

Miecz, sztylet czy bagnet? Demoniczny prometeizm Kordiana

Marek Troszyński*

DOI 10.24425/rl.2024.151643

ruch literacki • R. LXV • 2024 • Z. 3 (384) PL • echa romantyzmu: wizje, głosy, mitologie

zeszyt pod red. Magdaleny Siwiec (Wydział Polonistyki UJ)

i Iwony Boruszkowskiej (Wydział Polonistyki UJ)

PL ISSN 0035-9602

Trzeci tom *Poezji* Juliusza Słowackiego wydany w Paryżu w 1833 roku, w centralnej części zawierał *Poezje ulotne w czasie rewolucji polskiej i po jej upadku pisane*¹. Przypomnienie wierszy powstańczych było dość oczywistą reakcją na zauważony przez czytelników brak tematyki związanej z aktualną sytuacją narodu w opublikowanych rok wcześniej dwóch debiutanckich tomikach. Zarzut ten został rozpowszechniony i znany jest w Mickiewiczowskiej formule o kościele piękną architekturą stawionym, w którym nie ma Boga². Miejsce liryków powstańczych w edycji pomiędzy *Lambrem* a *Godziną myśli*, nie tylko przypominało rolę autora jako barda powstańczego zrywu,

* Marek Troszyński – dr hab., profesor Instytutu Badań Literackich PAN.
ORCID: 0000-0002-1825-0513

- 1 Blok liryków powstańczych zamykała *Duma o Wacławie Rzewuskim* i wiersz *Paryż*.
- 2 Zdanie to początkowo Słowacki uznał za „śliczne i poetyczne” (wpis z 12 sierpnia 1832; J. Słowacki *Dziennik niektórych dni życia mego, Antologia zapisów dziariuszowych*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 2019, s. 104), wstęp do trzeciego



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

ale – wraz ze wstępem, tworzyło także interpretacyjny kontekst napisanych już w Szwajcarii poematów.

We wstępie, pisany i dołączonym już na etapie korekt Słowacki krytykuje styl lektury dwóch poprzednich tomików. Pisze o powierzchowności czytelników, nie potrafiących dostrzec perspektywy uniwersalnej, nie rozumiejących metafory i oczekujących publicystycznej niemal aktualności tematyki. Zwraca się do nich słowami: „myli się ten, kto sądzi, że narodowość poezji zależy na opisywaniu narodowych wypadków: wypadki są tylko szatą, ciałem, pod którym trzeba szukać duszy narodowej lub duszy świata”. Ale że jednocześnie przyganę Mickiewicza przyjął do siebie, świadczy fakt, że już w trakcie korekt trzeciego tomu podejmuje pracę nad *Kordianem*, o którym z niejaką goryczą po latach napisze w *Kilku słowach odpowiedzi na artykuł pana Z.K. o poezjach Juliusza Słowackiego*: „Kordian świadczy, że jest rycerzem tej nadpowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy”³.

Blok poezji powstańczych był znakomitym świadectwem początkowego przynajmniej entuzjazmu i identyfikowania się z narodowym zrywem, w którym uczestniczył adekwatnie do swojego literackiego powołania jako bard. Poezje te jednak od decyzji opuszczenia Warszawy i wyjazdu dzieła zaledwie trzy miesiące.

Biograficzny kontekst zmusza do spojrzenia na poematy z trzeciego tomu przez pryzmat rozterek ich autora, który w różnych planach dokonywał rozrachunku z sobą i historią, literaturą i Polską. Odczytywana w kodzie autobiograficznym *Godzina myśli* pokazuje Słowackiego i jego przyjaciela Ludwika Spitznagla jako oderwanych od rzeczywistości, żyjących w nierealnym świecie, poza grupą rówieśniczą chłopców, co wykluczało możliwość odczuwania przez nich obowiązków wobec wspólnoty w szerszym wymiarze. Jest to swoisty kontrpunkt dla wspólnotowej solidarności przedstawionych w *Dziadów części III* uwięzionych filomatów i ich praktykowanego latami etosu. Bohaterowie *Godziny myśli* prezentują postawę introwertyczną, eskapistyczną, wykształconą w swoistej „podwójnej” samotności – zresztą inspirowanej może nie tylko autobiograficznie, ale będącej także echem balzakowskiego *Ludwika Lambert*⁴.

Lambro nie tylko jest źródłem motta poprzedzającym *Kordiana* i swoistym podpisem autora pod wydanym anonimowo tekstem dramatu lecz także zawiera już wątki i motywy inaczej wykorzystane i zorkiestrowane. To, co napisał Słowacki we wstępie do tomu trzeciego o Lambrze, że „jest to czło-

tomu poezji jest także odpowiedzią na ten deprecjonujący aspekt wypowiedzi Mickiewicza.

3 Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1952, t. 3, s. 198.

4 Zastanawiające zbieżności z nowelą Balzaca *Ludwik Lambert* zauważył i opisał Henryk Życzyński w artykule *J. Słowackiego „Godzina myśli”: (jej geneza i znaczenie w rozwoju twórczości)*. „Pamiętnik Literacki” 1925/26, z. 22/23, ¼, s. 241–251.

wiek będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcielone szyderstwo losu, a życie jego jest podobne do życia wielu teraz mrących ludzi, o których przyjaciele piszą, czym być mogli, o których nieznajomi mówią, że nie byli niczym” – można powtórzyć o bohaterze *Spisku koronacyjnego*, Kordianie. Zarówno „bezskuteczne usiłowania” jak i „szyderstwo losu” w każdym przypadku miały inny wymiar, ale jako określenie historycznego doświadczenia były wspólne.

Refleksy rozmyślań o powstaniu pojawiając się w kolejnych utworach świadczą o tym, że stosunek ich autora do narodowego zrywu ewoluował i daleko mu było do jednoznacznej oceny. Słowacki analizował okoliczności biograficzne i historyczne w ich złożoności. Jego rozterki i wątpliwości dotyczyły spraw o charakterze elementarnym, aksjologicznym. Te refleksje i samoocena miały swoją dynamikę czasową i sięgają daleko w przyszłość, żeby przypomnieć jedno z ostatnich nawiązań w poemacie *Rozmowa z matką Makryną Mieczysławska*, którego narrator miał, rumieniąc się ze wstydu (!), powiedzieć „Godności nie mam – przed męką uciekłem”⁵.

Kordian – a właściwie pierwsza jego część, *Spisek koronacyjny* jest popowstańczej trylogii ostatnim największym i najpoważniejszym ogniwiem. Powstał już po publikacji dwóch dramatów młodzieńczych – *Mindowego* i *Marii Stuart* będących wariacjami szekspirowskiego schematu kronik historycznych. W tej perspektywie *Kordian* jest tego schematu akcji oryginalną i wieloaspektową inwersją⁶.

Zamiast tytułowego władcy i wewnątrz-dynastycznej walki o koronę mamy tytułowego królobójcę *in spe*, który nie jest ani pretendentem, ani też nie działa w imieniu żadnego następcy. Postać króla z centrum akcji przesuwana się do niezbędnego tła, staje się niemal koniecznym statystą, zaś bohaterem jest czyhający na jego życie poddany. W toku akcji dramatu król uchodzi z życiem, a nawet rani szpadą nieprzytomnego spiskowca, i to właśnie on – spiskowiec w ostatniej scenie sam stoi w obliczu śmierci przed plutonem egzekucyjnym. Ewentualne królobójstwo jest bezplanowe: pomysł na „co potem?” nie ma, testament gotującego się na śmierć Kordiana jest jasny: „Narodowi | Zapisuję, co mogę... Krew moją i życie | I tron do rozrządzenia próżny”⁷.

5 J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 13.2, s. 86.

6 W tym miejscu (i w innych) nawiązuję do mojej całościowej interpretacji *Kordiana*, którą przedstawiłem w tekście *Umarł Kordian – niech żyje Kordian! W kręgu tajemnic dramatu*, [w:] *Słowacki. Poza kanonem*, Gdańsk 2014, s. 87–130. Niniejszy tekst jest uzupełnieniem i poszerzeniem tamtej propozycji interpretacyjnej.

7 Wszystkie cytaty z *Kordian. Spisek koronacyjny* według wydania w *Dzielałach wszystkich* red. J. Kleiner, Wrocław 1952 tom II, oprac. J. Ujejski, s. 173. Dalej lokalizacja bezpośrednio w tekście jako DW II i numer strony.

Za kulisami nie czai się żaden Fortynbras gotowy zająć tron. To nie tylko obnażenie braku jakiegokolwiek politycznego programu spiskowców. W dramacie tak przesyconym antymonarchicznymi wzmiankami, pisanym w endemicznie republikańskiej Szwajcarii, wspominającym Winkelrieda, „próżny tron” może sugerować podstawową zmianę zasady sprawowania władzy i tron – rzeczywiście próżny już na zawsze.

W dotychczasowym porządku – w Europie Świętego Przymierza – król (w tym przypadku car) jest nie tylko najwyżej usytuowanym podmiotem politycznym, ale także Bożym pomazańcem. Kwestionowanie jego pozycji było więc jednocześnie poczytywane za niebezpieczny precedens dla umocowanego transcendentalnie świata wartości.

Szekspirowski schemat w *Kordianie* zostaje dosłownie przenicowany – nie tylko w ironicznie przeprowadzonym planie akcji ale także w całym szeregu inwersji na różnych poziomach artystycznej budowy utworu. I nie jest to czysty koncept, chwyt formalny, służy bowiem do misternej budowy ideowej tkanki utworu, jest dla niej wręcz nieodzowny.

To, co zaszokowało pierwszych czytelników dramatu, w tym Niemcewicz⁸, to introdukcja, w której to piekło jest głównym organizatorem zdarzeń, „niebo” jest spóźnione i interweniuje gdy scenariusz jest gotowy, gdy już zaprogramowano (między innymi) żołnierza – marionetkę mającą być powolną piekielnym zamiarom. Taki wstęp to zapowiedź wszystkich przestawek, przesunięć, które będą miały miejsce w dalszej części dramatu. „Stwarzanie” ludzi i programowanie czynów w szatańskim Przygotowaniu jest jawnym szyderstwem z dzieła stworzenia. Biblijną konkluzję (Rdz 1, 31) „A Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre.” przedrzeźniając słowa Czarownicy: „Przeklęte wasze dzieło” (DW II, 104). W odwróconym porządku aksjologicznym jest to oczywiście „pochwała” à rebours.

Do biblijnej księgi *Genesis* nawiązuje też monolog doktora, który akt stworzenia przekłada na czas historyczny; w tej analogii siódmy dzień, dzień odpoczynku przypada na epokę współczesną, w której „Bóg rękę na rękę założył” (DW II, 189) rezygnując z ingerencji w świat historii, zawieszając niejako providencjalizm. Tym samym – dając rzekomo szansę skutecznego działania innym siłom.

Kluczowa inwersja dotyczy sensu ofiary. Jej archetypowym wzorcem jest ofiara Chrystusa. W strukturze *Kordiana* aluzje do ofiary Chrystusa i jej liturgicznego uobecnienia w mszalnej ofierze pojawiają się wielokrotnie. Motyw ten jest wprowadzony i od razu kulminuje w Pieśni Nieznajomego. W atmosferze towarzyszącego koronacji ludowego festynu z darmowym winem („Pierwszy z ludu: Mówią, że z beczek wino leje się jak woda”, DW II, 153) pojawia się motyw ewangeliczny – cudu w Kanie galilejskiej.

⁸ J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki. Dziennik pobytu za granicą od dnia 21 lipca 1831 r. do 20 maja 1841 r.*, t. 2: 1833–1834, Poznań 1877, s. 262.

W dalszej części śpiewu, ważniejszej (w didaskaliach wskazówka: „głośniej”, DW II, 155) mamy już bardzo wyraźną aluzję do takich wydarzeń jak ostatnia wieczerza, zmartwychwstanie. Nawiązania te jednak mają charakter blasfemiczny. Eucharystia jako bezkrwawa repetycja ofiary krzyżowej jest odwrócona – zamiast wina ma być przelana prawdziwa krew, a puchary z winem mają się przeistoczyć w szklany sztylet. Nieznajomy z Pieśni jest według wielu interpretacji utożsamiany z kolejną maską Kordiana jako jedno z wielu jego określeń w dramacie: żołnierz, wędrowiec, podchorąży. Ta bluźniercza pieśń-wezwanie jest odebrana przez słuchający jej lud jako demoniczna. Stanowi ona ritus initiales, początek czarnej mszy, w której miałyby zostać przelana carska krew. Oddziałuje ona nie tylko na zmysł słuchu, śpiew rozchodzi się w przestrzeni i przenika ciała („Drugi z ludu: | Śpiew huczał we mnie i pode mną...” DW II, 155).

Bezpośrednio po niej następuje scena w podziemiach kościoła gdzie znajduje się miejsce pełnienia ofiary – „mały ołtarz”. Pierwszym entuzjastą spisku jest Ksiądz. Wobec niechętnego Prezesa mówi „A mnie krew pali...”, i to prezes go studzi słowami: „Pomnij! że nosisz szatę Zbawiciela białą. | Splamisz ją” (DW II, 158). Parę słów Prezesa wystarcza, żeby nastawienie Księdza zmieniło się diametralnie: „Zachwiałeś duszą moją – zbudziłeś sumienie” (DW II, 159).

Efekty szatańskiego Przygotowania, podobnie jak Pieśń Nieznajomego roztaczają nad dramatem swoją moc, przenikają jego tkanę, zarażają powietrze, ewidentnie szatański czar trwa – draży mózgi i sumienia nie tylko młodych ale i nawet starszych, jak Ksiądz.

Samozwańcym kapłanem krwawej ofiary ma być Kordian. Jej wypełnieniem ma być przeistoczenie, w którym zamiast transsubstancjacji wina ma być utoczona prawdziwa, żywa „błękitna krew” pomazańca. Podobnie jak dzieje się to w Przygotowaniu, interwencja niebios przychodzi w krytycznym momencie za sprawą dźwięku – sztyletu, który powala Kordiana. Oprócz „sztyletu”, który choć jest przywołany symbolicznie, ale zadziałał skutecznie, w scenie tej są obecne dwa pozostałe akcesoria białej broni: szpada i bagniet.

Podstawowy konflikt aksjologiczny rozgrywany jest nie tylko w warstwie fabularnej, objawia się w całej pełni w nazwach broni przywoływanej w całym tekście dramatu: sztylet, miecz (z subwariantami szpada i szabla⁹) oraz bagniet (w synekdochowej parze z karabinem)¹⁰. Są one wykorzystane nie tylko jako rekwizyty, ale także pojawiają się w znaczeniu metaforycznym.

⁹ Określenie „bułat” w dramacie nie pada, a w całej twórczości Słowackiego pojawia się zaledwie pięć razy.

¹⁰ Anna Cierechowicz dokonała panoramicznego przeglądu ideowego znaczenia miecza i sztyletu w całej twórczości Słowackiego: A. Cierechowicz, *Miecz czy*

Miecz i szpada (jako wariant miecza) a także szabla są symbolem etosu rycerskiego, wierności danemu słowu, przysiędze. Miecz w już od 16 wieku jako broń był anachronizmem i został zastąpiony przez poręczniejszą szpadę i niemal równocześnie przez bardziej wszechstronną w walce szablę. Wszystkie te pochodne miecza są postrzegane jako broń szlachetna, jedyna godna rycerza a później szlachcica. W sensie etycznym mają one konotację dodatnią.

Sztylet jest narzędziem zbrodni, używanym nie w walce lecz w napaści i kojarzy się dość jednoznacznie z bójką i zemstą, ze skrytobójstwem.

Bagnet jest bronią najnowszą, stosunkowo świeżo (XVII wiek) wprowadzoną i służącą do zamiany broni palnej na białą. Jest orężem żołnierza, który – w porównaniu z rycerzem – jest pozbawionym cech indywidualnych pionkiem złożonej maszyny wykonującej rozkazy, ma twarz zbiorową. Etos rycerski nie ma tu zastosowania; jest za to zbiorowe usprawiedliwienie krwawych czynów: żołnierz zabijający w walce wroga nie jest mordercą, nie obciąża osobistej odpowiedzialności. Bagnet jako broń o najkrótszej historii nie obrósł jeszcze w tamtym czasie znaczeniami symbolicznymi – to dokonało się dopiero później. Swoją formą bagnet przypomina raczej sztylet, ale sposób użycia w walce przybliży go do miecza.

W tekście *Kordiana* częstotliwość użycia przywołanych w tytule wystąpienia wyrazów jest następująca:

miecz – 14, z subwariantami: *szpada* (12) i *szabla* (7), pałasz (1) razem 34;
sztylet – 16;
 bagnet/karabin – 14.

Biorąc pod uwagę jednostkowy leksem, bezwzględną przewagę ma *sztylet* i jest to znaczące, bo w całym korpusie tekstów Słowackiego spośród wymienionych nazw białej broni, sztylet pojawia się najrzadziej (pozycja 858, 129 użyc¹¹). Spośród nich jedynie sztylet nie służy do równej walki – występuje jako narzędzie samosądów i zbrodni.

Pomiędzy pojawiającymi się w różnych planach słowami a ich desygnatami zachodzą interesujące relacje. Słowa z didaskaliów oddziałują tylko w lekturze; dopiero w inscenizacji (*Kordian* przez ponad pół wieku funkcjonował z konieczności jako *Lesedrama*) zamieniają się w niezbędne dla działania scenicznego i akcji rekwizyty. Gdy ich nazwy pojawiają się w wypowiedziach ze sceny nie zawsze odnoszą się do rekwizytu; mogą występować w narracjach zewnętrznych wobec akcji, w związkach frazeologicznych lub metaforach. Obserwujemy swoistą rywalizację między semantyczną siłą samego słowa a epifaniczną mocą jego realnej obecności jako przedmiotu. Najwięk-

sztylet – gra z topiką rycerską w utworach baśniowo-historycznych Juliusza Słowackiego, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2018.

11 Dane pochodzą z roboczej wersji słownika frekwencyjnego języka Juliusza Słowackiego będącego częścią prac nad projektem *Korpus Czwerech Wieszców* – realizowanym we współpracy CLARIN-PL pod moim kierownictwem.

sza inflacja słowa względem obrazu występuje w przypadku miecza. Dwa razy wymieniony jest w didaskaliach – więc mowa o rekwizycie, mieczu koronacyjnym. Wszystkie pozostałe użycia są w planie metaforycznym; o nim (tym konkretnym) w ogóle się nie mówi. Sytuację odwrotną mamy w przypadku subwariantu „szpada”: gdy słowo to pada na scenie (siedem razy), to zawsze mowa o rekwizycie, który w didaskaliach jest wymieniony pięć razy. Bagnet i sztylet występują masowo, jako wyposażenie statystów (spiskowcy, żołnierze, bagnet Kordiana). Przypadkiem szczególnym jest jednak „sztylet”, który zadziałał, nieobecny stricte na scenie, ale imitowany przez dźwięk dzwonu na jutrznię – powalił Kordiana.

Przypominam Kordiana jako teatralną partyturę; w tej perspektywie rozpatrywanie warstwy słownej nabiera dodatkowych sensów. Przedmiotem mojego zainteresowania są trzy tytułowe nazwy broni, i intrygujące przesunięcia wobec tradycyjnie przypisywanych im znaczeń. Wartości aksjologiczne związane z poszczególnymi rodzajami broni w tekście dramatu ulegają przetasowaniu. Ironiczna gra znaczeniami pojawia się na już na poziomie pojedynczych słów.

MIECZ

W opowiadaniu Grzegorza z pierwszego aktu żołnierzom podczas kampanii egipskiej Napoleona ukazuje się patron rycerstwa, archanioł Michał. Jest on wyposażony nie, jak można by się spodziewać, w ognisty miecz, którym strącił szatana do piekła, ale w inny atrybut – płomienistą dzidę. W ten sposób na początku już pominięty (czy też zastąpiony dzidą) miecz traci wysoki patronat hetmana niebieskich zastępów. To otwiera możliwość reinterpretacji jego znaczenia w kolejnych kontekstach.

I tak się rzeczywiście dzieje. Miecz nie jest fetyszyzowany jako „uczciwe” narzędzie walki, przeciwnie, jego etyczna wykładnia jest podważana. Tak jest już na samym niemal początku, w wypowiedziach Pierwszej i Drugiej Osoby Prologu. Pierwsza osoba (tradycyjnie identyfikowana z Mickiewiczem) mówi: „z ust mi wytryska / Miecz ostry obosieczny” (DW II, 109)¹². Miecz jest tu synonimem słowa, ale zaskakuje dopełnienie „obosieczny” – wskazujące przecież także na skutki niepożądane, w zasadzie jest to zaprzeczenie sensowności, skoro ewentualne zwycięstwo zostaje zniesione.

¹² Na proveniencję biblijną wskazuje samookreślenie Pierwszej Osoby Prologu „Jestem duch Apokalipsy” (DW II, 109) nawiązujące do Apokalipsy świętego Jana (Ap 2.12) gdzie „miecz obosieczny” jest narzędziem surowej sprawiedliwości. W liście świętego Pawła do Hebrajczyków (Hbr 4.12) miecz obosieczny jest upodrzedniony wobec Słowa Bożego, które jest ostrzejsze i bardziej skuteczne. W tradycji polskiego języka „obosieczny” jako cecha miecza oznacza przede wszystkim «niebezpieczny dla obu stron, mogący zwrócić się przeciw obu stronom» (SJP).

W odpowiedzi Drugiej Osoby Prologu ta deprecjacja jeszcze postępuje: miecz obosieczny – jest określony wręcz jako „sztylet słowa, | Którym zabija ludzi głupich... albo wrogów” (DW II, 110). Miecz jest wręcz utożsamiony ze sztyletem – następuje całkowite przeniesienie znaczenia i symboliczna profanacja miecza.

W podobny sposób dochodzi do zrównania miecza i sztyletu w scenie w Podziemiach. Waloryzowany dodatnio w słowach księdza „miecz jasny”¹³ w wypowiedzi Prezesa zostaje zrównany ze sztyletem: „O hańbo! o wstydzie! | Ostrzyć miecz królobójczy? sztylety?” (DW II, 159). Kolejnym etapem deprecjacji miecza jest przypomnienie jego katowskiej funkcji w scenie psychomachii Cara z Wielkim Księciem.

Natomiast w wysokiej funkcji i w swoim właściwym, pierwotnym znaczeniu pojawia się miecz jako insygnium koronacyjne, gwarant i świadek przysięgi w słynnej jednowyrazowej scenie.

Miecz bywa więc obosieczny, pełni funkcję sztyletu, jest także narzędziem kata. Jego podstawowe, dumne znaczenie pojawia się podczas koronacji cara. Czyż trzeba większej ironii?

SZTYLET

Sztylet został już parokrotnie przywołany przy okazji miecza, żeby „zepsuć” jego wysoką reputację. W sztylety wyposażeni są spiskowcy („zapalona młodzież”); sztyldwach go użyje by zabić szpiega. Jedyń trup w dramacie jest efektem użycia sztyletu.

Najbardziej jednak intrygujące jest jego ostatnie przywołanie w dramacie, kiedy sztylet wydaje się tracić złowrogie konotacje. W scenie piątej, po wyjaśnieniu w didaskaliach („Słysząc dzwon na jutrznią”, DW II, 181), Kordian pada bez czucia ze słowami: „Ktoś mi przez ucho | Do mózgu sztylet wbija... | Jezus Maryja!” (DW II, 181). Tym funkcjonalnym sztyletem okazuje się dźwięk dzwonu – jawny sygnał interwencji Opatrzności.

W kulminacyjnym punkcie dramatu spotykają się wszystkie trzy rodzaje broni: oprócz sztyletu jest to bagnet na karabinie Kordiana – jedyny, który nie odegrał przypisanej mu roli – i szpada w rękę cara, którą za chwilę rani leżącego Kordiana w rękę. Sztylet tyle razy przywoływany wcześniej i towarzyszący spiskowcom, znaczący ich determinację w sposób haniebny, tutaj dobiega, i to skutecznie, jednego z nich, najbardziej zdeterminowanego. Sztylet – niczym miecz – okazuje się także „obosieczny”. Oprócz morderstwa fizycznego w podziemiach katedry popełnionego na szpiegu, tutaj mamy rodzaj „zabójstwa” symbolicznego. Obiit est Kordianus i jednocześnie natus est Kordianus – jego kolejne wcielenie. Dzięki temu „sztyletowi”, Kordian nie staje się mordercą natomiast zostaje zainicjowana jego wielostopniowa przemiana.

¹³ „Oni tu miecze jasne wyostrzą na grobie” (DW II, 159).

W tej scenie dokonuje się także kumulacja ironii: bronią o rodowodzie szlacheckim niedoszła ofiara rani swojego niedosłego zabójcę. Zaś sztylet staje się narzędziem opatrnościowym, jest instrumentem ingerencji sił wyższych w momencie absolutnym. Podobnie jak miecz, sztylet na swój sposób zostaje semantycznie „zrelatywizowany”. Użyty jest raz do zabójstwa; ale potem zostaje niejako rehabilitowany jako nazwa narzędzia Boskiej interwencji. Karabin z bagnetem nie spełnił swej roli – leży na podłodze i jest przygnieciony ciałem tracącego przytomność Kordiana, który – jak zaznaczają didaskalia – „Wymawiając ostatnie słowo, pada bez czucia krzyżem na bagnetecie u drzwi sypialnego cara pokoju” (DW II, 181).

BAGNET

Bagnet jest orężem, którym Kordian-wartownik ma zabić cara. Gdy ten bagnet „zawiódł”, w scenie na Polu Marsowym w pierś niedosłego królobójcy wycelowana jest cała piramida z uzbrojonych bagnetami karabinów. Mają być narzędziem zemsty, jak sztylet, czy też miecz kata wykonującego wyrok, skoro taki skok przez piramidę był właściwie niemożliwy do pokonania bez narażenia życia. Ale być może kluczowa jest jego rola właśnie wtedy, gdy jest zupełnie niegroźny, na progu carskiej komnaty przygnieciony rozkrzyżowanym ciałem Kordiana, który przecież zaraz pojawi się w otoczeniu innych samozwańców „Chrystusów” – w domu wariatów.

* * *

Koncepcja *Spisku koronacyjnego* oparta jest na szeregu, wielostopniowych inwersji, które wprowadzają aksjologiczne „zamieszanie” wokół elementarnych wartości honoru i zdrady, życia i śmierci, powinności i obowiązku. Obecne w konstrukcji fabuły, wypowiedziach, znajdują się także na poziomie leksykalnym. Sposób użycia leksemów z kategorii rodzajów broni pokazuje, że już w tej warstwie odbywa się weryfikacja utartych znaczeń, kwestionowanie symbolicznych przypisań. Ten poziom inwersji może w lekturze być niezauważalny, jednak pracuje w podświadomości, wzmacniając ironiczną wymowę i systematycznie naruszając powierzchnię warstw utartych znaczeń.

Inwersja semantyczna w służbie głównego przekazu została tutaj ukazana na przykładzie kilku wybranych leksemów, nie można jednak wykluczyć podobnego zjawiska w innych obszarach słownictwa dramatu¹⁴. Diabeł bowiem – jak mówi zbanalizowane porzekadło – tkwi w szczegółach. Bóg, jak się okazuje zresztą, też.

¹⁴ Badania takie umożliwiają narzędzia stylometryczne pozwalające na badanie wydźwięku i kolokacji (zob. przypis 10).

Marek Troszyński

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-1825-0513](https://orcid.org/0000-0002-1825-0513)

The sword, the dagger, or the bayonet: *Kordian's* demonic Prometheism

Summary

This article discusses a range of national, axiological and symbolic motifs in Juliusz Słowacki's *Kordian* in the context of the poet's changing attitude towards the idea of a national uprising. That evolution can be traced throughout his work, especially in his *Poems, Volume III* (1833). In *Kordian*, the article argues, Słowacki does not hide his displeasure with readers who fail to appreciate the universal appeal of poetry and presents, in response to Adam Mickiewicz's accusations, a rival vision of national struggle. *Kordian* has the dramatic structure of an inverted Shakespeare tragedy with a number of Satanist elements (most notably the introductory 'Preparations'). The key role is given to three weapons – the sword, the dagger and the bayonet. Each of them symbolizes a distinct value system, i.e. the chivalric ethos, the code of the assassins, and the military code respectively. A close analysis of the multilevel significance and metaphoric function of various scenes and objects shows that *Kordian* is shaped by a pattern of axiological conflicts and contradictions.

Key words

19th century Polish literature – Romanticism – poetics of drama – space construction in drama – Juliusz Słowacki (1809–1849) – Adam Mickiewicz (1798–1855)

Słowa kluczowe

Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, literatura polska XIX wieku, Romantyzm, poetyka dramatu, konstrukcja przestrzeni w dramacie

Bibliografia

- A. Cierechowicz, 2018, *Miecz czy sztylet – gra z topiką rycerską w utworach baśniowo-historycznych Juliusza Słowackiego*, Toruń: Wyd. Adam Marszałek.
- J.U. Niemcewicz, 1877, *Pamiętniki. Dziennik pobytu za granicą od dnia 21 lipca 1831 r. do 20 maja 1841 r.*, t. 2: 1833–1834, Poznań.
- J. Słowacki, 2019, *Dziennik niektórych dni życia mego*, *Antologia zapisów diariuszowych*, oprac. M. Troszyński, Warszawa.
- J. Słowacki, 1952, *Dzieła wszystkie*, t. 3, red. J. Kleiner, Wrocław.
- M. Troszyński, 2014, *Umarł Kordian – niech żyje Kordian! W kręgu tajemnic dramatu*, [w:] *Słowacki. Poza kanonem*, s. 87–130, Gdańsk.
- H. Życzyński, 1926, *J. Słowackiego „Godzina myśli”: (jej geneza i znaczenie w rozwoju twórczości)*, „Pamiętnik Literacki” 1925/26, z. 22/23, ¼, s. 241–251.