

**Juliusz  
Słowacki  
Samuel  
Zborowski**  
reżyseria  
**Paweł  
Wodziński**

reżyseria i scenografia  
**Paweł Wodziński**  
współpraca dramaturgiczna  
**Michał Kuziak**  
muzyka  
**Dobromiła Jaskot**

opracowanie muzyczne  
**Maciej Szyborski**  
wideo  
**Mikołaj Walencykowski**  
inspicjent  
**Mateusz Tłok**

występują:  
**Grzegorz Artman**  
**Beata Bandurska**  
**Marian Jaskulski**  
**Roland Nowak**  
**Maciej Pesta**

**Sonia Roszczuk**  
**Jakub Ulewicz**  
oraz:  
**Michał Kłos**  
**Łukasz Wasielewski**  
**Katarzyna Wojewódzka**

Punktem wyjścia projektu teatralnego *Samuel Zborowski* jest tekst rękopisu niezatytułowanego utworu Juliusza Słowackiego, autorska wersja dramatu, różniąca się znacznie swym układem od wydanych i przyjętych za kanoniczne redakcji Juliusza Kleintera i Juliana Krzyżanowskiego. Wydaje się, że nadszedł czas, by sięgnąć właśnie po rękopis tekstu Słowackiego. Jak pisze Michał Kuziak, badacz literatury polskiego romantyzmu, „dotychczasowi edytorzy poddali ten tekst znaczącym korektom dostosowującym go do ich wzorców estetycznych, zarazem pozbawiając literaturę polską oryginalnej rewolucjonizującej ją formy dramatycznej – polifonicznej, epifanijnej, transgresyjnej, przywodzącej na myśl współczesne nam koncepcje performansu”.

Dostrzegając nowe możliwości interpretacyjne, wynikające z tekstu rękopisu, związane z performatywnym charakterem utworu, w przedstawieniu skoncentrujemy się na wydobyciu teologiczno-politycznego wymiaru dramatu, skupimy się na pokazaniu procesu stwarzania i kształtowania się silnego podmiotu, poruszymy problematykę jednostkowego buntu w imię „odrębnego prawa do zbawienia”. Podejmiemy w ten sposób dyskusję ze spektaklem *Sprawa* w reżyserii Jerzego Jarockiego oraz głośną książką Jarosława Marka Rymkiewicza, akcentujących raczej – zarówno w utworze Słowackiego, jak i w interpretacji wydarzeń historycznych związanych z postaciami Samuela Zborowskiego i Jana Zamoyskiego – kwestie tożsamościowe.

# Michał Kuźniak Samuel Zborowski Juliusz Słowackiego

## **Tekst, który ma wyjaśniać wszystko, pozostaje niejasny**

To jeden z paradoksów. Wydawać by się mogło, że wiemy wszystko o *Samuelu Zborowskim Słowackiego*. Utwór ma naukowe wydania, bibliotekę opracowań. Był niejednokrotnie wystawiany w teatrze. Wraca się do postaci tytułowego bohatera dramatu. Ale przecież sam tytuł – a wypada pamiętać, że wyznacza on szczególnie ważne pole znaczeń tekstu i jego interpretacji – został nadany nie przez poetę, a przez edytorów. Kształt tekstu budzi kontrowersje – nie wiadomo przy tym dokładnie, kiedy powstał. Uważna lektura *Samuela Zborowskiego* wywołuje więcej pytań niż odpowiedzi. A jednak bez wątplenia, takie intuicje pojawiają się zresztą od dawna, to tekst ważny. Być może jeden z ważniejszych w polskiej literaturze, zazwyczaj wiązany ze sprawą wolności. Tekst, który istotny był także dla polskiego teatru, choć otwarte pozostaje pytanie, jak ten poradził sobie z nim. Zaczniemy od tego, skąd się wziął.

## **Późne dzieło Słowackiego**

Słowacki po roku 1841 – kolejną ważną cezurą jest rok 1844/1843?, w którym powstała *Genezis z Ducha*, jeden z filarów myślowych późnego dzieła poety – rozpoczyna nowy, inny od poprzedniego, okres swojego życia i twórczości. Dawny pisarz krytyczny, współtworzący w literaturze polskiego romantyzmu nurt rozczarowania światem i „odczarowywania” świata, staje się poetą, który kreuje oraz odzyskuje mity. Ustanawia przesłanie, mające pozwolić

zrozumieć kosmos, historię, człowieka, a także swój własny los. Przesłanie, które ma moc polityczną – czy może lepiej: pragnie mieć moc polityczną – i jest umocowane w doświadczeniu religijnym, a może tylko pragnie takiego umocowania. Stara się je wytwarzać.

Słowacki – i jest to widoczne również w *Samuelu Zborowskim* – pisze, korzystając z wielu różnych słowników mitologicznych: antycznej Grecji i Rzymu, chrześcijaństwa, kultur Północy. W dramacie *Walkirie* rozmawiają o Chrystusie, Lucyfer toczy debatę z Amfitrytą. Poeta wskazuje na istnienie hierarchii w świecie bytów mitycznych, oddającej hierarchię stojących za nimi kultur, ich zrozumienie sprawy ducha. Najwyżej lokują się te pochodzące z Biblii, choć, wypada dodać, poeta unieważnia ideę piekła, sprzeczną z przyjętą wizją powszechnego zbawienia. Chętnie natomiast wykorzystuje wyobrażenia Apokalipsy św. Jana. Za wzór człowieka uznaje Chrystusa. Przekaz mitologiczny jest dopełniany przez twórcę ustaleniami filozofii i nauki – w *Samuelu Zborowskim* pojawia się np. XIX-wieczny ewolucjonizm – a także przez aluzje do wielu utworów literackich. Pisanie późnego Słowackiego staje się machiną zagarniającą w swój obręb różne teksty kultury, poddającą je reinterpretacji, i wytwarzającą niełatwą w odbiorze konstelację znaczeń – nowoczesną mitologię, język nowoczesnej duchowości. Nie przypadkiem pisano o poecie jako o twórcy *avant la lettre* postmodernistycznym, choć, wypada podkreślić, „postmodernizm” ten manifestuje się głównie

w sferze poetyki. Słowacki przecież pragnie poznać prawdę, jedyną i ostateczną.

W *Genesis z Ducha* poeta zawarł podstawy konstruowanego przekazu – badacze pisali o systemie, ale nie sądzę, by to było celne określenie. Jak mówił: nowej wiary. Została ona umocowana, o czym świadczy już tytuł, w jednej zasadzie. Zgodnie z nią wszystko ma naturę duchową, nic nie istnieje dla celu materialnego. Poeta jest przekonany, że śmierć jest iluzją, a egzystencja to łańcuch metamorfoz, kolejnych wcieleń, którym towarzyszy praca, twórczość, rozwój. Powoływanie do istnienia form i ich niszczenie świadczące o potędze ducha. Nie ma w myśli Słowackiego miejsca dla grzechu pierworodnego, jest natomiast wizja grzechu jako zaleniwienia w pracy. Duchy, które znajdowały się u początku stworzenia, jak pisze poeta, podjęły decyzję o kreacji świata, a u początków tego gestu znalazła się wolna wola i miłość (jednym z ważniejszych duchów stwórczych jest duch globowy, Lucyfer z *Samuela Zborowskiego*).

Słowacki zapowiada w *Genesis z Ducha* powstanie utworu na temat historii – takim utworem stał się *Król -Duch*. *Samuel Zborowski* łączy oba poematy. Powtarza wykład duchowej historii kosmosu z *Genesis z Ducha* i spleta z nim fragment historii Polski, otwierając się na wymiar eschatologii, obejmującej całość dziejów świata, jego początek i koniec. Los Polski okazuje się w utworze fundamentalnym zagadnieniem powszechnego zbawienia. To ona miała bowiem za czasów

Samuela Zborowskiego przewodzić rozwojowi ducha, stwarzać dla niego nowe formy. Śmierć szlacheckiego buntownika przerwała ten ruch.

### **Przymus pisania**

Słowacki po roku 1841 pisze w sposób niezwykły. Mówienie dzisiaj o mistycyzmie twórcy już nas nie przybliży do zrozumienia fenomenu jego dzieła.

Twórca raczej wypracowuje gnozę, przekaz mający charakter wiedzy, umocowany w specyficznej koncepcji poznania. Bez wątpienia pozostaje przy tym poetą, a język nabiera dla niego szczególnego znaczenia. Autor *Samuela Zborowskiego* marzy o słowie, które wyjawi wszystkie tajemnice i zarazem zrealizuje zbawienie.

Kluczem do zrozumienia pisania późnego Słowackiego może być wzmianka na temat widzenia, którego poeta doświadczył w 1845 r., wpatrując się, nagle obudzony, w nocne niebo nad Paryżem. W świetle księżyca Słowacki dostrzegł, chciał dostrzec, twarz Chrystusa. Pozostawiony tego przeżycia ujawnia niezwykłą ekscytację, pragnienie potwierdzenia własnej racji i zarazem niedosyt, związany z chwilowością i niejasnością widzenia. Krótki zapis wieńczy pełne żalu stwierdzenie: „tylko tyle”. I w tym stwierdzeniu znajduje swój początek konieczność pisania wypełniającego pustkę ziejącą pomiędzy tym, co było widziane, mogło być widziane, a tym, co chciałoby się widzieć już nie, jak pisał ważny dla poety św. Paweł, przez zwierciadło i w tajemnicy, ale bezpośrednio twarzą w twarz.

Zachowane rękopisy Słowackiego wskazują na przymus pisania i zarazem kłopoty z pisaniem, na pragnienie umocowania własnego słowa w obrębie Słowa bożego. Karty utworów późnej twórczości poety są wypełnione, niejednokrotnie nakładającym się na siebie, pełnym gorączkowych skreśleń, pismem. Powstałe zapisy pozostają brulionowe, fragmentaryczne (poza wspomnianą *Gezezis z Ducha* oraz pierwszym rapsodem *Króla-Ducha*). Pisanie poety ma charakter konwulsyjny, epifaniiny, eksploduje znaczeniami, rozprzestrzenia się w wielu kierunkach. Autor *Samuela Zborowskiego* twierdził, że słowa podpowiadają mu duchy. W ten sposób powstaje galaktyka pisma późnego Słowackiego. Wielki fragment pragnący być Wielką całością i niemogący się nią stać.

We wspomnianej pustce pomiędzy tym, co upragnione, a tym, co jest, rodzi się performatywny wymiar dzieła Słowackiego. Niejednokrotnie akcentuje on kwestię sprawczości słowa, wiążąc je z boskim Logosem. Sprawczość ta realizuje się w *Samuelu Zborowskim* w praktyce wytwarzania rzeczywistości – słowo poety nie oddaje jej uprzedniego stanu, a powołuje ją do istnienia. Zwróćmy uwagę, że centralna postać dramatu, Lucyfer – duch dysponujący wiedzą na temat całości stworzenia i historii, wpływający na zdarzenia w dziejach i w dramacie – niejako ustanawia się w słowach i niknie po wypowiedzeniu ostatniego słowa w procesie Zborowski kontra Zamoyski. W ten sposób zmienia swoją tożsamość, będąc duchem globowym, Bukarym, Adwokatem.

**Samuel Zborowski**  
**zawsze sprawiał kłopoty**

Spółka wydawnicza Kleiner&Co. postanowiła dać nam tekst, który moglibyśmy jakoś zrozumieć, zbliżając go w miarę możliwości do wymiaru realistycznego (do tego był potrzebny oczywiście także odpowiedni komentarz), i który moglibyśmy jakoś docenić – przez to, że przypomina znane normy estetyczne i dramatyczne. Tekst Słowackiego i tak jednak sprawiał kłopoty czytelnikom i interpretatorom. Przyjrzyjmy się pokrótce szczególnie trudnym miejscom utworu.

Można je podzielić z jednej strony na związane z formą dramatyczną – poeta napisał inny dramat od tych, do których jesteśmy przyzwyczajeni, i inność ta pozostała widoczna nawet po ingerencjach edytorów; z drugiej: na dotyczące znaczenia poszczególnych scen. Tak jest już w przypadku sceny rozpoczynającej utwór (wypada wszakże pamiętać, że to początek urwany): monologu Eoliona (?), później w związku ze sceną, w trakcie której dochodzi do złamania kładki, po której wędruje Heliana (Atessa, Córka rybaka, Dyana) i Eolion (Helion), w końcu w scenie, w której pojawia się w dramacie JA, zastępując Bukarego (Lucyfera).

Treść monologu otwierającego dramat, jeśli uważnie wyczytać się w dostępne fragmenty utworu, nie może pochodzić od Eoliona. Wszak należy on, wraz z Helianą, do „ukochańców bożych”, do Kościoła, za którym stoi Chrystus, a powstanie którego zmieniło układ

mówiącego w monologu ducha z Bogiem – stąd też manifestowany bunt ducha, jego zapowiedź uzyskania zbawienia wbrew obowiązującym nowym regułom gry. Autorem monologu, w świetle logiki dramatu i innych pism Słowackiego, może być tylko Lucyfer, występujący w innych pismach poety jako duch globowy. Duch ten mówi:

Że na strumieniu krwi błogosławieństwo,  
To wiem... więc kiedy ogniste bałwany  
Z łon wyrzucały straszne lewiatany,  
Gdy Duch przez pierwsze męczeństwo  
Natury się do Boga przedzierał...  
Gdy łono ziemi otwierał...  
I z ogniami rzucał skały,  
Kiedy na burzliwym niebie  
Pioruny odpowiadały  
Duchowi, co szedł do ciebie:  
Widziałem tęczę na niebie  
Twojego ze mną przymierza...

To zagadkowe miejsce tekstu dramatu eksponuje problem z tożsamością jego bohaterów, z nieprzystawaniem do siebie porządku ciała i porządku ducha. Duchy, jak się okazuje, mogą przebywać w cudzych ciałach, dzięki nim mówić i działać, wcielać się w swoje kolejne role. Ciało zdaje się więc pozbawione znaczenia, choć duch rozgrywa swoją historię właśnie w ciele. To ono jest podstawowym narzędziem jego pracy w historii. To ono pozwala przeżywać, wartościowe w myśli Słowackiego, cierpienie.

Złamana kładka, którą – jak sam mówi – stał się Lucifer, by Eolion i Heliana nie zeszli z gór z odkrytym przekazem, intrygowała z powodu zastanawiającej roli Lucyfera. Przecież pełni on rolę ducha rozwoju, poganiającego inne duchy, a w tym przypadku, jak się okazuje, powstrzymuje ich rozwój. Sprawę tę Lucifer tłumaczy w królestwie Amfitryty, stwierdzając, że epifania młodych bohaterów – ich umocowane w miłości otwarcie na pamięć poprzednich wcieleń i zrozumienie własnych błędów z przeszłości – przyczyniłaby się do zakończenia historii. A wówczas nie wszystkie byty wypełniłyby swój los, zrealizowały swoją pracę, co uniemożliwiłoby im zbawienie. Lucifer w dramacie Słowackiego okazuje się rzecznikiem powszechnego zbawienia – nawet tych bytów, które jeszcze są niedoskonałe – wynikającego z zasługi zbawiających się. Jak czytamy:

Bo nie ten, kto w piekło wierzy,  
Tej starej siatki pajęczej,  
Gdzieś na płomienistej tęczy  
Płonącej... duchem się lęka,  
Ale ten, przed którym pęka  
Ten świat objęty ramiony,  
Miłością serca skruszony,  
Z tajemnic wypowiedany  
Jak nimfa... jasna i złota,  
Ten tylko będzie wpisany  
W ostatnie księgi żywota...

Pojawienie się JA (Adwokata), który przejmując rolę Bukarego (Lucyfera), orędownika Samuela Zborowskiego zwraca uwagę tak na wspomnianą już płynną tożsamość bohaterów dramatu, jak i na to że Słowacki wpisuje weń także siebie, co dokonuje się ponadto przez aluzje do imienia matki poety („moje zdrowie” – Salomea) czy do jego podróży wschodniej. Uwagi te – w związku z JA – odnoszą się do edycji Kleinera (i innych wydawców), w rękopisie nie znajdujemy tej postaci, niemniej – pozostałe ślady biograficzne poety są w nim widoczne. Gra w *Samuelu Zborowskim* toczy się więc również o sprawę Słowackiego, o uznanie jego przekazu i jego prawa do indywidualnej drogi twórczej, o umieszczenie własnej biografii w ramach opowieści mitycznej i zapewne o uzyskanie w ten sposób mocy, którą niesie ta opowieść:

Błogosławiona jest — ta, co się zowie  
Między duchami Boga — moje zdrowie.  
Błogosławiona łaską nad jej synem...  
Sen jego nawet jest pieśnią i czynem.  
Przechodząc we śnie przedwstępne żywoty,  
Do Boga idzie jako anioł złoty.

### **Trzeba postawić to pytanie**

Co zmienia sięgnięcie do rękopisu Słowackiego w rozumieniu *Samuela Zborowskiego*? Oczywiście, nie rozstrzygniemy, czy to ukończony dramat, czy brulion, choć wskazana już logika pisania – koniecznego i niemożliwego – powstającej galaktyki tekstów

poety pozwala zlekceważyć tę rozterkę. Różnic pomiędzy rękopisem a dotychczasowymi wydaniem dramatu jest kilka. Różnice te mają rozmaite konsekwencje dla jego rozumienia. Po pierwsze, Słowacki w zasadzie nie wyszczególnia aktów (w zasadzie, gdyż z wyszczególnieniem mamy do czynienia w jednym przypadku – aktu II). Po drugie, w rękopisie poety niektóre wypowiedzi nie są przypisane konkretnym postaciom; jak wspominałem, nie ma też postaci JA. Po trzecie, edytorzy dokonali również rozstrzygnięć, nie uwzględniając w końcowej wersji dramatu fragmentów, których poeta nie poddał skreśleniom, a z kolei takie, które poddał, zostały w niej uwzględnione.

Konsekwencje pracy wydawców w najgrubszym zarysie są dwie: 1) zredukowanie performatywnego wymiaru tekstu, przystosowanego w ten sposób do bycia w miarę konwencjonalnym dramatem, z w miarę (powtórzenie celowe) realistyczną akcją – podziałem na akty, przypisaniem ról i wypowiedzi odpowiednim bohaterom; 2) wykluczenie znaczenia scen, które nie znalazły się w głównym tekście edycji – wydawców irytowało, jak się zdaje, ich niepełne wykończenie – oraz przyznanie znaczenia scenom, z których poeta zrezygnował.

Edytorzy ponadto zmierzali do – dobrego! – rozstrzygnięcia sądu i dramatu, kończąc go sceną przekonującą o tryumfie Samuela i zarazem o jego pojednaniu z Zamoyskim, przypieczętowanym przez

Chrystusa. Słowacki natomiast unika jednoznacznych rozwiązań, pozostawia niezborności nie tylko formalne, ale i światopoglądowe. Jego słowo poszukuje, wytwarza, nie kończy tekstu.

### To jest inny dramat

Wypada pamiętać, że *Samuela Zborowskiego* napisał znakomity dramaturg, doskonale znający reguły dramatu i podobnie doskonale znający reguły teatru. Podkreślam ten fakt, bowiem w utworze zostają one przywołane i świadomie złamane. Poeta eksponuje przy tym to złamanie, zwracając tym samym uwagę na interesujący go inny od konwencjonalnie przyjętego wymiar zdarzeń. I tak to, co mogłoby i powinno zostać wykorzystane w tradycyjnym dramacie – przykładem może być choćby wspomniana już historia kładki czy też historia Zborowskiego, a także pozostające w skreślonych przez poetę fragmentach wątki związane z walką o wolność narodu, którą ma podjąć Książę – zostaje usunięte sprzed oczu czytelnika/ widza i opowiedziane przez świadków.

Słowacki przekonuje w ten sposób, że coś innego niż w tradycyjnym dramacie stanowi prawdziwy węzeł dramatyczny – a może też, że trzeba umieć widzieć, by zobaczyć to, co ma prawdziwe znaczenie.

Do tego dodam obecność w tekście sporej ilości długich, retorycznych monologów, nasyconych przekazem wiedzy czy też zakwestionowanie sprawczej roli człowieka jako podmiotu akcji. Takim podmiotem



okazują się, o czym już była mowa, duchy wchodzące w ciało bohatera, one też często zmuszają bohaterów do działania.

To w wymiarze ducha – niejako pod powierzchnią zdarzeń, którymi żyje konwencjonalny dramat – rozgrywa się praca, która wiedzie ku zbawieniu. Tam też mają miejsce zdarzenia, które opóźniają jego osiągnięcie, przyczyniają się do zapomnienia przez bohaterów o duchowym zobowiązaniu bądź też utrudniają jego rozpoznanie. W *Samuelu Zborowskim* poeta pokazuje trzy takie momenty: historię egipską, w trakcie której Eolion i Atessa popełniają samobójstwo, by odzyskać po trzech tysiącach lat swoje ciała (w efekcie błędzą, przedkładając to, co materialne ponad duchowe); historię Samuela; oraz wspomnianą już historię kładki.

Panującą w *Samuelu Zborowskim* zasadą konstrukcyjną jest metamorfoza, której towarzyszy niezwykła, miejscami surrealna, wyobraźnia. Wszystko, bohaterowie i zdarzenia, scena, w każdym momencie może stać się czymś innym. Otwierają się różne przejścia w czasie i przestrzeni. Akcja dramatu może więc płynnie przechodzić z w miarę (znów zamierzone powtórzenie) realistycznej rzeczywistości „tu” i „teraz” w rzeczywistość starożytnego Egiptu czy beczczasowe podwodne królestwo Amfitryty bądź podobnie sytuujący się poza czasem i przestrzenią sąd w zaświatach. Bohaterowie mogą przybierać kolejne tożsamości, potwierdzane różnymi imionami.

### **Polska teologia polityczna**

W XIX wieku, w epoce, w której tryumfuje realna polityka – jej skutkami są m. in. rozbiory i kolejne klęski powstań – Polacy często konstruują swoje projekty polityczne, będące projektami wyzwolenia i zaprowadzenia odpowiedniego ładu społecznego w ramach teologii. Co znamienne – naznaczonej piętnem herezji, poszukującej swojego miejsca poza oficjalnymi doktrynami i instytucjami. Epoka ta to także czas modernizacji. Wspomniane projekty zdają się nie mieścić w jej ramach, kwestionować ją, poszukiwać alternatywnych wobec niej rozwiązań. Mocują się w przekonaniu, że to nie rozwój cywilizacyjny, a duchowy, stanowi cel ludzkości, i że to religia określa podstawowe pole symboliczne wyznaczające los człowieka i wspólnot, dające ponadto perspektywę krytycznego spojrzenia na współczesność (w skreślonych fragmentach dramatu pojawia się manifest radykalnego nieposłuszeństwa każdej władzy, która ignoruje potrzeby obywateli). U Słowackiego jest to specyficzna religia.

U podstaw projektu poety znajduje się wizja pełnego mocy ducha, który tworzy rzeczywistość: naturę i historię, kulturę, społeczeństwo, realizując w ten sposób swoją wolność. Słowacki przekonuje, że w centrum sprawy ducha, jako ciąg dalszy jego linii rozwojowej, znalazła się Polska, stwarzająca w czasach Zborowskiego i Zamoyskiego nowe formy oparte na wolności oraz na gotowości do złożenia ofiary z życia. Ścięcie buntownika, jakim był

Zborowski, powstrzymało ten rozwój, wiodąc również do katastrofy państwa. Jak powiada Adwokat:

Tertio. Dowiodę, że odtąd ta sprawa  
Przez odebranie tu duchowi ciała  
I przez wzrost tamtych — we krwi zatrzymała,  
A stąd ponosi swoje wielkie szkody  
Sam Bóg... a na to pokażę dowody  
Straszne... przez żaden sąd nieodepchnięte —  
Ciała szlachetne — a z szubienic zdjęte —  
Duchy szlachetne... a skalane błotem,  
Krzyż naszej męki, grozący wywrotem  
Nawet aniołom...

Stąd też dramatyczne pytanie zwrócone w trakcie sądu w zaświatach do Zamoyskiego – gdzie teraz jest Polska, którą tworzył, wyznając prawo i wartości kulturowe oraz cywilizacyjne.

Twórca pragnąc rozwiązać problemy polityczne swojej współczesności, sięga po Apokalipsę, przekonując, że współczesność ta jest czasem, w którym zaczyna się spełniać proroctwo św. Jana. Niezwykle są, przekreślone w rękopisie przez poetę, fragmenty *Samuela Zborowskiego*, w których reinterpretacji Apokalipsy (utrzymanej zresztą w duchu narodowym – niewiasta z widzenia św. Jana to u Słowackiego Polska) towarzyszy wizja polskiej jazdy pojawiającej się na niebie, symbolizującej fantazmat mocy, utraczonej i upragnionej.

Paradoks projektu Słowackiego, widoczny w *Samuelu Zborowskim*, polega na zderzeniu dwóch polityk. Z jednej strony jest to polityka wolności, przeciwstawianej prawu. Stanowi ono synonim zastój, związania z przeszłością, lęku przed rozwojem. Reprezentujący je Zamoyski okazuje się odpowiedzialny za upadek Polski. Z drugiej strony poeta wprowadza politykę roszczenia uznania – określają ją tak monolog Lucyfera, jak i wprowadzona do utworu instytucja sądu. Duch pragnie instancji, która uzna jego zasługę, potwierdzi zbawczą moc jego drogi. Sam zdaje się niezdolny, wbrew własnym deklaracjom i odebraniu stwórczych kompetencji Bogu (to przecież duch tworzy formy), do uprąmocnienia swojej misji. Warto też zauważyć, że Lucyfer zmienia się w dramacie, przechodzi znaczącą ewolucję: od ducha, którego istotę stanowi bunt i towarzyszące mu cierpienie po ducha, którego usprawiedliwieniem pozostaje cierpienie i miłość. Mówiąc inaczej, poszukiwany jest Bóg, który da zgodę na bunt – czy też, tak wygląda to w świetle rozpoczynającego dramat monologu Lucyfera (w ciele Eoliona), Bóg, który przypomni sobie, że kiedyś dał taką zgodę.

I choć wszystko zdaje się wskazywać na to, że sąd odda sprawiedliwość Zborowskiemu i Adwokatowi (Lucyferowi), to jednak Bóg w dramacie milczy. Milczenie to było nieznośne, jak pamiętamy, nawet dla edytorów, którzy postanowili przynajmniej zasugerować rozstrzygnięcie procesu. Pozostaje

niejasne, czy Słowacki miał podobny zamiar, czy też chciał wyeksponować właśnie samotność losu ducha, jego pragnienie istnienia wyższej instancji i brak takiej instancji?

### **Heroizm**

To, co powraca w kolejnych odsłonach w *Samuelu Zborowskim* to projekt mocy, wizja egzystencji heroicznej, wolnej i twórczej. Myśl o niej wyłania się z monologu otwierającego dramat, w którym Lucyfer mówi o swojej drodze. Następnie możemy wyczytać takie przesłania z głosu duchów zwracających się do Eoliona. Podobnie jest w autobiograficznej spowiedzi Lucyfera w królestwie Amfitryty, w Antistrofie oraz w apologii Zborowskiego w trakcie sądu. Oto wspomniany głos duchów:

I złamiesz świat... i pójdziesz wbrew  
Wojskami mar... przeciwko ciał,  
I będziesz myśl... przemieniał w krew...  
Nam dawał moc — i od nas brał,  
I będziesz król... lecz będziesz sam...  
Albo więc idź... albo się złam...

Słowacki pisze o człowieku (to forma, w której duch ma szczególne możliwości rozwoju, wiąże się ona ze zdolnością poznania – nie jest ono jednak dostępne wszystkim, co skazuje człowieka tak na błądzenie, jak i na bycie wykorzystywanym oraz oszukiwanym przez duchy) jako o tym, który w sposób świadomy powinien być twórcą swojego losu, mierzyć się

z przeciwnościami. Powinien tworzyć formy i niszczyć je, ofiarowywać swoje dzieło i w ten sposób przekraczać wszelkie ograniczenia, panować nad nimi.

### **Ironiczny kontrapunkt**

W to wszystko, o czym pisałem dotąd, Słowacki wplata scenę, jakby rodem z jego wczesnej ironicznej twórczości (zresztą takich przebitek przypominających o *Kordianie*, *Horsztyńskim* czy *Balladynie* jest w dramacie więcej). Myślę o scenie rozgrywającej się pomiędzy wykładem nauki genezyjskiej, który daje Lucyfer w królestwie Amfitryty – a równie ważnym wykładem związanym z historią Polski oraz zbawieniem w trakcie sądu wieńczącego dramat. Bukary (wcielenie Lucyfera) toczy ironiczny dialog o istnieniu duchów z naiwnymi, rubasznymi mnichami istniejącymi na antypodach wielkiej odysei ducha i zarazem – przypominam o logice powszechnego zbawienia – mieszczącymi się w niej (w tej samej scenie zresztą podmiana duchów w ciele Księcia nabiera groteskowego wymiaru). Słowacki pokazuje skomplikowanie świata, w którym wzniosłość koniecznie spotyka się z trywialnością.

### **Niesamowite**

Do tej pory była mowa o różnych porządkach symbolicznych, kształtujących się w przestrzeni tekstu *Samuela Zborowskiego*, oczywiście skomplikowanych, powstających z różnych tekstów, różnicowanych przez niekończące się, fragmentaryczne pisanie, a także przez zasadę metamorfozy czy ironiczny

kontrapunkt. Usiłujemy je rozumieć, przywołując różne idee z przestrzeni kultury, odwołując się do innych wypowiedzi poety, jak wspomniałem, mówiąc nawet o jego systemie. Późne pisanie Słowackiego nie poddaje się jednak bądź poddaje się z trudem takim zabiegom.

To, co poeta zapisuje w swoim dramacie i co pozostaje nieredukowalne do kulturowych języków, ma jakiś nieludzki wymiar doświadczenia egzystencji. Realizuje się on niejako ponad człowiekiem, podporządkowując go rozwojowi ducha. Świat, który powołuje do istnienia Słowacki, jest przesycony bólem i lękiem, pierwotną ułomnością, która uporczywie powraca w trakcie drogi ku doskonałości. Tak oto Amfitryta opisuje drogę Lucyfera:

Ach, to ten... patrzcie... go... słowami szczypie,  
A niegdyś w pierwszym czerwonym polipie  
Zgoniwszy brata na morskim błękanie,  
Jako krew na krwi... i sito na sicie,  
Błoto na błocie... warkocz na warkoczu,  
Położył na nim sto rąk, paszczęk, oczu,  
I tak pod spodem... gryźli się nędzarze:...  
Aż moich białych nimf srebrzyste twarze  
I mój płynący wóz srebrnym delfinem  
Oblał się cały... jasnym karmazynem  
Krwi... co na piękne wód błękitnych łono  
Pierwszy raz twarzą ciemną i czerwoną  
Wysła... On to jest... jeszcze dziś go widzę,  
Jako mózg pierwszy — na nogi łodydze

Nalany myśli czerwonych obłokiem,  
Bez serca jeszcze... a już z jednym okiem  
Poglądający... na braci męczarnie,  
Jakby chciał pierwszą zapalić latarnię,  
Świecącą pierwszym... boleściom... podziemnym...

I chyba najbardziej paradoksalne w *Samuelu Zborowskim* jest to zderzenie – traumatyczności istnienia z przekonaniem, że u jego źródeł znajduje się wolność i miłość, a jego istotę stanowi twórczość.

Produkcja spektaklu została dofinansowana w ramach Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” realizowanego z okazji obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce. Konkurs organizuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego



koprodukcji:

teatr polski  
bydgoszcz

sztuka.idea.

Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” organizowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego jest jednym z najważniejszych wydarzeń realizowanych dla uczczenia przypadającego w 2015 roku jubileuszu 250-lecia teatru publicznego w Polsce.

Celem Konkursu jest wzmocnienie obecności polskich tekstów klasycznych w repertuarach współczesnych teatrów, nagradzanie najciekawszych interpretacji dawnej literatury, a także wspieranie poszukiwań zapomnianych dzieł przeszłości, zasługujących na istotne miejsce w zbiorowej pamięci.

W Konkursie biorą udział zarówno projekty przedstawień, jak i gotowe realizacje polskich tekstów powstałych przed końcem roku 1969, tj. rokiem śmierci Witolda Gombrowicza. Najciekawsze projekty wybrane w pierwszym etapie Konkursu otrzymały dofinansowanie na realizację ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wyboru dokonała Komisja Artystyczna składająca się z wybitnych znawców teatru i dramatu. W etapie drugim Jury ocenia gotowe przedstawienia, zarówno te powstałe na podstawie projektów rekomendowanych przez Komisję Artystyczną, jak i inne, mające premierę między 26 września 2013 roku a 31 sierpnia 2015 roku.

Więcej informacji na stronie: [www.klasykazywa.pl](http://www.klasykazywa.pl)

dyrektor **Paweł Wodziński**  
zastępca dyrektora **Bartosz Frąckowiak**

główny księgowy **Jacek Grabarczyk**  
zespół kuratorsko-dramaturgiczny **Marta Keil, Agnieszka Jakimiak, Dorota Ogrodzka, Magda Igielska**  
sekretarka **Marta Pierzchalska**  
główny specjalista ds. pracowniczych oraz BHP **Krystyna Müller**  
kierownik działu artystycznego **Bernadeta Fedder**  
aktorzy **Grzegorz Artman, Beata Bandurska, Paweł L. Gilewski, Mirosław Guzowski, Marian Jaskulski, Marta Malikowska, Alicja Mozga, Roland Nowak, Maciej Pesta, Martyna Peszko, Jerzy Pożarowski, Sonia Roszczuk, Jan Sobolewski, Anita Sokołowska, Małgorzata Trofimiuk, Jakub Ulewicz, Piotr Wawer jr, Małgorzata Witkowska, Marcin Zawodziński**  
inspicjenci **Hanna Gruszczyńska, Mateusz Stebliński, Mateusz Tłok, Maria Walden**  
zastępca głównego księgowego **Joanna Kraszewska**  
specjalista ds. plac **Elżbieta Cieślak**  
specjalista ds. księgowości – kasjer **Krystyna Gagajek**  
specjalista ds. księgowości **Joanna Szewe, Halina Tabaka**  
kierownik działu promocji **Agnieszka Hanyżewska**  
specjalista ds. promocji **Magdalena Kołata, Marietta Maciąg, Paulina Wenderlich**  
kasjerzy biletowi **Michał Gąsiorowski, Jagoda Sternal**  
specjalista ds. obsługi widowni **Charlotte Woźniak**  
kierownik działu techniczno-gospodarczego **Waldemar Gracz**  
zastępca kierownika ds. gospodarczych **Beata Waszak**  
specjalista ds. techniczno – gospodarczych  
**Maria Skora, Kazimiera Szramka**

kierowca-zaopatrzeniowiec **Bożena Lange**  
konserwator **Zbigniew Czerniak**  
kierownik pracowni krawieckiej **Ewa Stańska**  
krawcowe **Alina Tadych, Aldona Włoch**  
kierownik pracowni elektro-akustycznej **Robert Łosicki**  
elektrycy-oświetleniowcy **Sławomir Szudrowicz, Damian Wesołowski, Eugeniusz Wiśniewski**  
akustycy **Leszek Drygas, Łukasz Szymborski**  
brigadzista obsługi sceny **Artur Ekwiński**  
montażysty sceny **Jarosław Kubiński, Mariusz Pawlikowski, Roman Pietrzak, Piotr Zawadzki**  
rekwizytorzy **Eugeniusz Baranowski, Wiesław Mitoraj**  
garderobiane **Olga Betańska, Jadwiga Kamińska, Katarzyna Wysocka**  
fryzjer **Michał Boroń**  
ślusarze-montażyści **Jarosław Andrysiak, Andrzej Kotowski, Krzysztof Pawlak, Witold Włoch**

**Teatr Polski**  
**im. Hieronima Konieczki**  
**Al. Mickiewicza 2**  
**85-071 Bydgoszcz**  
**[www.teatrpolski.pl](http://www.teatrpolski.pl)**

**SEKRETARIAT**  
**Marta Pierzchalska**  
**e-mail: [tp@teatrpolski.pl](mailto:tp@teatrpolski.pl)**  
**tel: 52 33 97 818**  
**fax: 52 33 97 820**

**INFORMACJA O BILETACH**  
**e-mail: [bilety@teatrpolski.pl](mailto:bilety@teatrpolski.pl)**  
**tel: 52 339 78 18**  
**od wtorku do piątku w godzinach**  
**otwarcia kasy 12.00-18.00**  
**oraz na godzinę przed**  
**rozpoczęciem spektaklu**