajemnicy” na zawsze. Przeciwnie, wytrąci mieszkańców zamku z letargicznej stagnacji, której (tak jest przynajmniej w przypadku Zygmunta i Amelii) dotąd byli poddani. Stworzy siatkę napięć obnażających kondycję duchową i egzystencjalną bohaterów. Paradoksalnie, pogrzebana tajemnica zacznie działać w najwyższym stopniu intensywności i przyczyni się do uwolnienia prawdy.

Analogia między zamkniętym w grobie „letargnikiem” (i dodajmy, błakającą się w mrokach duszą Segismunda) a mieszkańcami „domu boleści” zo-

8 P. Calderon de la Barca, *Życie jest snem* (dzień 1, sc. 2), imitował J. Rymkiewicz, w: tegoż, *Dramaty*, Kraków 1975, s. 445–446.

9 Tamże (dzień 2, sc. 8), s. 514–515.

10 Tamże (dzień 2, sc. 19), s. 545.

11 Por. J.D. Urbain, dz. cyt.

12 Tamże, s. 314.

stanie ujawniona w dramacie już wcześniej i – w perspektywie – okaże się urealnieniem oraz wyeksponowaniem kondycji egzystencjalnej bohaterów dramatu. Błądzący w mrokach niepoznania mieszkańcy zamku (nie wyłączając gospodarza) są bowiem poddani cierpieniu; zostali w nim zamknięci jak w błędnym kole – bez cienia nadziei na wyzwolenie. Włodzimierz Próchnicki zauważa, iż przestrzeń zamku metaforyzuje sytuację egzystencjalną bohaterów, a mur „określa granice ich możliwości”: powoduje zniewolenie nie tyle ciała, ile – jak twierdzi autor *Romantycznych światów* – osobowości¹³. Wydaje się, iż właśnie deficyt poznawczy sytuuje bohaterów w takim położeniu. W sensie dosłownym zniewolenie to, odnoszące się do wielu sfer ludzkiej kondycji – od cielesnej po duchową – potwierdzają działania Wojewody, reżyserskim gestem aranżującego przestrzeń¹⁴. To widomy znak owego zamknięcia funkcjonującego konsekwentnie w całym utworze: „Rozbić mur, niechaj wejda ich- moście wyłomem” (I 2; 194); „Zamurować alkowę [...] Zamurować! – na piekiel czerwonych potęgę / Zaklinam się, że nigdy tam nie zajrzą ludzie” (III 4; 245); „O! teraz dobrze moja zamknięta chałupa...”¹⁵ (V 2; 270). Zniewalający, osaczający charakter domostwa Wojewody jest dostrzegany również z zewnątrz: „Tobie tu jak białemu gołębiowi w klatce; / Ten zamek bardzo smutny, tobie trzeba słońca” (I 3; 195) – radzi Amelii Kasztelanowa. Znamienne, że bohater tytułowy utworu wielokrotnie forsuje progi zamku Wojewody, wchodząc do wnętrza oknem, jak w niepozabawionej ironii, przez co tym bardziej wiarygodnej, sytuacji sugerującej odmienny status ontologiczny pojawiającego się w dramacie po raz pierwszy bohatera:

KASZTELANOWA

Jakże pan tu przyszedłeś?

MAZEPA

Z księżycem przez szpary.

[.....]

13 W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 121.

14 To właśnie Wojewoda – co akcentowane jest również w innych interpretacjach i czemu zresztą nie sposób zaprzeczyć – jest w utworze „podstawowym nośnikiem zła i niewolnikiem zła”. „O Wojewodzie można powiedzieć, że używa ludzi do swoich celów, niszcząc w ten sposób ich wolność i... życie, chce nimi zawładnąć, uczynić poddawanymi swej woli, wewnątrz martwymi” (M. Kalinowska, *Los, miłość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 71).

15 Słowa te padają w odniesieniu do progu stworzonego przez Wojewodę z trumny z ciałem Zbigniewa.

KASZTELANOWA

Lecz jak tu pan przyszedłeś?

MAZEPA

Jak motylek dworu

Przez okno, mościa pani.

KASZTELANOWA

Ba, kłamcy masz minę;

Okno wysokie.

MAZEPA

Z włosów mam różnych drabinę.

(I 4; 196–197)

Owo udręczające, bezwolne istnienie bohaterów dramatu wpisuje się w anektujący wyobraźnię poety w okresie przedmystycznym obraz świata-teatru, funkcjonujący zwykle – co dla Słowackiego charakterystyczne – w połączeniu z „siostrzycą wierną”, melancholią¹⁶. W *Mazepie* zabrakło jednak melancholijnego filtru – to teatr z całym jego nieodwracalnym „tu i teraz”, z odtworzeniem roli, w którą bohaterowie zostali wtrąceni¹⁷, a wszystko według niepoznanego scenariusza. Mieszkańcy zamku źle czują się w takim świecie i we własnych rolach. I w takim też świecie, świecie-teatrze, wypowiadają, jakoby w zadziwieniu, cudze kwestie. Kochający, łagodny Zbigniew zwraca się do Amelii słowami: „Teraz ty czarna, ciebie już słowa nie splamią, / Choćbym powiedział: «kocham» – oczy twoje kłamią, / Serce twoje jest brudne [...] Utnij włosy krucze, / I powieś się [...]” (IV 3; 252). Mazepa natomiast po spotkaniu ze Zbigniewem ze zdumieniem skonstatuje: „Panie Mazepo! teraz wasze innej cery / – Co się z twoją złoconą zrobiło maszkara? / Mówiłeś jak ksiądz – próżno diabeł krzyczał: haro!” (II 10; 230). Wierna Chrystusowi, ufająca Bogu i ludziom Amelia – która

16 Dowodzą tego choćby listy poety adresowane do matki: z 7 listopada 1834 roku: „Chciałbym Was wszystkich miłych w jednym zgromadzić miejscu – w okolicy dobrze znajomej – a to dlatego, aby myśl moja łatwo Was wszystkich znaleźć mogła – jak osoby chodzące po scenie w teatrze, który mi ciągle moje wspomnienia grają. A chciałbym widzieć – i aktorów, i kulisy – inaczej iluzja nie jest doskonałą” (LDM 212) oraz z 1 kwietnia 1835 roku: „Będę Was widział jak maleńkie, biedne mrówki, wędrujące po tej obszernej ziemi – pomiędzy aktorami grającymi smutną i głupią komedią życia” (LDM 240).

17 Zob. J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005. Wytrącenie z ról mieszkańców domu Wojewody wydaje się być pochodną ich nieokreślonej, chwiejnej tożsamości. Może być również pewnego rodzaju antycypacją „ludzi dwoistych”, o których pisał Jarosław Marek Rymkiewicz w odniesieniu do bohaterów dramatów mistycznych Słowackiego (zob. J. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego*, w: *Problemy polskiego romantyzmu. Seria trzecia*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1981).

w tym duchu musi konsekwentnie „z a g a s n ą ć z w o l n a”, pragnie śmierci gwałtownej: „O! gdyby tym nożem / można się przebić i być spokojną, i za-
snać!” (IV 2; 251; podkr. – A.Ś.P.).

Nieokreślona, mglista, efemeryczna – nierozpoznana przez bohaterów własna tożsamość implikuje pewnego rodzaju zawieszenie w próżni, dezorientację, poczucie braku sensu, nadziei i, w konsekwencji, rozpaczliwe poszukiwanie. Czego właściwie? Prawdopodobnie logicznego uzasadnienia egzystencji, takiej egzystencji. Jej sensu. Własnej tożsamości. Najogólniej rzecz ujmując – prawdy. Bo przecież o prawdę właśnie toczy się walka w scenie „sądu nad Amelią”¹⁸.

JA MAM ZMYSŁY WSZYSTKIE DOBRZE ZDROWE

W relacji zamkniętego w grobie Mazepy uderza fakt, iż jego doświadczenie skoncentrowane jest na zmysłach: „Wyciągnąłem przed siebie ręce, czuję głązy / Zimne, nieporuszone... [...] Gdzie zajrzę – ciemność; czego się dotknę, to cegła. [...] Wtem słyszę... coś nade mną jęczy i szeleści, / Szukam, przebiegam ręką drżącą czarne ściany [...]” (IV 6; 259). W wyobrażeniu Zbigniewa Mazepa, dotykając muru, kaleczy dłonie – „ręce swe krwawi na murze” (IV 3; 254). Zmysłowość w dramacie jest eksponowana w sposób szczególny – i to na różnych poziomach. Wszak utwór, którego podstawę konstrukcji stanowi reżyserowany przez Wojewodę spektakl na cześć Króla, musi odsyłać do zmysłów. I nie kryłoby się w tym nic niewłaściwego, gdyby sfera ta pozostała domeną estetyki „dzieła” Wojewody. Jednak problem okazuje się dużo głębszy. I jawi się jako jedna z przyczyn potęgujących „bolesność” domu, którego mieszkańcy budują wyobrażenie o świecie, kierując się postrzeżeniami zmysłowymi. Największym winowajcą sensualnym okazuje się bezsprzecznie Wojewoda. Notabene on to przecież jest również autorem odsyłającej do zmysłów scenografii barokowego spektaklu. Ów spektakl to jedynie niewinna zapowiedź tego, do czego bohater potrafi wykorzystać swe zmysły i jak wysoko je ceni. Prawda o nim wybrzmi bardzo wyraźnie – i gorzko – właśnie wobec grobu Mazepy, i to z ust jego łagodnej, dobrej żony czyniącej w tym dramatycznym momencie zarzut mężowi, że jego sercem są oczy. To sprawiedliwe oskarżenie postępków Wojewody, dla którego świat dający się poznać zmysłami jest jedynym istniejącym światem.

Ogromną winą obarczył poeta tego bohatera dramatu, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę postępujące dezawuowanie roli zmysłów w poznaniu na etapie inicjującym twórczość mistyczną i w dalszym jej rozwoju: „Cóż teraz czynić,

18 Zob. M. Kalinowska, dz. cyt.

droga moja? Oto uwolnić duszę [...] spod wszystkich ciała uścisków, a iść jedynie po świecie tą duszą, ciągle młodą, ciągle rosnącą w moc i w życie” (LDM 457). Słowa listu do matki z 8 października 1844 roku oczywiście tylko symbolicznie i w sposób bardzo ogólny sugerują kierunek duchowej przemiany poety. Wszak świat fizyczny, nie wyłączając ludzkiego ciała, stanowi w filozofii Słowackiego istotny warunek rozwoju ducha. Jednak „uściski ciała” pozbawio serca i duszy zasługują w jego opinii na wzgardę. Dlatego właśnie, by ocalić serce, Szaman w *Kraku* chce Syberinie odebrać oczy. Nie jest to zresztą jedyne w twórczości poety *exemplum* pozytywnie waloryzujące bohaterów pozbawionych wzroku. Przykładów można znaleźć znacznie więcej – Derwid w *Lilli Wenedzie*, Wdowa w *Balladynie*, Horsztyński czy Archidamia w *Agezylauszu* – dzięki ślepotcie (choć, jak wyjaśnia Elżbieta Wesołowska, „nieoczywistej dla widza”¹⁹) predestynowani są do głębszego poznania – mają szczególny dar widzenia: profetyczny, proleptyczny, emocjonalny i teatralny²⁰. „Ślepotą mentalną”²¹ stanowi natomiast biegun przeciwstawny w odniesieniu do ułomności fizycznej, otwierającej niekiedy przestrzeń poznania transcendującą ku innym wymiarom.

Jakże wyraźnie zabrzmiał w *Mazepie* w scenie zamurowania pazia w alko wie podszyte ironią słowa Wojewody: „A jednak ja mam zmysły wszystkie dobrze zdrowe” (III 4; 241). Wszystkie te bowiem „dobrze zdrowe” zmysły przywiodą bohatera do poznania prawdy fałszywej – prawdy jednostronnie ujrzanego zdarzenia. Ów fałsz pociągnie za sobą lawinę zniewag skierowanych w stronę Amelii, na zasadzie kontrapunktu – w stosunku do jej czynów – obnażających postawę Wojewody: „ta przebiegła kuna... Ta! ta ścierka!” (III 4; 238); „kobieto! wężu!” (III 4; 240); „Waćpani będziesz słynąć w sławnych ście rek / rzędzie” (III 4; 241). Zatem „trupia tajemnica” (III 4; 247) zamknięta w grobie z rozkazu Wojewody, ta „boleśna ściana” (III 4; 247) to wyraz, znak – a może także metafora – niepoznania. Taka, której jedyny i ostateczny kształt – kształt ludzkiej mogiły – został nadany przez reżysera spektaklu.

Nie bez winy w tym zmysłowym zaślepieniu i zbłądzeniu pozostają inni bohaterowie dramatu. Nieprzypadkowo zresztą można zaobserwować

19 Zob. E. Wesołowska, *Dar widzenia w „Agezylauszu”*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007.

20 Tamże. Odwołuję się do wymienionych przez Wesołowską cech widzenia Królowej-babki. Kwestię ślepoty w *Horsztyńskim*, w szerokim kontekście (m.in. w odniesieniu do filozofii Platona), rozpatruje Magdalena Bizior w pracy *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego* (Toruń 2006).

21 E. Wesołowska, dz. cyt., s. 221.

w utworze narzucającą się, sugestywną powtarzalność słów przywołujących przewagę siły zmysłów w doświadczaniu świata i interpretowaniu zdarzeń. Już na początku, we frazach zawiązujących akcję, słyszymy: „A przy moździe-rzach trzymać zapalone lonty. – / Waść mi, panie Zbigniewie synu, z a j r z y j w kąty, / Czy wszystko jak potrzeba na królewskie gody”; „Jakże mi pięknie zamek w y g l ą d a waszmości” (I 1; 191; podkr. – A.Ś.P).

Później pojawią się kolejne symptomy tej przewagi, coraz to ściślej związane z fabułą i intensywniej znaczące: „Ja ciebie osłepię, / Jak ci zacznę o zło- tym mówić sowizdrzale” (I 3; 195); „Widziałem na oczy...” (III 1; 233); „przed królem ujrzycie wy mnie teraz inną” (IV 3; 255); „ja ci otworzę / Piersi i tam zobaczę twój strach” (V 7; 278) itd. W świecie dramatu – spektaklu „jaskrawym od lamp”, opalizującym, przetworzonym przez zmysły – multiplikacja i niejasność znaczeń stanie się tego świata zasadą²². I tę zasadę ukonstytuuje Mazepa w momencie, gdy po raz pierwszy ujrzy Amelię:

[.....] Piękności cudowna!
Owiała mię przy tobie trwoga niewymowna,
Jak w miejscu świętym.
[...]
[.....] Muszę oczy śmiałe
Odrzucić, bo mię twoich brwi mgnienie zgubi.
(I 9; 202)

Co najmniej dwoisty wizerunek zyska bohaterka w spojrzeniu pазia, które to spojrzenie, z jednej strony, zwiąże ją ze sferą *sacrum*. Jak stwierdza Maria Kalinowska:

[...] decydujące znaczenie ma tu dwoistość postaci Amelii – nie tylko jako piękności budzącej zmysłowe pożądanie, ale i jako uosobienia innego piękna, jako osoby, przy której „jak w miejscu świętym” budzi się uśpiona „niewymowna trwoga”. Amelię otacza aura świętości, niewinności i anielskości.²³

Z drugiej zaś – przywołany fragment może paralelnie uruchamiać semantykę *profanum* w czystej postaci, która korelując ze zmysłowością i pożąda-

22 Na fakt, iż w dramacie „złudzenie i prawda mieszają się ze sobą w prawie absurdalny sposób”, zwraca uwagę Alois Woldan, dostrzegając w utworze „ukryty za licznymi epizodami akcji” „problem omyłki, oszustwa i zdrady” (zob. A. Woldan, „Mazepa” i *problem zdrady – dramat Słowackiego w polsko-rosyjsko-ukraińskim kontekście romantycznym*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 2: *Universum*, pod red. J. Ławskiego, G. Kowalskiego, Ł. Zabielskiego, Białystok 2013).

23 M. Kalinowska, dz. cyt., s. 72.

niem, implikuje dramatyczną antynomię rozkoszy i śmierci. Otóż Amelia w tym krótkim błysku – okamgnieniu Mazepy – przez chwilę stanie się śmiercionośną Meduzą, przerażającą i urzekającą zarazem. Zresztą blada piękność, którą zachwycają się bohaterowie dramatu, istotnie wiele ma wspólnego z Meduzą (a przynajmniej z właściwościami, jakie przypisali tej mitycznej postaci twórcy romantyczni), choćby w dychotomicznym połączeniu niezwykłego piękna z dojmującym wewnętrznym cierpieniem²⁴.

Łudzająca moc zmysłów nie ominie Zbigniewa, i to w newralgicznym miejscu dramatu – właśnie wobec grobu Mazepy, w momencie gdy kochająca Amelia będzie potrzebowała wiary ukochanego we własną niewinność. Jednak zanim to się stanie, słabość bohatera, opierającego swe sądy o świat na nieomyślności zmysłów, obnaży mimochodem Mazepa: „Pewnyż jesteś, że twoje żelazo i ramię / Temu winne, mospanie, że mam krew na ręce?” (II 9; 226). W scenie „sądu nad Amelią” Zbigniew, ujawniając swój czarno-biały sposób interpretacji rzeczywistości w przytaczanych już częściowo słowach – „Oczy twe były dla mnie gwiazdami zbawienia, [...] / Nie mówiłem ci tego, pókiś była bielszą; / Teraz ty czarna, ciebie już słowa nie splamią, / Choćbym powiedział: «kocham» – oczy twoje kłamią” (IV 3; 252) – raz jeszcze potwierdzi tę słabość.

OPINIA I WIARA (KONTEKST MARCELOWSKI)

Ekspozowane w dramacie zmysłowe doświadczanie rzeczywistości nie przekłada się na poznanie *sensu stricto* filozoficzne, choć, co istotne, w dyskursie filozoficznym deprecjacja zmysłów istniała już w poglądach myślicieli starożytnych (między innymi u Heraklita, Parmenidesa, Demokryta czy Platona). Ci jednak przeciwstawiali poznaniu zmysłowemu rozmaicie pojmowany, acz waloryzowany dodatnio rozum, ustanawiając antynomiczne pojęcia: *episteme* (bezbłędną wiedzę) i *doksa* (opinię obciążoną błędem)²⁵. W *Mazepie*, rzecz jasna, poznanie zmysłowe sytuuje się na biegunie przeciwległym nie tyle wobec intelektu, ile wobec wiary. Myśl utworu bowiem, choć, jak się wy-

24 Warto przywołać w tym miejscu fragment utworu Percy’ego Shelleya, zainspirowanego Meduzą ujrzaną w galerii Uffizi: „Jej groza i jej piękno są boskie. / Jej wargi i jej powieki zamglone są / powabem podobnym do cienia: bije od nich / płomienna i posępna agonია / udręki i śmierci, którą pod sobą kryją. / A jednak to nie groza, lecz wdzięk / zamienia w kamień umysł patrzącego, / w którym żłobią się rysy tej martwej twarzy, / aż znamiona jej w niego przenikną, / a myśl się zatraci” (cyt. za: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 38). O Meduzie jako wzorcu charakterystycznej dla romantyków koncepcji piękna zob. tamże, rozdział: *Piękno Meduzy*.

25 Zob. J. Woleński, *Historia pojęcia prawdy*, w: *Przewodnik po epistemologii*, pod red. R. Ziemińskiej, Kraków 2013.

daje, z woli autora nie do końca wyartykułowana, jest wychylona ku zainicjowanej przez Augustyna z Hippony tezie o „momencie teologicznym w filozofii prawdy”²⁶, którego jedynym gwarantem jest Bóg. I choć – jak wskazuje Maria Kalinowska – „w propozycji Mazepy nie ma jeszcze drogi Chrystusowej”²⁷, to „poprzez doświadczenie miłości bohaterowie poszukują nie tylko psychologicznej prawdy o sobie, ale i – co znamienne – pytają o Chrystusową Prawdę swojego istnienia”²⁸. Istotnie, Chrystusowy: bosko-ludzki wymiar rzeczywistości jest wpisany w relacje między uczestnikami dramatu rozgrywanego się wobec grobu Mazepy. Taka interpretacja uprawomocnia uruchomienie kontekstu myśli Gabriela Marcela, autora motta otwierającego niniejsze rozważania:

[...] zauważmy, że większość ludzkich istot krąży po omacku przez całe życie wśród dotyczących ich własnej egzystencji danych, jak gdyby torowały sobie drogę pomiędzy dużymi meblami w ciemnym pokoju. Zresztą tragiczne jest w ich losie to, że mogą znieść ciężar swojego życia tylko dlatego, że toczy się ono w takim półmroku. Dzieje się w gruncie rzeczy tak, jak gdyby ich narząd wzroku przystosował się w końcu do tej częściowej ciemności; [...] jest to stan niewidzenia, niebędący zresztą również absolutną nieświadomością.²⁹

Według Marcela alternatywą egzystowania-błądzenia po omacku jest „bycie w świetle”, „[...] stale utrudniane przez naszą niechęć do bycia-w-prawdzie, do spełniania jej wymagań, które są ostatecznie wymaganiami rzeczywistej otwartości na drugich, podobnie jak ja dążących i zarazem opierających się temu dążeniu do światła i do prześwieconej nią wspólnoty inteligibilnego środowiska”³⁰. Jednym z warunków niezbędnych w tej poznawczej aktywności jest według głęboko przeżywającego swoje chrześcijaństwo filozofa intersubiektywność, czyli „[...] zainteresowanie się drugim, wejście z nim w komunie [...]”, a także zdolność do wejścia w komunie z samym sobą, do twórczego dialogu³¹. Zatem droga ku Marcelowskiej tajemnicy, tajemnicy zbawienia, ku samemu zbawieniu wreszcie prowadzi poprzez „ja konkretne”, sprzęgnięte z ciałem i wchodzące we wspólnotę z drugimi.

Można przypuszczać, iż taka właśnie, Marcelowska, intersubiektywna relacja łączy w dramacie, poprzez bezinteresowne uczucie miłości (notabene filozof stawia między obu pojęciami – intersubiektywnością i miłością – znak rów-

26 Tamże, s. 59.

27 M. Kalinowska, dz. cyt., s. 79.

28 Tamże, s. 63.

29 G. Marcel, dz. cyt., s. 88.

30 Tamże, s. 13.

31 Tamże, s. 17.

ności), Amelię i Zygmunta. Do tych dwojga w przedziwny sposób (niewytłumaczalny również dla samego bohatera) dołącza... Mazepa, wchodząc w „międzyludzki związek” i „duchową łączność z tym, co niewysłowione”. „Jeżeli natomiast odkrywam – pisze Marcel – że ktoś inny dostrzegł głęboką, indywidualną wartość istoty, którą sam bardzo kochałem i która pozostaje nadal w moim sercu, to wówczas naprawdę można mówić o intersubiektywności”³². W zaproponowanym porządku interpretacyjnym ofiara Mazepy zamkniętego w alkowie, która to alkowa w perspektywie miała stać się jego grobem, jest w pewnym sensie owej duchowej łączności konsekwencją³³. Okazuje się również potwierdzeniem słów wcześniej przez bohatera wypowiedzianych: „Jestem dziecko – lecz takie widząc przeznaczenie, / Szczere i wielkie w sercu uczulem cierpienie / I litość – poświęciłbym siebie...” (II 9; 227).

Dramatyzm wydarzeń w omawianej scenie zostaje jeszcze dodatkowo zintensyfikowany faktem, iż uczestnikom owych zdarzeń zabrakło... wiary. Tego wyższego od opinii (*doksa*) – co potwierdza również Marcel – stopnia poznania: bowiem „wiara to żywa rzeczywistość”, opinia natomiast należy do „umysłowego wyposażenia”³⁴. „Chciałbym uwierzyć w waćpanią” – „ponuro” zwraca się Wojewoda do Amelii, zdejmując ze ściany krucyfiks (III 4; 243). Kwestia ta podszyta jest sarkazmem, jeśli wziąć pod uwagę wcześniej wyartykułowaną przez bohatera opinię na temat żony:

WOJEWODA

Czyś ty jego struła?

AMELIA

Ja?

WOJEWODA

Ty – bez cześci.

[...]

O! zdradziecko

Umiesz ty się wykręcać, czarna ohydnicu.

(III 4; 237)

32 Tamże, s. 193.

33 Należy podkreślić dużą rozbieżność w interpretacjach relacji między bohaterami utworu. Na przykład zdaniem Kwiryny Ziembry w dramacie można dostrzec Girardowski mechanizm mimetycznego pragnienia, według którego „[...] ludzie naśladują pragnienia podziwianych przez siebie bliźnich, stając się ich rywalami, tym bardziej zaciekłymi, im mniejszy jest dystans między nimi a pośrednikami ich pragnienia” (zob. K. Ziemba, „Mazepa” Juliusza Słowackiego jako dramat mimetycznego pragnienia, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 3).

34 G. Marcel, dz. cyt., s. 289.

Mocno zachwianej wiary w niewinność ukochanej próbuje w sposób desperacki, z obłąkańczym uporem, „jak senny” bronić Zbigniewa:

Ojczy, nim postąpisz nogą,
Pomyśl, co robisz – tu się rzecz okropna stanie...
Ja wierzę – i ty musisz wierzyć – o, mój panie!

(III 4; 240)

Niestety, zabraknie bohaterowi owej Marcelowskiej „wiary w” („Jeżeli wierzę w, oznacza to, że siebie samego oddaję do dyspozycji albo też, że przyjmuję głębokie zobowiązanie, które dotyczy nie tylko tego, co mam, lecz także tego, czym jestem”³⁵). „Wiara w” sytuuje się na granicy ogromnego, szaleńczego ryzyka – „oznacza skok, zakład, który jak wszystkie zakłady może zostać przegrany”³⁶. I, rzeczywiście, Zbigniew podejmuje to ryzyko, przysięga na krucyfik, świadcząc wobec ojca i innych (wbrew temu, czego doświadczyły jego zmysły, sugerujące obecność Mazepy w alkwie) o niewinności Amelii. Jednak później wobec dojmującego niedostatku tejże wiary „*cofa się ze wstrętem*” przed ukochaną (III 4; 242), by następnie przyjść do niej z potępieniem i przekleństwem oraz szatańskim, makabrycznym zaleceniem: „Utnij włosy krucze, / I powieś się” (IV 3; 252). Wstrząśnięta, upokorzona Amelia po raz kolejny podejmie walkę w obronie prawdy w wymownie brzmiących słowach: „Ty mię u w i e r z y s z niewinną” (IV 3; 255; podkr. – A.Ś.P.).

Brak, pęknięcie, niepełność w realizacji cnót związanych z etyką chrześcijańską (a przecież wszyscy mieszkańcy „domu boleści” deklarują wiarę w Chrystusa) jest skazą bohaterów tego dramatu. Nawet najbliższa w swej postawie Chrystusowi Amelia uzewnętrznia chwilami ów znamieny, dręczący bohaterów niedostatek. „Idź precz! idź, jesteś kłamcą!” – wykrzykuje żona Wojewody w odpowiedzi na wyznanie Chmary, który ujrzał w alkwie Mazepę (IV 1; 250). Ona również wydaje opinię. Nadto Amelia ujawnia chwilami brak nadziei, jakąś dotkliwą czczość egzystencji: „Nie wiem – ja na tym świecie nie pragnę niczego, / A jednak nie jestem szczęśliwa. – Ja nie wiem, / Co mi jest” (III 3; 235). W rozmowie z Mazepą wypowiada słowa – w kontekście sytuacyjnym odnoszące się do relacji z pażem i, pośrednio, ze Zbigniewem – które jednak wydają się również wpisywać w ogólną wymowę dramatu, potęgując tym samym pobrzmiwający w utworze pesymizm:

MAZEPA

W twej drżącej postaci

Wiele dla mnie nadziei.

35 Tamże, s. 297.

36 Tamże, s. 299.

AMELIA

Żadnej nie ma – żadnej.

(I 9, 204)

Osamotniona, odrzucona przez ukochanego – zanim w Chrystusowej pokorze raz jeszcze uświadomi sobie, iż musi „zagasnąć / Z wolna, wypiwszy do dna ten kielich goryczy” (IV 2; 251) – przeżyje pokusę śmierci samobójczej.

Stan przygnębienia – a o nim możemy przecież mówić w odniesieniu do mieszkańców domu Wojewody – jest, według Marcela, przeciwieństwem nadziei. Jej brak natomiast bezwzględnie implikuje „unieruchomienie”, „krzepnięcie” życia. Czy w tej perspektywie cierpienie bohaterów ma wymiar cierpienia człowieka martwego za życia? Czy bohaterowie uzewnętrzniają jakiś związek z którąś z odmian (wszak w twórczości Słowackiego było ich wiele) żywego trupa? Jedno jest pewne – świat, w którym żyją i który tworzą mieszkańcy „domu boleści”, to jednak Marcelowski świat „uległy wobec śmierci”³⁷.

ŻYWY TRUP

Wyobraźnia Wojewody i Zygmunta, projektujących obraz zamurowanego żywcem Mazepy, odsyła do wizji, której źródeł można by upatrywać w romantycznej frenezji. Obaj bohaterowie – jak im się wydaje, odrzuceni przez ukochaną – postrzegają zamurowanego jako upiora: „Tam po ciemnościach [...] tłukąca się mara”; „Ze szklannymi oczyma, z gębą wyschlą, krwawą” (III 4; 245). A przecież – jak instruuje Adam Mickiewicz swoich słuchaczy w wykładzie o literaturze słowiańskiej z 1841 roku – znakiem rozpoznawczym upiora jest (zaraz po bladej cerze) szczególny blask oczu³⁸. Oczywiście sytuacja, w której znalazł się Mazepa, wzmocniona opinią zazdrosnych o Amelię bohaterów dramatu, koresponduje z romantyczną opowieścią o miłości, która – zauważa to Madame de Staël w odniesieniu do *Narzeczonej z Koryntu* Johanna Wolfganga Goethego – „zawiera sojusz z grobem”³⁹. Tylko takie spojrzenie na stanowiący punkt kulminacyjny utworu antagonizm między bohaterami w pełni uzasadnia obawę Zbigniewa wyrażoną w związku z domniemaną relacją Amelii i Mazepy: „Ona go będzie wiecznie kochać umarłego...” (IV 3; 254).

Podobną myśl mógł Słowacki zasugerować jedynie bohaterom swojego dramatu. Genealogia bowiem tej istotnej dla interpretacji utworu – potrójnej – wizji (trzeci – ostatni obraz należy do Mazepy, który opowiada o do-

37 Tamże, s. 358.

38 Por. A. Mickiewicz, *Wykład XX w: Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 281.

39 Cyt. za: M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 16.

świadczeniach związanych z zamknięciem „na zawsze”) jest zdecydowanie inna. I choć myśl o człowieku upiorze, „lunatyku”, „pośmiertno-chodzącym” (LDM 214) była Słowackiemu bardzo bliska, na tym etapie rozwoju twórczości definitywnie odrzucała konwencjonalne wizje, tak charakterystyczne dla romantycznego gotyku. Jednak fenomen śmierci za życia albo – jak to ujmuje Jarosław Marek Rymkiewicz – życia, które jest śmiercią⁴⁰, w czasie, gdy powstawała ostatnia wersja *Mazepy*, w sposób szczególny zajmował myśli poety. Śmierć za życia mogła dotknąć – i według Słowackiego dotykała – ludzi żyjących (*sic!*) pełnią życia – życia „czego”, powierzchownego, bezrefleksyjnego:

[...] kiedy to piszę, pod oknami moimi przesuwają się po wodzie bal iluminowany, pełny ludzi, z prześliczną muzyką. [...] Jasny światłami bat prowadzi za sobą kilka ciemnych czółen, na których także musi być część towarzystwa, i najszcześliwszego, bo ileż to ściśnień dłoni, ile rumieńców noc pokrywa i ten księżyc niepełny, wschodzący nad Wezuwiuszem, nie zdradza światłem błędym ukradzionego szczęścia. – Widzę, lecz nie zazdroszczę – wołę z okna mojego patrzeć na te pełne lamp mary weselne, niż być na nich położonym z założonymi na piersiach rękami jak umarli.

(LDM 284)

Z poczuciem życia-nieżycia mierzył się również sam poeta – i wnioski z takiej konstatacji były zdecydowanie bardziej dramatyczne. „Lękam się, czy już nie umarłem” (LDM 226) – pisał do matki 5 lutego 1835 roku ten „pośmiertno-chodzący” lunatyk, diagnozując swoje relacje ze światem i ludźmi, którzy żyją – bawią się. Jednak owa śmierć dla świata tego, w którego głowie „utworzył się jakiś obraz, jakieś wyobrażenie ogromnej miłości, niepodobne do osiągnięcia” (LDM 226)⁴¹, przywodząca na myśl Mickiewiczowskiego Upiora z *Dziadów*, miała swój początek w stylistyce romantyzmu i wiązała się niewątpliwie z ekscytującym poczuciem samotnej dumy. Taką śmierć Rymkiewicz definiuje w odniesieniu do Słowackiego i Krasińskiego – poetów oznajmiających „[...] światu, że już ich nic nie obchodzi, że już dlań umarli, a jednocześnie – przez sam fakt zapisywania takich właśnie wyznań – dawali do zrozumienia, że żyją niesłyszanie intensywnym życiem duchowym”⁴². Taka – powiedzmy – konwencjonalna śmierć romantycznego indywidualisty to (jeśli w ogóle można tutaj mówić o jakiegokolwiek analogii) zaledwie namiastka dojmującego doświadczenia wewnętrznej martwoty⁴³ – owego osobliwego

40 Zob. J.M. Rymkiewicz, *Żywy trup*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław 2002, s. 1058–1059.

41 Tamże.

42 J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 1058.

43 O znieistnieniu, śmierci wewnętrznej, żywej śmierci, między innymi w kontekście życia i twórczości romantyków, pisze Danuta Danek w książce *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego* (Gdańsk 2012).

dotknięcia śmierci. Wydaje się, iż stan taki – w metafizycznym doświadczeniu chwili, jaką wydarzyła się „lat temu pięć nazad” – opisał poeta w liście do matki z 1845 roku:

[...] w jednej chwili – stojąc w ogrodzie frankfurckim, otoczony mnóstwem kwiatów, wśród brzozy i drzewek, nagle uczulem się martwy – jakby martwą naturą otoczony... te brzozy, które mi dawniej na Podolu tak dziwne rzeczy szeptały, stanęły przede mną jak obce figury – myśl zimna poleciała po ich gałązkach – niebo i ziemia zatrwożyły mię, nic nie mówiąc do mnie... Ta chwila była jedną z najstraszniejszych w życiu...

(LDM 482)

I właśnie „lat pięć temu nazad” od momentu zredagowania tegoż listu powstawała ostatnia wersja *Mazepy* – utworu wciąż jeszcze oscylującego wokół wątków zajmujących myśl Słowackiego przed jego podróżą na Wschód i w jej trakcie. Źródłem tego niezwykłego, opisanego wyżej stanu poeta upatrywał w „mizantropii czarnej” – chorobie duszy, której przyczyną było odłączenie od Boga. Taka kondycja poety stanowiła punkt wyjścia realnej podróży na Wschód i była udziałem podmiotu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Pisze o tym Kalinowska:

Dzień staje się podobny nocy bezsennej – smutny i pełen męczącego, daremnego trudu zmierzającego do osiągnięcia spokoju; życie niepokojone snami strasznymi. Właśnie w takim przerażeniu i zwątpieniu, w stanie wywołanym dotknięciem śmierci, bohater wyrusza w podróż i myśl o kresie wciąż towarzyszy jego greckiej wędrówce.⁴⁴

Kwiryna Ziemba natomiast dostrzega i podkreśla w podmiocie poematu, ironicznie odwołującemu się do *Lenory* Gottfrieda Bürgera, jego upiorność i trupiość. „Narrator – jak twierdzi autorka pracy *Wyobraźnia a biografia* – jest upiorem o tyle, o ile czuje się martwy i umierający”⁴⁵. A czuje się tak pod względem psychicznym – „opanowany przez religię smutku, głęboko zrozpaczony, wydrążony z emocji i życia, przeniknięty pragnieniem śmierci, uciekający od świata i życia [...]”⁴⁶. Również duchowo bywa trupem i upiorem „jako zdążający do grobu, mieszkający w grobie, z grobu wychodzący”⁴⁷, po raz kolejny przez krótką chwilę uświadamiając sobie, „że droga życia zmierza do grobu”⁴⁸. Zresztą, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* i inne utwory powstałe w związku z wyprawą na Wschód lub wkrótce po powrocie z niej (w tym

44 M. Kalinowska, *Juliusza Słowackiego Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu. Glosy*, Gdańsk 2011, s. 103.

45 K. Ziemba, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 229.

46 Tamże.

47 Tamże.

48 Tamże.

również *Mazepa*) konsekwentnie nawiązują do semantyki grobu w wielu aspektach – egzystencjalnym, kulturowym, historycznym, a przebywający w grobach, na grobach, wobec grobów poeta sam wielokrotnie jednoznacznie sugeruje podobieństwo podmiotu mówiącego w swych utworach do upiora. Postawa taka często asocjuje z charakterystyczną zwłaszcza dla twórczości młodzieńczej melancholią – jak w wierszu *Cmentarz Père-Lachaise*, gdy „dusza [jego – A.Ś.P.] wraca spać pomiędzy groby”⁴⁹, czy w korespondencji, w której nieodmiennie – odwiedzając różne miejsca, spacerując po okolicznych nekropoliach, czy też całe ranki spędzając na cmentarzu Père-Lachaise – przywołuje myśl o cmentarzu krzemienieckim – namiastce topicznej utraconej krainy spokoju, związanej z dzieciństwem, odsłania zazdrość wobec tych, którzy „cicho spoczywają” (LDM 124). W dobie podróży, zwieńczonej modlitwą u mogiły Chrystusa, znaczenie grobu w myśli i wyobraźni poety intensyfikuje się i pogłębia. Potwierdzeniem tej tezy są kolejne utwory powstałe w tym czasie, choćby *Pieśń na Nilu* – doskonały przykład filiacji znaczeń związanych z semantyką funeralną. Tutaj również mamy do czynienia z żywym trupem, którym podmiot wiersza, romantyczny podróżnik, chce – jak twierdzi Ryszard Przybylski – pozostać na zawsze, zdążając w tym celu w kierunku piramid po „strupieszenie duszy”⁵⁰. Kojący sen (śmierć?) ma być zwieńczeniem, albo raczej – przerwaniem, męki życiowej tułaczki. Oczywiście, Przybylski podkreśla efemeryczność pragnienia udręczonego peregrynacją (w wielu wymiarach) romantycznego melancholika – i w tym miejscu właśnie ujawnia się wielostopniowa kontaminacja semantyki grobu – tej sprzed podróży (charakterystycznej dla twórczości młodzieńczej – melancholijnej) oraz dojrzałej, związanej z decyzją wyruszenia na Wschód: roztrząsającej kwestie grobu w głębszym wymiarze i tym samym nadającej melancholii znaczenie zdecydowanie negatywne. Również postawa charakterystyczna dla żywego trupa jest na tym etapie rozwoju twórczości Słowackiego oceniana ujemnie – jako statyczna, destrukcyjna.

Zamurowanie Mazepy żywcem w alkwie staje się swoistym doświadczeniem dla innych postaci dramatu. W ich świadomości odbywa się dramatyczne przetransponowanie tego, co widziane, w obrębie własnego doświadczenia wewnętrznego. Bowiem, jak wynika z treści utworu, to właśnie mieszkańcy „domu boleści” są żywymi trupami – ich egzystencja naznaczona jest popędem śmierci.

49 Cyt. za: J. Brzozowski, E. Fradois, M. Kalinowska, Z. Przychodniak, *Odnaleziony autograf francuskiego wiersza Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 2, s. 144–145.

50 Zob. R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 55.

ŻYCIE POZA(?)GROBOWE

Przywołany na początku tych rozważań obraz Magritte'a *Życie pozagrobowe* może ewokować poczucie zamknięcia egzystencji i w egzystencji. Zamknięcia śmiercią? Świadomością śmierci? W życiu ku śmierci? Grobem? W grobie? Odnawia dawno już zbanalizowane w kulturze poczucie dojmującej samotności w sytuacji granicznej i nieuchronności śmierci: „[...] cokolwiek bowiem ma początek, musi z konieczności mieć także kres. Byt, który zaczyna istnieć i nigdy swego istnienia nie traci, jawi się jako metafizycznie niemożliwy”⁵¹. Ominięcie jej, „wymknięcie się” śmierci jest niewykonalne.

Paradoks: bohaterowie projektowanej przez reżysera spektaklu pochwały życia – mieszkańcy zamku Wojewody – myślą o śmierci. Nie chcą jej uniknąć. Przeciwnie – jest przez nich pożądana jako ucieczka – jako „wyjście ostateczne”⁵² niwelujące cierpienie. Czy to będzie śmierć samobójcza, gwałtowna – po wielekroć przywoływana w *Mazepie*: „Utnij włosy krucze, / I powieś się [...]” (IV 3; 252); „Daj mi ten nóż... to serce chce zimnego lodu...” (IV 3; 254), czy „wyczerpanie istnienia”⁵³, wymownie przez Amelię określone „zagaśnięciem”, czy projektowana w wyobraźni Wojewody i Zbigniewa męczeńska śmierć zamurowanego żywcem Mazepy-letargnika, czy wreszcie niewyszukana wizja Wojewody sprowadzona do obrazu rodem z tradycji średnio-wiecznej i barokowej: „Gdyby nie to, że śmierci się kościotrup śpieszy / I już stoi nad głową” (III 4; 244). Każde z wyobrażeń jest w tym utworze przede wszystkim odzwierciedleniem wyobrażającego podmiotu. Nadto marzenie o ucieczce w śmierć sytuuje bohaterów (dotyczy to zwłaszcza Zbigniewa i Amelii) w pozycji dokonujących wyboru między nicością a innym światem⁵⁴.

Propozycja Magritte'a może również sugerować nierealność wychylenia ludzkiej myśli poza Przedmiot Funeralny, brak możliwości transcendencji – w takim porządku interpretacyjnym ustanawia symboliczny grób (ukazany na obrazie w perspektywie kosmicznej) nieprzekraczalną granicą egzystencjalnego doświadczenia. Rozpatrzmy tę możliwość w perspektywie dramatu Słowackiego.

Bohaterem przywołującym tę myśl jest Zbigniew. Mazepa w jednej z wielu iluminacji, jakie „przydarzają” mu się podczas akcji dramatu, odkrywa właściwą synowi Wojewody niedostateczną znajomość świata, wynikającą z braku doświadczenia:

51 I. Ziemiński, *Metafizyka śmierci*, Kraków 2010, s. 70.

52 Zob. W. Próchnicki, dz. cyt., s. 122.

53 Zob. I. Ziemiński, dz. cyt., s. 98.

54 Zob. J. Ławski, *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, w: *Nihilizm i historia*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok 2009.

Mospanie, jak nabierzesz znajomości świata,
Poznasz, że nieraz cześci albo krwi utrata
Potrzebną jest ut salvet miłe nam osoby.
Waćpan jeszcze przez żadne nie przeszedłeś próby.

(II 9; 226–227)

Duchowość Zbigniewa jawi się jako pozbawiona trwałych fundamentów, nie-ukształtowana. Targany destrukcyjnymi emocjami bohater staje się ofiarą nie tylko niespełnionej miłości, ale i niepełnej wiary – w człowieka oraz w boski porządek świata, choć wezwanie Boga pada z jego ust wiele razy. Od nawiązania akcji dramatu jest potencjalnym samobójcą.

Wojewoda – reżyser spektaklu, którego „sercem są oczy”, nie potrafi dostrzec suicydalnego pragnienia Zbigniewa. Nie rozpoznaje też jego źródła – miłości własnego syna do Amelii. Uchodzą jego uwadze oczywiste symptomy: Zbigniew strupiały z zazdrości – obserwujący rozmowę machochy z Mazepą czy „jak senny” z determinacją broniący niewinności ukochanej. Nawet trupia głowa wyryta ostrogą na marmurze została przez Wojewodę opacznie zinterpretowana – wszak trudno zmysłem wzroku wyczuć „serce pełne ognia”, gdy maskują je „zimne jak lód lice” (II 9; 227).

Zbigniew myśli o samouniżeniu częściej niż inni bohaterowie dramatu. Jego specyficzne „życie ku śmierci” nie wpisuje się jednak w żaden literacki schemat romantyka. Nie jest konsekwencją procesu egzystencjalnych rozważań, nie słyszymy w jego monologach programowego manifestu przeczcucia wszechobecnej nicości. Względy patriotyczne czy sprawa honoru nie odgrywają tutaj najmniejszej roli. Nie jest Zbigniew przecież typowym dziecięciem wieku. Nawet sposób realizacji suicydalnego pragnienia okazuje się wolny od tak charakterystycznej dla romantyzmu demonstracyjności: to rodzaj samobójstwa anihilacyjnego – śmierć „samotna, odwrócona plecami do świata”⁵⁵. Ale czy na pewno śmierć Zbigniewa była śmiercią samobójczą? Jeśli wierzyć w emocjach wyartykułowanemu wyznaniu Mazepy: „I twój syn był dla żony twojej – samobójcą” (V 7; 280) – tak.

W stosunku do Przedmiotu Funeralnego syn Wojewody przypomina Szczęsnego, którego myśl również koncentruje się na kwestii eschatologicznej – jednak tylko na tym poziomie można dostrzec analogie między obu postaciami. Bohater *Horsztyńskiego* filozofuje, monologuje, dialoguje, próbując zwerbalizować rzeczywistość i określić własną tożsamość. Zbigniew – prosty żołnierz – przede wszystkim czuje: kocha, cierpi i (w konsekwencji) pragnie śmierci. Przypomina jednego z Nietzscheańskich „ostatnich ludzi”, którzy „[...] zdo-

55 S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, s. 45.

łali posłyszeć, że niebo nie wydaje już westchnień, mimo to jednak nadal odwołują się do wartości [...]”⁵⁶. Wrażliwość religijna Zbigniewa wydaje się mocno nadwątlona, czego wyrazem może być nihilizująca wizja, wyznaczająca najdalej wychyloną, ale wciąż jednak niewykraczającą poza Przedmiot Funeralny, myśl bohatera:

Gdyby wiedzieć, że człowiek smutny jest aniołem,
Że co tu niespokojnych miłości uniknie,
To będzie miał u Boga. – Mój cień wkrótce zniknie,
I w tej krainie więcej o mnie nie usłyszą. –
Ale po latach wielu – z jaką straszną ciszą
Trumny się starych ludzi w jednym lochu schodzą,
Jakby się nigdy z sobą nie znały – i płodzą
Robactwo obrzydliwe. – Patrząc na te kości,
Kto by wtenczas przypomniał ludziom o miłości,
Odebrałby śmiech dziwny trumien w odpowiedzi
I odszedłby jak głupiec z mistycznej spowiedzi.

(II 11; 232)

„Gdyby wiedzieć...” – w tych gorzkich rozważaniach prowadzonych w trybie przypuszczającym, odnoszącym się do kwestii życia wiecznego, przeważa ton nihilizująco-melancholijny, ustanawiający prawdę o przemijaniu życia ludzkiego – *vanitas* w jej najbardziej makabrycznej formie, bez olśniewającego otwarcia na moment wieczny, jakie pojawiało się niekiedy w malarskich przedstawieniach idei wanitatywnej. Sama śmierć natomiast, coraz bardziej przez bohatera pożądana, miała dać ukojenie we śnie z „założonymi na piersiach rękami” (II 6; 222).

Wszystko istotne, co wydarzyło się między bohaterami dramatu bądź też w ich świadomości, wiąże się w bezpośredni lub pośredni sposób z zamurowanym w alkowie Mazepą, bliskim śmierci, a miejsce jego zamknięcia – jak zauważa Janusz Skuczyński⁵⁷ – mogło być postrzegane jako ołtarz (w przypadku Króla) albo grób (z perspektywy Mazepy i wszystkich, którzy znali los „letargnika”). Ten ironiczny splot oczywiście nie ma charakteru pustej stylizacji – jest (jak wszystkie najmniejsze elementy w dziełach poety) znaczący. Podobnie – podjęta przez Zbigniewa próba przekroczenia Przedmiotu Funeralnego, czy też niedalekie od groteski, barokowe obrazy zmagającego się z trumnami Wojewody. Ironiczna stylizacja nie umniejsza wagi roztrząsanych problemów. Przeciwnie, często w takiej właśnie formie Słowacki dotyka kwestii najistotniejszych. Wszak – co warto podkreślić raz jeszcze – moment powstawania

56 P. Nowak, *Wydarzenie nihilizmu i „śmierć człowieka”*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, t. 1, Białystok 2006, s. 302.

57 Zob. J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Słowackiego*, Toruń 1986.

właściwej redakcji *Mazepy* to czas, kiedy „ustala się wielkie znaczenie grobu dla wyobraźni poetyckiej Słowackiego”⁵⁸.

Na początku tych rozważań padło pytanie o związek omawianego dramatu z pamiętną nocą, którą przeżył Słowacki przy grobie Chrystusa z 14 na 15 stycznia 1837 roku, która to noc „zostawiła [w nim – A.Ś.P.] mocne wrażenie na zawsze” (LDM 301)⁵⁹. Oczywiście, ryzykownym byłoby bezpośrednie odniesienie przeżycia granicznego *Mazepy*⁵⁹ do doświadczeń poety, chociaż związana z przewartościowaniem istotnych kwestii głęboka transformacja jego późniejszej twórczości może sugerować pewnego rodzaju przeżycie graniczne. Tym większym nadużyciem byłoby również doszukiwanie się architektonicznego podobieństwa Chrystusowej mogiły, z jej klaustrofobicznym, przytłaczającym wnętrzem, jakie narzuca się odwiedzającym (to wrażenie być może udzieliło się poecie), do zamurowanej przestrzeni alkowy. Niemniej, jeśli przyjąć założenie Ziembę, że dramaty Słowackiego są portretowaniem przez poetę „wewnętrznego człowieka w sobie”, próbą zrozumienia i uchwycenia siebie⁶⁰ – co w porządku interpretacyjnym tejże pracy zostało uwzględnione – ów niewątpliwy związek między warstwą wyobraźniową utworu a sytuacją egzystencjalną i duchową poety jest dostrzegalny. Poruszane w dramacie kwestie – od egzystencjalnych po duchowe – ukazane w perspektywie grobu i, oczywiście, śmierci, korespondują (by podkreślić ów fakt raz jeszcze) zarówno z utworami powstałymi w okresie podróży na Wschód i w związku z nią, jak i listami zredagowanymi w tym czasie. Bardzo znamienne – jak pisze Kalinowska o pieśni I *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, zatytułowanej *Wyjazd z Neapolu* – że „poeta-podróżny, który rozpoznał tu swoją egzystencję, ale też w ogóle kondycję człowieka, jako naznaczoną nicością i niespełnieniem, wyruszając w podróż, otwiera się na żywe i niejako uśpione treści swojego świata wewnętrznego”⁶¹. „Dominuje w niej – dodaje badaczka – temat realności śmierci, któremu towarzyszy temat poszukiwania odrodzenia, tęsknoty do zmartwychwstania, wskrzeszenia, odnowienia życia”⁶².

W *Mazepie* – choć, rzecz jasna, mamy tu do czynienia z zupełnie innego rodzaju stylistyką – tożsamość roztrząsanych kwestii z ukazanymi w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* nie budzi wątpliwości. Wszak dramat ten (obok *Horsztyńskiego*) – co podkreśla Kalinowska – „znajduje się na głównej drodze ducho-

58 K. Ziembę, dz. cyt., s. 230.

59 Próchnicki w swoich rozważaniach również podkreśla fakt, iż „relacja wracającego z grobu jest opowieścią o umieraniu” (dz. cyt., s. 126).

60 Zob. K. Ziembę, dz. cyt., s. 173.

61 M. Kalinowska, *Podróż...*, s. 104.

62 Tamże, s. 103.

wych poszukiwań Słowackiego, prowadzących ku twórczości mistycznej⁶³. Wydaje się, że postać Mazepy, którego grób i bliska śmierć (w pewnym sensie zyskująca wymiar symboliczny) stały się katalizatorem myśli, postaw i dojrzałości sfery duchowej mieszkańców „domu boleści”, jest w dramacie najpełniejszym odzwierciedleniem odnowienia życia – głębokiej przemiany duchowej i osiągnięcia wyższego w stosunku do mieszkańców domu Wojewody stopnia poznania⁶⁴. Jednocześnie doznanie śmierci za życia i zamknięcie w grobie okazuje się tylko symbolem owej przemiany, uruchamiającym dodatkowo konteksty wzmacniające istotę tego doświadczenia: choćby wspomniana kontaminacja ołtarza i grobu czy *z m a r t w y c h w s t a ł y... świszczypała* (by użyć królewskiego określenia). W tym ironicznym splocie słów i obrazów wybrzmiewa prawda o człowieku, który „coraz wyraźniej odczuwa swe przeznaczenie”⁶⁵.

Mazepa jako jedyna postać w dramacie otrzymuje szczególny dar głębszego widzenia rzeczywistości. Owa specyficzna właściwość umożliwia dostrzeżenie w Amelii i Zbigniewie tej sfery, której sami bohaterowie nie wyartykułowali, prawdopodobnie dlatego, że – co wynika z zaproponowanej analizy – nie byli na to gotowi. Mazepa czyni to niejako w ich imieniu – wypełnia brakujące elementy obrazu. Według relacji pазia, Zbigniew w chwili śmierci, w sytuacji granicznej, doświadcza swego rodzaju objawienia – prosi rywala i ukochaną o przebaczenie. Umierając, mówi o Amelii z wiarą w miłość (prawdopodobnie miłość wieczną, której – jak sam wcześniej wyznał – mógłby być godzien) i z modlitwą na ustach. Amelia natomiast w godzinie rozpaczy po ukochanym to – jak sugestywnie wyjaśnia Mazepa, dzięki subtelnej metaforze sytuujący postać bohaterki w innym wymiarze – „posąg, który się trzyma strętwniem boleści... / Jej ducha anioł teraz podnosi i pieści...” (IV 9; 265).

To właśnie między Mazepą a Wojewodą rozgrywa się finałny w dramacie pojedynek (oczywiście zwycięski, nie tylko w wymiarze duchowym, dla pierwszego z nich) – tym razem już wobec trumien Zbigniewa i Amelii. Dziwna to scena, w której zrozpaczony ojciec i „wściekły” (V 7; 278) starzec w jakimś „pomieszaniu zmysłów” zmagają się z trumną syna. Raz czyni z niej „próg” (V 2, 270), innym razem „*bierze na ramiona*”, by później skonstatować: „O! patrzajcie, jak człowiek krzyż Chrystusa dźwiga. / Zmorduje się i gotów się powalić tru-

63 M. Kalinowska, *Los, miłość, sacrum...*, s. 84.

64 W podobnym duchu przemianę Mazepy interpretują: H.F. Babiński, *Nowe spojrzenie na „Mazepę” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2; M. Kalinowska, *Los, miłość, sacrum*; M. Sugiera, „Mazepa”: *z przestrzeni tragedii w romantyczny mit*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, pod red. J. Błońskiego, J. Deglera, J. Popiela, D. Ratajczak, t. 1, Wrocław 1992.

65 H.F. Babiński, dz. cyt., s. 56.

pem...” (V 3; 271). Wreszcie, jak przystało na tego, którego sercem są zmysły – domaga się od syna-trumny zadośćuczynienia: „A wstańże z trumny – [...] / Powiedz, że to nieprawda... każ się deskom spaczyć! / Wstań! Otwórz ty się, trumno! Ja ci gotów przebaczyć, / Jak mi do nóg upadniesz [...]” (V 8; 280–290). Te „trumienne zapasy” – bardzo sugestywne: sensualne, notabene angażujące również zmysły odbiorcy utworu – raz jeszcze ukazują Wojewodę jako tego, którego nie stać na uruchomienie innego sposobu istnienia w rzeczywistości, nawet w obliczu śmierci syna. Zilustrowana w ostatniej scenie nadmierna życiowa aktywność Wojewody, jakaś nadludzka siła i energia w dążeniu do osiągnięcia kolejnego celu w tym spektaklu, którego nadal czuje się reżyserem, i do poznania prawdy – jego prawdy (bo w tę ujawnioną przez Mazepę nie wierzy) – została przeciwstawiona wewnętrznej niemocy, strupieniu. Nie otwiera się dla niego inna rzeczywistość poza tą, którą zresztą przez wszystkie toczące się w dramacie wydarzenia wieszczył. Nigdy nie stanie się jego udziałem „rozwidnienie pozatrumniane losu” (LDM 428) wspomniane przez Słowackiego w liście do matki z 28 lipca 1843 roku. Dlatego sam pozostaje na scenie, która zmienia się w barokową orgię funeralnych przedmiotów i obrazów. Zainscenizowany przez Wojewodę na okoliczność powitania Króla spektakl staje się barokową *pompa funebris*, a sam reżyser widowiska – mistrzem pogrzebowej ceremonii:

Królu! Proszę na pogrzeb – a będzie porządnym...
A ty mi, panie, wszakże nie odmówisz, sądzę...
[.....] – U wrót zasunąć wrzciądze –
[.....] – Czarną wywiesić chorągiew...
Tokaju z beczek zaraz utoczyć do stągiew...
Będzie stypa...

(IV 9; 266)



ABSTRACT

REGARDING MAZEPA'S GRAVE.
THE PROTAGONISTS OF JULIUSZ SŁOWACKI'S DRAMA
IN THE CRITICAL SITUATION

This article tries to interpret *Mazepa* by Juliusz Słowacki concentrating on existential motifs in the poet's works. The interpretation key of this analysis is the Funeral Object (a definition proposed by Jan Urbain), which describes ontological status of the protagonists, the level of their consciousness as well as their spiritual development. *Mazepa* is interpreted as a drama about non-recognition, wandering among half – truths and about a grave, which can define the limits of human inte-

riorisation of existence. At the same time the Funeral Object – the grave, the sign object, and the limit object – reveals in the proposed interpretation a deep relationship between the imaginary value of the work with poet's existential and spiritual situation that leads to his mystical works.

KEYWORDS

Juliusz Słowacki, *Mazepa*, grave,
existence, recognition