

# O TEATRZE

MAGDALENA ZAREMBA

DOI 10.31648/pl.4726

<https://orcid.org/0000-0003-1592-8453>

Wydział Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II

## „Teatr mój lojówką złoty [...]”. Światło jako element pozasłownej ekspresji w dziełach dramatycznych Juliusza Słowackiego

### “My theatre golden with candlelight [...]”. Light as an Element of Extraverbal Expression in the Dramatic Works of Juliusz Słowacki

**Słowa kluczowe:** Juliusz Słowacki, synteza sztuk, sztuki teatralne, dramat XIX-wieczny romantyzm  
**Key words:** Juliusz Słowacki, synthesis of arts, theatrical arts, 19<sup>th</sup> century drama, Romanticism

Obecność światła jako pozasłownego środka ekspresji jest jednym z istotniejszych elementów dramatów Słowackiego<sup>1</sup>. Fakt wykorzystania blasków podkreślał świadomość romantyka co do roli światła jako środka *stricte* teatralnego. Twierdzi się przecież, że Słowacki był władcą ekspresji pozasłownej w dramacie (Kleiner 1976: 50) i artystą *par excellence* scenicznym (Przychodniak 2006: 35). Jest więc światło jednym z tych składników wizualnych jego utworów, który niemal od początku pozwala na prześledzenie przejścia dzieł autora *Balladyny* z mikrokosmosu scenicznego w makrokosmos teatralny<sup>2</sup> lub – jak określił to Janusz Skuczyński – drogi do „reteatralizacji teatru” (Skuczyński 1986: 187). Związek między tymi jakościami widoczny jest na długo przed włączaniem w dzieła „prawd objawionych”.

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z dzieł Juliusza Słowackiego przytaczane będą z następującej edycji: Słowacki Juliusz (1952–1975), *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław. W cytatach duża litera A z cyfrą rzymską oznacza akt, S wraz z cyfrą arabską – scenę. Epistolografię zaś cytuję za: *Korespondencja Juliusza Słowackiego* (1962–1963), t. 1–2, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław. Po literze K, oznaczającej korespondencję, znajduje się – wyrażony cyfrą rzymską – numer tomu listów. Cyfrą arabską oznaczono natomiast numer listu.

<sup>2</sup> Podział dokonany przez Étienne Souriau.

## Recepcje

Światło, nieodłączna część dramatów Słowackiego, jest szeroko omawiane w literaturze przedmiotu. Najwcześniejsze wnioski wysuwa Juliusz Kleiner (1964; 1999). Lwowski badacz łączy obecność zjawisk świetlnych w tekstach dramatycznych, uobecnionych także za pomocą rekwizytów, z budowaniem przez romantyka głębi psychologicznej postaci. Najpełniej na temat blasków u Słowackiego wypowiada się Zbigniew Papp w monografii pt. *Oświetlenie sceny w dramatach Słowackiego* (1939), w której wymienia zasady tworzenia kompozycji świetlnych oraz źródła oświetlenia sceny.

Operowanie światłem w przestrzeni teatralnej, funkcje blasku jako znaku teatralnego są pośrednim przedmiotem studiów Janusza Skuczyńskiego (1986), Włodzimierza Próchnickiego (1992) oraz Magdaleny Chacko (2006). Badaczka wskazuje na wielość i różnorodność zadań pozawerbalnego środka ekspresji i wymienia niektóre jego konkretyzacje w dramatach romantyka. Chacko sytuuje swoje wnioski w kontekście obecnej wiedzy o rozwoju oświetlenia, udowadniając, iż Słowacki należał do nowoczesnych pisarzy, wykorzystujących dla swoich „partytur” zdobycze najnowszej techniki scenicznej.

Swoboda w operowaniu światłem, uzyskanie efektu trójwymiarowości wizji – to tylko niektóre z umiejętności, jakie Lidia Ignaczak (1988) przypisuje dramaturgowi. Podobne konstatacje pojawiają się w pracy Małgorzaty Sokalskiej (2009) dowodzącej, iż większość efektów scenicznych wynika w dziełach Słowackiego z jego inspiracji blaskami sceny paryskich oper. Teatrowi tego rodzaju, który nie uszedł uwadze polskiego twórcy, najbliższe było do wyrażenia romantycznej idei syntezy sztuk, w której słowo, dźwięk, oprawa plastyczna, ruch sceniczny współtworzyły harmonijne dzieło sztuki (Kowalczykowa 1997).

Wnioskiem łączącym wymienione prace, będącym dla niniejszego artykułu punktem wyjścia do dalszych badań, jest fakt obecności i niezbywalności światła we wszystkich dziełach dramatycznych Słowackiego, począwszy od okresu młodzieńczego, na ostatnich realizacjach skończywszy. Niemal wszystkie wskazują też na świadome stosowanie tego znaku wizualnego – nieodzownego składnika każdego teatralnego widowiska.

Niemale znaczenie dla obecności blasków w dramaturgii Juliusza Słowackiego mają filiacje międzyrodzajowe i międzygatunkowe. Uważam bowiem, że światło nie jest tu tylko znakiem teatralnym. Dramat jako rodzaj literacki stwarzał romantykowi możliwość swobodnego kompilowania tradycji i konwencji: literackich, estetycznych czy filozoficznych oraz pojawiania się partii opisowych czy wykładni filozoficznych, jakie zwykł poeta w latach 40. włączać do swoich dzieł. Była to także najpełniejsza forma wyrazu światopoglądu XIX-wiecznej formacji kulturowej (Chacko 2006: 98). Na wizualność utworów dramatycznych miała wpływ również ich plastyka, a nawet stopień „malarzkości”. Wspomina się przecież, iż świat liryki Słowackiego jest mało konkretny, ale za to teatralny (Siwiec 2000: 54).

Korzystał więc autor *Balladyny* nie tylko ze zdobyczy dramatu antycznego, misteryjnego, szekspirowskiego, kalderonowskiego, „uszlachetnionego melodramatu” (Krzyżanowski 1961: 193), lecz także dzieł Mickiewicza, dramaturgów niemieckich okresu „burzy i naporu”, Hugo, Dumasa (ojca) (Kleiner 1964: 397) itd. Był znakomicie zaznajomiony ze wszystkimi zjawiskami współczesnego teatru europejskiego (Przychodniak 2006: 192); podziwiał balet, Cyrk Olimpijski, Operę Paryską, znał Dioramę (Chacko 2006: 170). Nie można nie wspomnieć o wpływie, jaki mógł na przyszłe dzieła wyrzucić rozwój techniki oświetlenia sceny, co w teatrach początku wieku XIX było przecież swoistym *novum*<sup>3</sup>.

W odróżnieniu od zadań światła czy barwy w poezji, które udaje się badaczom zrekonstruować na podstawie wypowiedzi „programowych” Słowackiego oraz tradycji blasków ujawnionych w kolejnych strofach lirycznych, funkcje światła czy autorska wizja teatru i dramatu romantyka pozostają kwestią otwartą. Brak tu jasnych wskazówek określających funkcje różnych środków ekspresji pozasłownej, takich jak zawarte w dyskursie listownym ze Stattlerem o malarstwie przyszłości<sup>4</sup>. Literatura przedmiotu odtwarza je zazwyczaj na podstawie epistolografii, a więc wypowiedzi o charakterze prywatnym. Passusy listów Słowackiego, jego uwagi inscenizacyjne, są jednak lakoniczne, mimo że zdradzają upodobanie poety do sztuk scenicznych czy wizualnych w ogóle. W sposób pośredni – w przypadku niektórych tylko dzieł – wskazują także na źródła sposobu konstruowania przestrzeni dramatycznej:

Kilka dni temu byłem na sławnej nowej operze romantycznej: *Robert le diable*. W całej Europie tej opery nigdzie nie wystawią – tak jest pyszną; trochę w guście *Freischutza* – prześliczna muzyka. W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła, jak tu przez złudzenie na teatrze. Piękny jest nade wszystko widok kolumnady przy świetle księżycowym, zrobionym zupełnie á jour – za kolumnami widać cmentarz oświecony księżycem – z grobów między kolumnami wymykają się błękitne płomyki i te, tańcząc w powietrzu, potem rozchodzą się i kaźden ożywia jedną marmurową mniszkę leżącą na grobie – te się zwolna podnoszą – z całego cmentarza schodzą się mniszki i zaczynają śliczny balet – za wybiciem zegara wszystkie upadają – jest to śmieszne, ale wykonanie prześliczne. Wir mniszek okręcających się na cmentarzu przy natężonym błękitnym świetle księżycy – uderzył ślicznie moją imaginacją. (K I, 33)

<sup>3</sup> Historię oświetlenia w teatrze zarysowuje Alina Kowalczykowa w monografii pt. *Dramat i teatr romantyczny* (1997). Wspomina o nim również Magdalena Chacko w rozdziale pracy poświęconej technice scenograficznej.

<sup>4</sup> Chodzi tu o listy Słowackiego do Juliusza i Wojciecha Stattlerów, datowane na 3 czerwca roku 1844 oraz 1 stycznia roku 1845 (K II 174, 182). Romantyk zawarł w nim tezy dotyczące zadań sztuk pięknych, zwłaszcza zaś malarstwa. Jednym z najistotniejszych motywów obecnych w tym bloku epistolografii jest właśnie światło rozumiane przez poetę, jak się wydaje, na sposób malarski: „Malarstwo mię zatrudnia – chciałbym w tych płótnach światło wyrazić więcej niż kolorowość natury – Światło, z którym w oczach Rafael zaczynał (podkreślenie moje – M. Z.)”. (K II, 204)

Fragment listu do Salomei Bécu z roku 1831 jest istotny ze względu na znaczną w nim rolę światła i jego wpływ na teatralne *imaginarium* Słowackiego. Autor *Mindowego* nawiązuje do funkcji dekoracyjnej blasku księżyca, który uwydatnia grę aktorów, wydobywa postaci sceniczne, modeluje sylwetki. Takie zastosowanie światła scenicznego będzie dla Słowackiego ważne, o ile nie najistotniejsze.

Podobne wnioski nasuwają się podczas lektury przedmów do *Balladyny* i *Lilli Wenedy*, dedykowanych Zygmuntowi Krasińskiemu. Upodobanie do oświecania przestrzeni teatralnej tłumaczył w przedmowie do ulubionego dzieła:

[...] ileż razy patrząc na stary zamek, koronujący ruinami górę mego rodzinnego miasteczka, marzyłem, że kiedyś w ten winiec wyszczerbionych murów nasypię widm, duchów, rycerzy; że odbuduję upadłe sale i oświecę je przez okna ogniem piorunowych nocy, a sklepieniom każę powtarzać dawne Sofoklesowskie *niestety!* (DW IV, s. 22)

Fragmentom listów daleko do jakichkolwiek manifestów. Nie są to także wypowiedzi o charakterze krytycznym, określającym zadania teatru przyszłości czy sformułowane wymagania stawiane pod adresem współczesnego Słowackiemu dramaturga – choćby takie jak te, które w roku 1843 kreslił z katedry Collège de France Adam Mickiewicz (Piwińska 1992: 62). Epistolograficzne uwagi wskazują na stałe dla większości dramatów elementy scenograficzne – uprzywilejowaną przez romantyków scenerię nocy czy korzystanie z efektów świetlnych takich jak błyskawice i ogień, przeświecających zazwyczaj przez gotyckie okna sal zamkowych. Za jedną z autorskich wizji scenicznych Słowackiego uznaje się również wypowiedź Trzeciej Osoby Prologu w *Kordianie* (Krzyżanowski 1961: 188–189; Chacko 2006: 118):

Dajcie mi proch zamknięty w narodowej urnie,  
Z prochu lud wskreszę, stawiam na mogił koturnie  
I mam aktorów wyższych o całe mogiły.  
Z przebudzonych rycerzy zerwę całun zgniły,  
Wszystkich obwieję nieba polskiego błękitem,  
Wszystkich oświecę duszy promieniem i światem  
Urodzonych nadziei – aż przejdą przed wami  
Pozdrowieni uśmiechem, pożegnani łzami.

(*Kordian, Prolog*, w. 39–45)

Podobną funkcję miał spełniać epilog *Balladyny* (Kleiner 1964: 439; Próchnicki 1992: 94, 104). Wydaje się, że jeszcze przed rokiem 1843 stworzył Słowacki program swego dramaturgii: łączenie wszystkich żywiołów poezji prawdziwie narodowej, a także włączenie w tkankę swych dzieł „wszystkich szczybli poezji, od piosenki po epopeję” (Mickiewicz 1998: 159).

Najistotniejszym źródłem informacji o inspiracjach i technice oświetlania „scenicznego” w dramatach romantyka jest jego spuścizna dramaturgiczna. Na jej podstawie można przedstawić, szeroko komentowaną już w literaturze, wizję dzieła dramatycznego w rozumieniu Słowackiego. Jest powszechnie wiadome, iż autor *Balladyny* traktował swe dzieła jako *sui generis* partyturę teatralną. Wszak liczył na to, iż powołane przez niego *dramatis personae* staną na deskach teatru jeszcze za jego życia (Krzyżanowski 1961: 193).

Poniższe analizy poświęcone są światłu jako jednemu z głównych elementów wyrażania scenicznego, znakowi *stricte* teatralnemu, a także wykorzystaniu wieloaspektowości motywu dzięki widzeniu „malarzskiemu” i poetyckiemu. Istotne jest ukazanie, jak sensory dramaturgiczne i semantyczne światła zespalają się ze sobą we wszystkich dziełach dramatycznych. Wreszcie – prześledzenie ewolucji teatralnej – od klasycznej sceny pudełkowej, przez teatr romantyczny do widowiska odpowiadającego dokonaniom twórców Wielkiej Reformy (Skuczyński 1986: 78).

### Świetliste scenarium<sup>5</sup>

Akcja dramatów Słowackiego rozgrywa się w pierwszych dziełach w obszarach zamkniętych, dodatkowo doświetlonych blaskami naturalnymi, przeświecającymi przez okna zamków, komnat czy katedr. O ich kształcie informuje Słowacki w swoich uwagach inscenizacyjnych, w didaskaliach; miejsce akcji prezentowane jest też przez niektóre osoby dramatu. Zamknięte przestrzenie architektoniczne są – jak konstatuje Kleiner – obdarzone rozciągłością i wyzyskane dla specjalnych, również świetlistych, efektów (Kleiner 1964: 412). Niemalże znaczenie ma tu – wykorzystywana najczęściej – noc, stwarzająca wrażenie pogłębienia sceny i zwiększająca kontrast między ciemnością a nikłym, punktowym światłem, uzyskanym dzięki wprowadzeniu sztucznego oświetlenia lamp, świec, a także świeczników lub mocnych błysków błyskawic. „Scenografia” nocy towarzyszy postaciom pierwszych tragedii oraz scenom ostatnich dramatów romantyka.

Tłem dla działań postaci są zazwyczaj sale gotyckie, z oknami wpuszczającymi do przyciemnionych pomieszczeń snop księżycowego światła. Wykorzystuje w tym przypadku autor *Balladyny* funkcję dekoracyjną blasku oraz upodobanie romantyków do średniowiecznej scenerii, podkreślającej tajemniczość i fantastykę przedstawienia, wydobywające atmosferę epoki. Kleiner podkreśla, że występują tu dekoracje w duchu osjanizmu, zwłaszcza w grupie dramatów historycznych (Kleiner 1964: 412). Słowacki dogmatycznie pojmuje w tej grupie dzieł kryteria sceny teatralnej (Próchnicki 1992: 44). Gotyckie okna widoczne

<sup>5</sup> Ta część artykułu przedstawia ważniejsze wnioski z badań Janusza Skuczyńskiego (1986), a także najistotniejszych konstatacji z monografii Włodzimierza Próchnickiego (1992) oraz artykułu Stanisława Kaszyńskiego (1975). Większość didaskaliów, które wiążą się z oświetleniem przestrzeni zamkniętych: zamków, komnat czy katedr, wymienia w swojej pracy Magdalena Chacko (2006: 182–183).

są w komnatach Marii Stuart (A II, S 6). Skąpe oświetlenie pałacowych pokoi jest komponentem podstawowym i od początku akcji dramatycznej bierze udział w określaniu sytuacji psychicznej bohaterki (Skuczyński 1986: 35). Aldona w *Mindowem*, patrząc w okno, dostrzega wschodzący błądy księżyc (A II, S 1). Ciemne sale pałacu dodatkowo „połyskują granitem” (A III, S 1). Podobna przestrzeń zbudowana jest w akcie I *Samuela Zborowskiego*, choć trudno mówić tu o temporalności odpowiadającej wcześniejszym realizacjom. Eolion zmierza *niby we śnie ku oknu gotyckiemu*, mówiąc:

Coraz ciemniej... jak słońce, gdy leci do morza,  
Coraz ciemniej... konie mnie... do przepaści niesą...  
Coraz ciemniej i smutniej... Atesso!

(*Samuel Zborowski*, A I, w. 148–151)

Następuje tu przejście między porami dnia, ale czas dramatu poddany jest w całości wizjom bohatera. Nie ma mowy o elementach natury *sensu stricto*: księżycu, gwiazdach, mgłach, romantycznym sztafażu. I nie tyle o nastrojowość tu chodzi, ile o sferę symboli oraz migotliwość światła i barwy – okno gotyckie jest już jedynie pretekstem i elementem wtórnym onirycznej wizualizacji. Podobnie we fragmencie *Zawiszy Czarnego*, w którym okna zamkowe prześwitują czerwonym blaskiem. Kompozycja jest dynamiczna, co podkreślają epitety („krwawe światło”, „okna błyszczące”) i czasowniki („bijąc”). Przynależność blasku do sfery pozaziemskiej, piekielnej, swego rodzaju nieokreśloność, amorficzność, uwydatniają słowa „czasem”, „wydawało się”. Pojawiają się tu konotacje biblijne w poetyckich wizjach Manduły:

[...] czasem przez luki bijąc  
Krwawe miesięcowe światło  
Wydawało się jak piekło,  
Przez okna twoje błyszczące...

(*Zawisza Czarny*, red. D., A II, S 3, w. 198–201)

Widok „krwawego miesiąca” odpowiada realizacjom nocnego światła w poezji Słowackiego.

Rozświetlanie przestrzeni zamkniętych punktowym światłem pojawia się także w *Kordianie*. Nie bez powodu mówi się, iż dzieło to rozpoczyna ewolucję w dramaturgii Słowackiego (Próchnicki 1992: 8). Wyraźniej niż we wczesnych utworach zaznacza się poszerzenie prezentowanej widzowi przestrzeni. Tytułowy bohater w scenie pałacowej ewidentnie kroczy w głąb sceny (Papp 1939: 51). Stopień komplikacji scenograficznej, wystawionej na szczególną manipulację światła i ciemności, odpowiada wewnętrznym zmaganiom bohatera. Sceny oświetlone są lampami o różnym stopniu natężenia blasku. Rekwizyt ten bywa wiązany z symbolem najwyższej myśli przewodniej (Ignaczak 1988: 205). Punktowe światła



odpowiadają za repartycję miejsc: podziemnych lochów w kościele św. Jana, sali koncertowej zamku królewskiego i gabinetu konferencyjnego cara.

Oprócz rekwizytów będących źródłem światła pojawia się blask księżyca, przebijający z okien zamku. Doświetla on elementy symboliczne na drodze Kordiana do sypialni Mikołaja II:

Ta komnata srebrnego nalała się blasku,  
Trójnóg złoty – korona leży na trójnogu  
(*Kordian*, A III, S 5, w. 534–535)

Poszerzenie się w dramacie czasu i miejsc akcji (także wyjście poza ziemską li tylko sferę wydarzeń) oraz uszczegółowienie tekstu pobocznego uwydatniają swobodę Słowackiego przy konstruowaniu sceny za pomocą światła, umiejętność operowania różnymi rodzajami blasku, a także dostrajania ich do skomplikowanego świata psychicznego bohaterów. Wplata tu również dramaturg elementy malarskie – obrazy, będące dekoracją ścian pałacowych. Migotliwość i błyski lamp powodują, że polichromie ozywają, podsycając lęki i imaginację Kordiana. O scenie tej mówi się, iż ma charakter prekursorski. Krzyżanowski twierdzi, że Słowacki wprowadza

[...] pomysły, które dopiero w pół wieku po śmierci twórcy *Kordiana* miały zdobyć rozgłos w dramaturgii neoromantycznej (Krzyżanowski 1961: 194).

Plastyczność wizji jest też – równorzędnie ze światłem – elementem konstytuującym przestrzeń w *Lilli Wenedzie*. Skuczyński konstatawał, iż przestrzeń groty, w której Słowacki zamyka część akcji, jest związana z romantycznym ożywionym obrazem malarskim, w którym widoczne są i proveniencje mityczne, i nawiązania biblijne (Skuczyński 1986: 77). Blask i kolor splatają się tu niemal organicznie. Tłem i źródłem dodatkowych barw dla wyeksponowanej przestrzeni jest pejzaż zachodzącego słońca. Nagromadzenie światła uwydatnia stopień kreacyjności miejsca wydarzeń i nadaje scenie dodatkowy koloryt. Wydobywa blask postaci – Rozy Wenedy. Konotacje imienia z kolorem czerwonym sprawiają, iż barwy i światła multiplikują się, symbolicznie współgrając z kreacją postaci dramatu:

*Obszerna grota wróżki wykopana w ziemi; w ścianach okrągłe dziury, przez które widać rozległe pola i daleki krajobraz – światło zachodzącego słońca.* (A IV, S 4)

*Grota wróżki, oświecona czerwonym blaskiem. ROZA WENEDA stoi przy otwartej grocie i do zachodzącego słońca śpiewa roczną inwokację.* (A IV, S 4)

Źródłem światła innej zamkniętej przestrzeni dramatu, celi św. Gwalberta, jest lampa oraz obraz *N. Panny na dniu złotym* (*Lilla Weneda*, A I, S 2). W dramacie odwołuje się romantyk do dzieł mistrza z Urbino – dla artystycznej formacji

XIX-wiecznej największego spośród malarzy i ideału tych, którzy chcieli osiąść reguły tworzenia piękna absolutnego (Piwocki 1977: 119)<sup>6</sup>.

Wymienione wyżej wizje dramatu dokładnie opisał Słowacki Krasińskiemu:

[...] wybudowałem nową scenę, sprowadziłem duchów i aktorów i rozłożyłem na leśnej murawie [...] zewsząd jakby morzem czerwonego połysku oblane... [...] lampa się błyszczy i obraz Rafaelowski Boga Rodzicy. (DW IV, *Do Autora Irydiona*, *List II<sup>GI</sup>*)

Jednym z ciekawszych zabiegów, demaskujących iluzję sceniczną utworów Słowackiego i płynne przejścia z przestrzeni zamkniętej do otwartej, a także teatralne iluminacje świetlne – jest jedna ze scen *Mazepy*. Odautorska uwaga w tekście pobocznym przynosi powtórzenie dyrektyw Wojewody:

WOJEWODA

Panie Chmara, w ogrodzie czy od lamp jaskrawo?

CHMARA

Już się pałą.

WOJEWODA

Wyłamać zaraz tę przegrodę.

Niechaj król zobaczy dobrze w zamku Wojewodę.

Niechaj mu będzie jasno – cóż – wyjąć tę ścianę.

*Ludzie wyjmują ścianę w głębi teatru, pokazuje się ogród iluminowany.*

(*Mazepa*, A I, S 7, w. 146–150)

Otwarte przestrzenie, zazwyczaj ogrody czy lasy, to równorzędne (w stosunku do zamkniętych) miejsce akcji dramatów Słowackiego. Źródłem światła są szczególnie te elementy natury, które przynależą do nieba i wydzielają kolejne pory dnia. Pojawiają się tu klasycyzujące konwencje XVIII-wieczne (Próchnicki 1992: 136) i sztafaż sentymalny. Preromantyczna sceneria dominuje według Skuczyńskiego także w *Śnie srebrnym Salomei* (Skuczyński 1986: 153). Słowacki oświetla blaskami księżycą *ogród nad stawem* (A I, Zmiana 2) oraz *las dębowy* (A I, Zmiana 1). Tak skomponowana scenografia jest jedynie tłem dla wypowia-

<sup>6</sup> Rafaelowskie reminiscencje pojawiają się także w poezji i tekstach prozą romantyka. Rolę, jaką sztuka malarza z Urbino odegrała w inspirowaniu wizji poetyckich Słowackiego, podkreśla sam twórca, wspominając dzieciństwo, a zwłaszcza wileńską pracownię wuja, który mu „[...] tyłu [...] snów o Rafaelu nastreczył”. Pisz: „[...] bom w jego małym pokoiku czuł jak dziecko jakiś zapach niewymówiony dawnego artystycznego włoskiego żywota. (K II, 191)

Konsekwencje tychże przeżyć miały się objawiać z jednej strony w późniejszym prezentowaniu *lume leggiadro, amoroso e dolce*, a także w charakterystycznych dla Rafaela ognisto-świetlnych przedstawieniach bóstw, rozszerzaniu przestrzeni, „malierystycznych” sposobach operowania światłem i barwą (Krysowski 2002: 98).



dających się bohaterów. Podobną, tj. dekoracyjną funkcję, spełnia iluzjonistyczna dekoracja ogrodów w *Fantazym* (tamże: 182)<sup>7</sup>. Romantyczne elementy przyrody wchodzą z kolei w szczególne relacje z luną księżycowego światła, blaskiem gwiazd, mgieł i innych zjawisk atmosferycznych, stając się obrazem duszy *dramatis personae*.

Światła nocy nierzadko wydobywają jego sylwetkę. Egzemplifikacją zabiegu jest modelowanie postaci Kordiana. Tło dla jego działań stanowią silne kontrasty światłocieniowe, mocno odcinające go od prezentowanej przestrzeni i dynamizujące krajobraz. Różnice między blaskiem i mrokiem zostają uwydatnione przez wprowadzenie różnych walorów barwnych czerni, niebędących w tekście dramatu kolorami wyrażonymi *explicite*, a podkreślonymi przez wyrażenia, takie jak „gałąź spróchniała”, „czarny liści krąg ponury”. Zestawił je Słowacki z pełnym świetlistym miesiącem i srebrnymi chmurami. Nie jest to już scenografia *stricte* teatralna, a popis romantycznego komponowania pejzażu nocy. Sam Kordian zostaje przecież, co twórca dramatu komentuje w didaskaliach, *sam w ogrodzie nieruchomy* (A I, S 2; podkreślenie moje – M. Z.). Aktywność natury jest odwrotnie proporcjonalna do gestyki bohatera, choć to właśnie dynamika blasku wyróżnia sylwetkę w sposób szczególny. Niejednoznaczność zastosowania światła, jego gradacje i zmiany natężenia pozwoliły Słowackiemu na uformowanie introspekcyjnego wizerunku bohatera dramatu (Ignaczak 1988: 209).

Nie odbiega także autor *Balladyny* od konstrukcji pejzażu o tonie mistycznym, które przedstawiał w poezji. Forma dramatyczna i możliwość zmiany dekoracji, wystroju sceny, wprowadzanie dodatkowego oświetlenia stwarzały mu możliwość płynnego przechodzenia między kolejnymi „warstwami” scenografii. W pewnym stopniu, zwłaszcza w późnych dramatach, odpowiadało to nakładaniu się i przenikaniu lirycznych wizji. Było także sposobnością do przechodzenia od czasu ziemskiego do kategorii *aeternitas*.

W scenie pierwszej dramatycznej wersji Beniowskiego tytułowy bohater i Pamfilus oglądają bitwę z perspektywy powietrznej (Pamfilus i Beniowski na wzgórk – A I, S 1); usytuowani są z dala od wojennych potyczek, wszak na pierwszym planie widzą jedynie dymy „do białych róż podobne” (A I, S 1,

<sup>7</sup> Warto dodać, iż przestrzeń w dramacie doświetla Słowacki blaskami i barwami, które Fantazy kojarzy z tymi, jakie konstruowały kompozycje malarskie Veronese:

Prawdę ty mówisz... same jakieś światła  
Chodzą po mojej głowie jak u dzieci,  
Zielone, jasne, czerwone – jak na tła  
Złote... rzucone przez Wenecjanina  
Świętych postacie... różne jakieś tony,  
Z których ton każdy mi cos przypomina  
Smutnego... a ma niewy tłumaczony  
Urok dla ducha.

(*Fantazy*, A I, S 8, w. 231–238)

w. 16–17) oraz pył bitewny. Przestrzeń poddana jest tylko grze światel i barw tak, iż te zakrywają plan walczących postaci:

PAMFILUS

Zatrzymaj się tu, aż dymy opadną.  
To pierwsza walka w życia epopei. [...]

BENIOWSKI

Przecudny widok – dymu tumany  
Jako tumany jesienne lecą,  
Szable złotymi listkami świecą... [...]  
Wiatr obłąkany  
Jakieś harf tony – w stronę unosi [...]  
O jak czarownie śmiertelny spiż  
Bucha i wyje... i błyskawicą  
Zamiata ziemię – i wszecz – i wzdłuż,  
Dymy się zdają duchów przyłbicą,  
A dalsze dymy do białych róż  
Podobne – z ziemi krwawej wychodzą.

(*Beniowski. Dramat niedokończony,*

A I, S 1, w. 1–2, 5–7, 9–10, 12–17)

Światło przebija przez tumany kurzu, którym zostają *implicite* dodane wartości kolorystyczne – barwy w systemie Słowackiego najwyższe: złoto w różnych tonacjach kolorystycznych („tumany jesienne”, „śmiertelny spiż”), wyzyskane dzięki barwnym dymom i błyskom szabli, biel (w domyśle) – „dym białych róż”. Kompozycja zostaje przełamana silną „plamą” czerwieni, „ziemią krwawą”, jedynym obecnym w opisie znakiem walczących. Przedstawiona tu przestrzeń jest emanacją piękna bardziej niż scenografią o tonie frenetycznym. Jest „pierwszą walką w życia epopei”, jakby wyłanianiem się z chaosu blasku i ciemności w początkach świata. Obrazowi towarzyszy wątek muzyczny. Światło stanowi element dynamizujący; impresyjna, malarska i, wydaje się, trudna do teatralnej konkretyzacji scena „walk globowych”, wpisana jest w przestrzeń kosmiczną i nosi znamiona koncepcji Teatru Ogromnego Stanisława Wyspiańskiego bardziej, aniżeli sceny pudełkowej z tragedii czy oper, będących pierwotnym źródłem inspiracji polskiego romantyka.

### Modelowane światłem *dramatis personae*

Kolejnym sygnałem wskazującym na ewolucję w zastosowaniu przez Słowackiego światła jest sposób konstruowania postaci. Jest tu światło tym środkiem ekspresji pozawerbalnej, który – jak zostało już zasygnalizowane – wyróżnia bohaterów z tła naszkicowanej scenerii, choć oba poziomy: przestrzeni i osób dramatu są współzależne. Blask płynący z oświetlenia naturalnego i sztucznego,

obecnego przy postaciach także dzięki wprowadzeniu rekwizytów, współtworzy kolejne znaczenia – metaforycznie wyraża ich uczucia, podkreśla racje, objawia wewnętrzne motywacje.

Jakkolwiek konstruowaniu przestrzeni za pomocą światła w *Mindowem* Skuczyński zarzuca nieplastyczność i wartość niedramatyczną (Skuczyński 1986: 25), *psyche* Aldony ściśle odpowiada oświetlaniu sceny. Blask jest punktowy, izoluje bohaterkę od zarysowanej scenerii; lampa, którą Dowmunt przybliży i oddala od twarzy kobiety, obnaża jej obłąkanie, wzmacnia nastrój niesamowitości i osaczenia. Światło jako znak li tylko teatralny nie utrudnia w tym przypadku możliwości scenicznej konkretyzacji:

DOWMUNT

[...]

Lampa tak ciemno się pali,  
Dlatego nie poznała.

*Bierze lampę i z nią przystępuje do ALDONY*  
Patrz! twój Dowmunt żyje.

DOWMUNT

*Bierze lampę ze stołu i oświetlając twarz, przybliży, się do ALDONY*  
Patrz! patrz!

ALDONA

Błagam cię! błagam ach! oddal się, panie!  
Oddal się — światło lampy oczy moje razi.  
[...]

DOWMUNT

Ha! męczarnio okropna! męczarnio szatana!  
*do ALDONY, która się zbliży pomięszana*  
(*Mindowe*, A II, S 1, w. 193, 195–196, 200)

Podobne funkcje spełnia oświetlenie w *Beatrix Cenci*. Pochód kroczący podziemiami lochów kościelnych zostaje wydobyty dzięki baskom, jakie daje światło pochodni. Silne różnice między światłem a ciemnością uwydatniają postaci i rytalizują akcję. W jednej ze scen dramatu dokonuje się także, tożsame z realizacją w *Mindowem*, wyodrębnienie głównej bohaterki. Błaski wpadające przez szczeliny kaplicy podkreślają jej posągowość. Światło wchodzi w relację z barwą – czerwienią, symbolizującą krew dokonanej już zbrodni:

Śpią umęczeni, straszni i spokojni...  
W kątach – żałobne posągi... nieszczęścia –  
A słońca smutny snop – jako czerwony  
Piorun bez huku – ze sklepień upada

I trwa w powietrzu ciemnym nieruchomy,  
 Krwawiąc ciemności środek... o! tu.. tu! Tu!  
 Jestże to morze krwi promienistej,  
 W której się będę kąpała... wzdrygnięta?  
 Czy tego światła czerwonego wyjdą  
 mary ohydne – co nieszczęścia szmerem  
 dom napępniały przed czynem rąk naszych,  
 zawsze przytomne – bliskie – i niewidzialne.

(*Beatrix Cenci*, A III, S 7, w. 320–331)

Gra światel splota się ze statycznym snopem czerwonego blasku. Akcja przeniesiona do centrum sceny metaforycznie obrazuje *scenarium* sumienia Beatrix: kobieta zostaje przytłoczona rubinowym blaskiem – ciężarem zabójstwa ojca. Znamienne, iż postaci nie wykonują tu wyrazistych gestów i ruchów, choć wiże są silnie zdynamizowane. To właśnie światło (oraz sprzężona z nim barwa) modeluje sylwetki. Uwydatnia tu Słowacki jego rangę symboliczną, a może i absolutną.

Inną „techniką” posługuje się autor *Balladyny* przy komponowaniu postaci królowej Gopła skonstruowanej na podobieństwo kobiet pojawiających się na kartach poezji Słowackiego. Goplana jest amorficzna, lekka, barwna, świetlista – ale błyszczący światłem nie tyle już scenicznym, ile baśniowym. Skierka opisuje ją, wyłaniającą się z toni jeziora, niczym mityczną Afrodytę:

#### SKIERKA

[...] na słońca promyku  
 Wytryska z wody Goplana;  
 Jak powiewny liść ajeru,  
 Lekko wiatrem kołysana;  
 Jak łabędź, kiedy rozwinie  
 Uśnieżony żagiel steru,  
 Kołysze się – waha – płynie.  
 I patrz! patrz! lekka i gibka,  
 Skoczyła z wody jak rybka,  
 Na niezabudek warkoczu  
 Wiesza się za białe rączki,  
 A stopą po fał przezroczu  
 Brylantowe iskry skrzesza.  
 Ach czarowna! któż odgadnie,  
 Czy się trzyma z fał obrączki?  
 Czy się na powietrzu kładnie?  
 Czy dłonią na kwiatkach się wiesza?  
 [...]

Rzeczulka rzuciła wianek,  
Wianek czarny jak hebany  
Na złote włosy Goplany.

(*Balladyna*, A I, S 2, w. 281–297, 305–307)

Światło splata się tu po raz kolejny z kolorem; biele, błękity, a nawet przezroczą przeświecone są pozaziemskim blaskiem. Efekt cudowności wzmagają pojawiające się brylanty, „obrączki fal”, „wieńce kwiatów” – elementy przypisywane świetlnym postaciom kobiecym w poezji romantyka. Kleiner mówił o ulubionym dramacie Słowackiego, iż jest kompozycją malarską, pisaną z rozmachem fantazji i rytmiki, przestrzeni, ruchu i światła oraz że „jakieś bogactwo życia i sztuki bije ze scen dramatu” (Kleiner 1964: 424, 434).

Opisana wyżej scena nie nosi jednak znamion teatralnej „konkretności”. Ikonograficzna niemalże wizja przywodzi na myśl raczej osobę kochanki ze szwajcarskiego poematu, aniżeli postać dramatyczną *sensu stricto*, mającą zwiualizować się na deskach teatralnych. Próchnicki rozważa możliwość relacjonowania przez bohaterów znajdujących na scenie momentu wydobywania się Goplany z wodnej toni; boginka w jego odczytaniu jest „niewidoczna” (Próchnicki 1992: 95). Co ciekawe, wymienione wyżej pierwiastki, składają się na fantastyczność (tylko jednego z wielu) przedstawienia dramatycznego, na długo przed postulatem Mickiewicza o potrzebie stworzenia słowiańskiego dzieła scenicznego odznaczającego się cudownością, a przenoszącego widza w świat nadprzyrodzony (Mickiewicz 1998: 157).

Podobny efekt, choć oczywiście znacznie później, bo w latach 1844–1845, uzyskał Słowacki, spisując – cytowane już w niniejszej pracy – fragmenty *Zawiszy Czarnego*:

[...] czasem się w kurzawie albo król pokazał,  
Albo cały krzyżacki hufiec z chorągwiami [...]  
Albo inne straszliwe boju tajemnice:  
Śmierć – widmo jakieś czarne... i trzy błyskawice.

(*Zawisza Czarny*, red. D., A I, S 3, w. 380–384)

Jest to wizja do złudzenia przypominająca walki toczone przez Hera Armeńczyka w pierwszym rapsodzie ostatniego poematu Słowackiego, *Króla-Ducha*. Blask uobecniony jest tu jedynie przez „trzy błyskawice”. Światło, którego są źródłem, konstytuuje przestrzeń, dynamizuje ją. Na wewnętrzną rytmikę kompozycji, podkreśloną poetyckim zabiegiem anafory, składają się także wydobywające się z bitewnych pyłów postaci króla i krzyżackich hufców. Kontrast światłocieniowy jest tu symboliczny, tajemniczy i mistyczny niemalże, przede wszystkim dzięki pojawieniu się trzech piorunów zestawionych z personifikacją widma śmierci.

Poetycka forma opisująca całość zjawisk ma niepośledni wpływ na stopień wizualności czy nawet malarskości obrazu. Niby zdecydowanym, szybkim pocią-

gnięciem pędzla, przełamuje Słowacki kompozycję szarości i czerni o różnych walorach – jasnymi plamami żółci i czerwieni ewokowanych *implicite*, poprzez „słoneczne smugi”, blask i barwę płomieni, czerwień sztandarów. W taki sposób wybijają się na pierwszy plan kolejne postaci, przyrównane do „strasznych mar”:

[...]

Okropne mary

Pokazały się... smugiem przedartym – słonecznym,

Ktoś czarny pruł sztandary,

Jęczał śmiechem serdecznym,

Wiatr zarzucił płomieniem,

Tą czerwienią sztandarów podartych na ćwierci

(*Zawisza Czarny*, red. C., S 1, w. 298–303)

Znów – wizja rozciąga się horyzontalnie i wertykalnie, stając się polem zmagania sił tak ziemskich, jak i pozaziemskich. Karty ostatnich dramatów nie są jednak w całości poddane zabiegowi kształtowania dzieła na sposób *quasi*-malarzski. Słowacki nie traci tu zmysłu dramaturga; nie rezygnuje z klasycznych, chciałoby się rzec, technik operowania światłem nawet w tych, którym zarzuca się niesce- niczność ze względu na ich przynależność do grupy dzieł ostatnich. W *Zawiszy Czarnym* pojawia się postać rycerza zastygłego w posągowej pozie:

O, jak pięknie wygląda przy tej cudnej dziewicy

Ten rycerz... pod rozpękłym nad ojczyzną piorunem...

Jako posąg żelazny, w czerwonej błyskawicy,

Napoczęty przez ogień... i robiony zwiastunem,

Kassandrą i Orestem... tak do Bożego Syna

Podobny... filozofa straszliwego ruina...

(*Zawisza Czarny*, fragm. sceny dalszej

i strofy Chóru o Laurze i Zawiszy, w. 15–20)

Wydaje się, iż udało się Słowackiemu ożywić męską postać, doświetloną ze wszech stron nie tylko ziemskim „stalowym” blaskiem, o którym wspominał w dygresjach *Beniowskiego*:

[...] niech wypatrzę

Znów bohatera mego na teatrze

Wypadków. – Szekspir mówi, że to życie

Scenicznym bardzo jest podobne zmianom; [...]

Mimo to jednak jest bardzo obficie

Złych dram... a pierwsze role, dane panom,

Najgorsze! – smętną uderzeni stałą,

Bez żadnej rzymskiej gracji z nóg się wałą.



I gdyby u nóg kochanek, [...]  
Rzucali duszę swą pełną płomieni  
Z harf westchnieniem – Lecz nie... czerw ich toczy!  
(*Beniowski*, P VII, w. 175–178, 181–185, 187–188)

Źródła blasku jest wiele; składają się na nie błyskawice, pioruny, ogień, połysk żelaza; pojawia się także porównanie do Chrystusa – całość wyraża piękno, hieratyczność i dostojeństwo. Rycerz błyszczy i ziemskim blaskiem, i światłem doskonałości boskiej. Jak konstatawała Stankiewiczówna, świetlistość jest jedną z cech rycerskości (Stankiewiczówna-1922: 128).

Chrześcijańskość i świętość postaci scenicznych jest tym, co najpełniej przedstawia się w późnych dramatach poetyckich. Chodzi tu szczególnie o *Księdza Marka* oraz kongenialny przekład *Księcia Niezłomnego* Calderona. Do obu dzieł wprowadza Słowacki elementy swojego systemu filozoficznego. Jedno z istotniejszych miejsc zajmuje w nim oczywiście światło. Także i te dramaty nie tracą na swojej teatralności. Oprócz rozumienia blasku jako duchowej doskonałości bohaterów pojawia się charakterystyczny dla autora *Balladyny* modelunek; obecne są symboliczne rekwizyty – świece, świeczniki czy pochodnie, dodatkowo uplastyczniające i rozświetlające postaci przedstawione. Rekwizytem nadaje Słowacki wartość symboliczną; są znakiem idei, poświęcenia, duchowego przewodnictwa.

Postać Księdza Marka, umęczonego i umieszczonego w kibitce, przypomina przedstawienia Chrystusa *Ecce Homo* z ikonograficznych realizacji:

Jego (Księdza Marka – M. Z.) palmami zakryto  
Słonecznymi od niebiosów;  
A kat się na śmierć zaćwiczył  
I szedł krwią kapiący z włosów, [...]  
A ksiądz jakby cały w słońcu  
Na wozie, w męczeńskiej szacie,  
Jak na jakim majestacie  
Jechał spokojny i żywy.  
Bo on człowiek sprawiedliwy  
I święty...  
(*Ksiądz Marek*, A III, w. 110–113, 174–179)

Nie tyle kategoria dramatyczności wiąże się z tą sceną, ile misteryjność, pasyjność; ofiara Marka zostaje wywyższona. Źródłem światła są promienie słońca. Re-lacjonująca wydarzenie Judyta idealizuje bohatera, dokonuje jego apoteozy, a czas ziemski zmienia się w chwilę wieczności. Inne obrazy poetyckie *Księdza Marka* rozświetlają pioruny. W kontekście historii bohatera nabiera to wagi szczególnej, stając się niby symbolem skupienia psychiki, nadając Markowi moc władczą (tamże: 126). Podobną funkcję pełni także płomień. Dokonuje się więc ewolucja i reinterpretacja

tacja w kojarzeniu ekwiwalentów świetlnych – inaczej niż w pierwszych dramatach wykorzystuje Słowacki typowo romantyczną scenerię grozy czy tajemnicy.

Kategoria świętości powiązana z Bożym blaskiem jest też przypisana Fernandowi, głównej postaci *Księcia Niezłomnego*. Po śmierci bohatera jego duch staje między pozostałymi osobami dramatu; blask zostaje więc scentralizowany. Wydarzeniu towarzyszą cudowne zjawiska, zasygnalizowane przez autora *Balady* w didaskaliach. Na wizyjność dramatycznej kreacji ma także wpływ niejako przyspieszone przejście sfer temporalnych. Zabieg ten dokonuje się tu dzięki grze światła i efektowi akustycznemu. Kompozycja jest minimalistyczna i nie wydaje się niemożliwa dla teatralnej konkretyzacji.

*Ściemnia się – słychać w powietrzu anielskie trąby i różne głosy duchów.  
Wchodzi DUCH FERNANDA z pochodnią.*

(*Księżę Niezłomny*, Dzień III, Zmiana 2 i 3)

Światło nie tylko towarzyszy bohaterowi dzięki niesionej przez ducha pochodni. Trudno mówić w tym przypadku o modelowaniu postaci scenicznej, choć wprowadza Słowacki *stricte* teatralny rekwizyt zbieżny z tymi, które pojawiły się w *Beatrix Cenci*. Don Fernand jest duchem; światło, możliwość prowadzenia towarzyszy i wziętych w niewolę Feniksanę i Tarudanta, staje się symbolem doskonałości duchowej męczennika, Bożej obecności i metaforą drogi do odsłaniania prawdy (w tym przypadku złych moralnie uczynków ojca księżniczki). Blask płynący z pochodni znika w otwartej przestrzeni, stłumiony światłem wschodzącego słońca:

DUCH FERNANDA

Przez ciemność i mrok siny!

Przez skały i rozpadliny,

Gdzie orzeł latać się lęka,

Prowadziłem was bezpiecznych.

Oto różana jutrzienka!

Oto Fez w ognjach słonecznych!

(*Księżę Niezłomny*, Dzień III, Zmiana 4, w. 819–824)

Pod murami Fezu zostają ostatecznie obnażone pobudki działań króla.

Nieodmiennie blask jest przypisany postaciom z rzędu najwyższych, absolutnych. Światło towarzyszy obecności Boga w wydarzeniach dziejowych. Dokonuje Słowacki reinterpretacji symboli światła: pojawieniu się Bogarodzicy *nad Monumentem druidycznym, stosie ułożonym w miejscu, gdzie stał tron Derwida* (*Lilla Weneda*, A V, S 8) towarzyszy piorun oraz złoty płomień. W scenie siódmej ostatniej części *Lilli Wenedy*:

*Piorun bije w stos i drzewo zajmuje się złotym płomieniem. – Lelum i Polelum nikną w blasku. – Powoli nad gasnącym stosem ukazuje się postać Bogarodzicy.*

ŚWIĘTY GWALBERT  
*pokazując na zjawienie.*  
Ave, Nieśmiertelna!

LECH  
Cudowne widmo w obręczu z płomyków.

ROZA WENEDA  
*wchodząc na stos zagasły, grzebie w popiołach, znajduje łańcuch próżny, którym  
przykuci byli do siebie Lelum i Polelum [...]*  
(*Lilla Weneda*, A V, S 8)

Nie da się ukryć, iż posługuje się tu romantyk obrazem Najświętszej Panny zbieżnym z Jej przedstawieniami w utworach poetyckich – tym zaś zwłaszcza, w którym dostrzega się nawiązania do apokaliptycznej wizji św. Jana. Świetlista piękność jest tu symbolem Boskiej sprawiedliwości, interwencji, *providentiae*.

Zupełna już amorficzność i blask doskonały towarzyszy konstruowaniu postaci Chrystusa, mającego wymierzyć sąd nad Kanclerzem w finalnej scenie *Samuela Zborowskiego*. Słowacki uczynił z Syna Bożego jedną z osób dramatu, wkładając w Jego usta enigmatyczne słowa, odpowiadające wykładni filozoficznej poety:

CHRYSTUS  
Kto ducha swego wyleje i zaśnie,  
Ten jest...  
[...]

SAMUEL  
Ja przy nim... z szablą – już jasny – [...]  
On mi dał jasnej, męczeńskiej korony.  
To jakaś wieka duchowa osoba [...]  
Jak wiatr przez światło przyszedł –  
(*Samuel Zborowski*, A V, w. 1191–1201)

Wypowiedź ta odpowiada rozumieniu światła jako najistotniejszemu elementowi przemiany ducha i jego drogi do moralnej doskonałości. Chrystus jest tu gwarantem duchowej i świetlistej transfiguracji. Blask Absolutu przesłania sylwetkę bohatera podobnie jak wizerunek Maryi zakrywa plan postaci w *Lilli Wenedzie*. Język dramatu umożliwił autorowi *Samuela...* zestawienie w jedno efektów wizualnych i treści filozoficznych. Cieśla-Korytowska mówi o „wykładzie gnozy” Słowackiego w tejże scenie (Cieśla-Korytowska-1992: 101). Wizja Boga, przychodzącego *jak wiatr przez światło* nasuwa też skojarzenia z wersem wizji Eliasza, kiedy – zaraz po znaku ognia – Pan przechodził w szmerze łagodnego powiewu (1 Krl 19,12). Trudno w *Samuelu...* o klasyczną relację sceny i widow-

ni. Przestrzeń osiąga wymiar nieskończoności, jest i światem, i wszechświatem, miejscem spełnienia misterium (Próchnicki 1992: 208).

Zabiegi Słowackiego w ostatnich dramatach doprowadzają, według Skuczyńskiego, do ich reateatralizacji (Skuczyński 1987: 187). Przestrzeń ma zostać przeniesiona z rygorystycznych wymagań sceny w dramat wyobraźni. Ewolucja dramatu i teatru, która dokonała się w wieku XX, każe jednak spojrzeć na sceniczne zabiegi „rozwichrzonej wyobraźni” (Nawrocka 1992: 77) romantyka raczej jako na twórcze poszukiwania, eksperymenty teatralne. Nie bez powodu dokonuje Słowacki transpozycji rodzajowych, przekształceń gatunkowych.

Zastosowanie światła, ukazanie (w dramatach tylko!) całej rozpiętości jego zastosowań, podkreślanie roli, jaką odgrywa w konstruowaniu widowiska, wskazuje, iż Słowacki patrzył na swe utwory jako takie, które mają się skonkretyzować w teatralnej przestrzeni. Są to jednak realizacje skomplikowane, futurystyczne zwłaszcza wtedy, kiedy bierze się pod uwagę możliwości współczesnej Słowackiemu sceny, a także ewoluującego pod kątem plastycznym, poetyckim, malarskim, dźwiękowym – wielkiego dzieła, jakie stworzył już przed rokiem 1843. Jest wreszcie światło tym składnikiem, które ukazuje całą rozpiętość artystycznych możliwości autora *Fantazego*.

Do prezentowanych w dziełach wizji będzie się odwoływał Wyspiański, tworząc koncepcję Teatru Ogromnego. Równorzędnie z „narodowością”, lokalnością, jaką postulował autor *Dziadów*, będą się u XX-wiecznego artysty pojawiały rozwiązania plastyczne (w tym związane z oświetleniem i dekoracyjnością scen) zbieżne z tymi, które prezentował już romantyk. Wydaje się, iż nie mistyczne przełomy w biografii Słowackiego są cezurą dla pozasceniczności jego dramatów. Nie wydaje się też, by słowiańskiego *opus magnum*, o jakim marzył Mickiewicz, nie udało się osiągnąć już w *Balladynie*... Zastona milczenia spuszczone na dokonania dramatyczne Słowackiego do lat 40. przypomina scenę z *Krytyki krytyki i literatury*:

PAN OR.

Ja mu zaś tylko jedno zarzucę, że nie narodowy. [...]

*do Szekspira*

Przepraszam, że rozmawiamy z sobą, nie zwracając na Niego żadnej uwagi...

SZEKSPIR

Jestem do tego przyzwyczajony.

(*Krytyka krytyki i literatury*, S 2, w. 188–190)

## Bibliografia

### Źródła

- Korespondencja Juliusza Słowackiego* (1962–1963), t. 1–2, oprac. Eugeniusz Sawrymowicz, Wrocław.
- Mickiewicz Adam (1998), *Wykład XVI*, w: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, t. X, oprac. Julian Maślanka, Warszawa.
- Słowacki Juliusz (1952–1975), *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner, Wrocław.

### Opracowania

- Chacko Magdalena (2006), *Dramat i teatr Juliusza Słowackiego. Rekonesans*, Wrocław.
- Cieśla-Korytowska Maria (1992), *Rozkład formy dramatycznej „Samuela Zborowskiego” pod wpływem mistycyzmu Słowackiego*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, cz. 1, red. Dobrochna Ratajczak, Wrocław.
- Ignaczak Ludmiła (1988), *Semantyka światła w „Kordianie” J. Słowackiego. O świetlnych znakach*, „Prace Polonistyczne”, t. XLIV.
- Cieśla-Korytowska Maria, Szturc Włodzimierz, Ziółowicz Agnieszka (2000), *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, Kraków.
- Kaszyński Stanisław (1975), *Z problematyki konstrukcji przestrzeni w dramatach Słowackiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis”, Nauki Humanistyczno-Społeczne, nr 2.
- Kleiner Juliusz (1976), *Istota utworu dramatycznego*, w: tegoż *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. I, wyb. i oprac. Janusz Degler, Wrocław.
- Kleiner Juliusz (1999), *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1–4, Kraków.
- Kowalczykowska Alina (1997), *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa.
- Krzyżanowski Julian (1961), *W świecie romantycznym*, Kraków.
- Krysowski Olaf (2002), *Słońc ogromnych kręgi... Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa.
- Nawrocka Ewa (1992), *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, red. Dobrochna Ratajczak, Wrocław.
- Papp Zygmunt (1939), *Oświetlenie sceny w dramatach Słowackiego*, Lwów.
- Piwińska Marta (1999), *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa.
- Piwocki Kondrad (1977), *Dzieje sztuki w zarysie. Od wieków średnich do końca XVIII w.*, t. 2, Warszawa.
- Próchnicki Włodzimierz (1992), *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków.
- Przychodniak Zbigniew (2006), *Juliusz Słowacki i konwencje teatralne*, w: *Słowacki teatralny*, red. Krzysztof Kurek, Poznań.
- Skuczyński Janusz (1986), *Przestrzeń teatralna w dramatach Juliusza Słowackiego*, Toruń.
- Sokalska Małgorzata (2009), *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków.
- Stankiewiczówna Janina (1922), *Światło w poezji Słowackiego*, w: *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie*, red. Przemysław Dąbkowski, R. II, z. 3.

### Summary

This article focuses on the notion of light in chosen dramatic works of Juliusz Słowacki – one of the most well-known Polish Romantics. The analysis of his literary legacy confirms that he perceived brightness not only as a motif, but also as a – purposefully used – theatrical sign. Drama as a literary genre also gave Słowacki a possibility to freely combine tradition and conventions from the fields of literature, aesthetics and philosophy, and to include descriptive passages and philosophical reflections in his writings, which was often the case with his works from the 1840s.