

10.1515/umcsart-2015-0012

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XIII, 1

SECTIO L

2015

Instytut Sztuk Pięknych UMCS

MARCIN MARON

*„Mazepa” – dramat Juliusza Słowackiego i tragedia filmowa
Gustawa Holoubka. Ironia romantyczna w działaniu*

Mazepa – The Drama by Juliusz Słowacki and the Drama Film by Gustaw Holoubek.
Romantic Irony in Action.

*Ironia jest rodzajem paradoksu. Paradoksem jest wszystko,
co dobre i wielkie zarazem.*

Fryderyk Schlegel

*Wylącznie w paradoksalnej refleksji, w tym lustrze odbi-
jającym grę i pozór, teatr społeczeństwa świeckiego widzi
uświęcającą i przynoszącą rozwiązanie instancję, i właśnie
to czyni go teatrem „romantycznym.”*

Walter Benjamin

*Mazepę Juliusza Słowackiego można czytać na wiele sposobów¹. Jest ten
utwór dramatem historycznym², tragedią miłosną³, sztuką obyczajową⁴, jest tak-*

¹ J. Słowacki, *Mazepa*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1960.

² Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 3, Kraków 1999, s. 11–35.

³ Zob. M. Kalinowska, *Miłość i sacrum w „Mazepie” Juliusza Słowackiego*, „Acta Universita-
tis Nicolai Copernici”, Filologia polska XLVII, z. 47: 1996, s. 17–31

⁴ Zob. E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1973, s. 243.

że czymś w rodzaju romantycznego poematu ubranego w kostium sceniczny. Istnieją również odczytania, które widzą w nim zapowiedź mistycznych uniesień Słowackiego. Żadne z tych ujęć nie wyczerpuje problemu. Nie jest więc z *Mazepą* sprawa prosta.

Najdłużej dominowało czytanie *Mazepy* jako tragedii historycznej z pierwiastkiem realistycznym. Słowacki, zafascynowany Szekspirem, Paskiem i kulturą sarmacką, sięgnął do burzliwych czasów panowania Jana Kazimierza Wazy i nasączył sztukę realistycznym szczegółem obyczajowym, psychologicznym i językowym. O tym jednak, że takie podejście dotyczy jedynie wierzchniej warstwy znaczeń dramatu, przekonywała swego czasu Maria Żmigrodzka. Badaczka dostrzegła w utworze Słowackiego przede wszystkim „irracjonalną ironiczność świata dramatycznego” i nazwała go nie dramatem historycznym, lecz „dramatem losu”⁵.

Idąc dalej tym tropem, można dojść do przekonania, że „Mazepa” jest jeszcze jedną wersją charakterystycznego dla twórczości Słowackiego obrazu barokowego *theatrum mundi* odbitego w zwierciadle romantycznej ironii. Problem „życia jako roli do zagrania”, a także dwoistości człowieka i świata jawi się w nim jako warunek ironicznej samowiedzy – bohatera i poety, który dramat kształtuje. Ironia jest w nim próbą pogodzenia nierozwiązywalnych sprzeczności oraz ekstatycznym sposobem przekraczania uwarunkowań krępujących człowieka i artystę. Jej istota ujawnia się paradoksalnie – bo już poza sceną – w obrazie, który ewokuje ostatnia scena dramatu: Mazepie przytroczonym do rozhukanego konia pędzącego przez step.

Takimi właśnie obrazami kończy się film w reżyserii Gustawa Holoubka nakręcony w roku 1975. Filmowa adaptacja *Mazepy* opiera się przede wszystkim na wydobytej ze sztuki Słowackiego ironii tragicznej. Na plan pierwszy wysuwa się tutaj motyw fatalnej rozbieżności między czynami bohaterów a skutkami tych czynów. Jednakże film Holoubka jest również – podobnie jak jego pierwowzór – ewokacją romantycznego wyobrażenia poezji jako obszaru wolności. Najsilniej wyobrażenie to daje o sobie znać właśnie w finałowych obrazach filmu.

„Dwa utwory Słowackiego – pisała Maria Janion – wzięte na warsztat teatralny i filmowy, ożywiły w połowie lat siedemdziesiątych dawne namiętności – głośna inscenizacja *Balladyny* Hanuszkiewicza i filmowy *Mazepa* Holoubka⁶.”

⁵ M. Żmigrodzka, *Romantyzm – historia – realizm*, [w:] *eadem*, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red. M. Kalinowska i E. Kiślak, Warszawa 2001, s. 111.

⁶ M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 129.

Filmowa realizacja *Mazepy*⁷ była twórczą kontynuacją romantycznych wątków znanych z teatralnej twórczości Gustawa Holoubka. Wybór utworu Słowackiego nie był przypadkowy. Słowacki pojawiał się w kręgu scenicznych ról i realizacji Holoubka wielokrotnie. Aktor brał udział w tworzeniu takich sztuk, jak *Fantazy*, *Kordian*, *Beatryks Cenci*⁸. Szczególnie ulubionym utworem stał się właśnie *Mazepa*, do którego po realizacji filmu powracał on jeszcze dwukrotnie – jako aktor i reżyser⁹.

Natomiast realizację filmową poprzedziła udana inscenizacja *Mazepy* w teatrze telewizji w roku 1969 (z doborową obsadą: *Mazepa* – Ignacy Gogolewski, *Wojewoda* – Jan Świdorski, *Amelia* – Aleksandra Ślaska, *Zbigniew* – Jerzy Kamas, *Król* – Gustaw Holoubek). Można zatem stwierdzić, że także w ujęciu Holoubka – choć on sam nigdy roli *Mazepy* nie zagrał – *Mazepa* ma wiele oblicz; To filmowe, wykreowane sześć lat po adaptacji teatralnej różni się od niej znacznie. Jest to próba aranżacji teatralnego tekstu na podstawie czynników filmowych. Jednakże i tej próbie, oprócz poszukiwania specyfiki filmowej (akcja, intryga miłosna), towarzyszyło wyraźne pragnienie zachowania priorytetowej roli słowa poetyckiego. Holoubek oparł się tym razem na innej obsadzie aktorskiej (*Mazepa* – Jerzy Bończak, *Wojewoda* – Mieczysław Voit, *Amelia* – Magdalena Zawadzka, *Zbigniew* – Krzysztof Kolberger, *Król* – Zbigniew Zapasiewicz) i w dużym stopniu wyprowadził akcję w plener. Dokonał transformacji barokowych realiów dramatu poprzez wprowadzenie scenerii i atrybutów kojarzących się z poetyką romantycznego gotycyzmu (średniowieczny zamek *Wojewody*¹⁰). Zabiegi te miały odtworzyć romantyczny koloryt sztuki oraz pomóc wydobyć sens dramatu. Co zatem mógł dostrzec Holoubek – reżyser w *Mazepie* Słowackiego?

Z pewnością dostrzegł w nim dramat namiętności i tragedię rodzinną – skrywanych uczuć i zemsty, która dosięga niewinnych i całkowicie niszczy ich świat. Dostrzegł jej poetycki wymiar przekonująco wyrażony także dla współczesnego widza.

„Słowacki jest dla mnie wielki w utworach kameralnych, zaciśniętych do gro-na kilku osób, bo właśnie w nich dociera do najgłębszych pokładów poezji, do jej rdzenia” – mówił po latach reżyser filmu¹¹.

⁷ Bogate dzieje filmowych ekranizacji „Mazepy”, z uwzględnieniem filmu Holoubka, omawia Teresa Rutkowska. Zob. T. Rutkowska, *Filmowe dzieje Mazepy*, [w:] *O Słowackim. Umysły ludzi różne*, red. U. Makowska, Warszawa 2009, s. 149–164.

⁸ Zob.: M. Terlecka-Reksnis, *Holoubek. Rozmowy*, Warszawa 2008.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Zdjęcia do filmu kręcone były na zamku w Niedzicy.

¹¹ Terlecka-Reksnis, *op. cit.*, s. 23.

Romantyczny dramat na tle barokowej historii

Mazepa jest sztuką w pięciu aktach z dużą liczbą scen, które uruchamiają wartką i zaskakującą akcję. Zwrotów akcji i powiązań między bohaterami jest tak dużo, że streszczanie sztuki wydaje się sprawą daremną. Przypomnijmy więc tylko, że jest to rzecz o kochliwym, niestałym, lecz w głębi serca szlachetnym paziu królewskim i rycerzu ukraińskim – Mazepie – który przeżywa moralną przemianę; o niefrasobliwym królu polskim; o pełnym pychy, mściwym Wojewodzie opętanym zazdrością i zemstą, i o dwojgu młodych – Amelii, pięknej żonie Wojewody, niewinnie oskarżonej o zdradę oraz o Zbigniewie – jego synu, beznadziejnie zakochanym w macosze, lecz równie jak ona w swoich czynach niewinnym. Przyjazd króla i jego pазia do zamku Wojewody uruchamia lawinę nieszczęśliwych wydarzeń i prowadzi w efekcie do zagłady rodzinnego gniazda. W finale sztuki niepodzielnie panuje śmierć. Zemsta Wojewody dosięga także Mazepę; z woli Wojewody zostaje on przywiązany do rumaka i puszczony wolno na step...

Mazepa należy do typu dramatów z podwójną katastrofą¹². Pierwszym kulminacyjnym momentem sztuki i zarazem osobistego doświadczenia Mazepy jest akt III, w którym na rozkaz Wojewody zostaje on zamurowany „żywcem” w sypialni Amelii. Potem wypadki toczą się dalej – aż do tragicznego finału. Są one napędzane przez kolejne zbiegi okoliczności i obłąd Wojewody. Ważną cechą *Mazepy* jako dramatu jest także swoiste połączenie gatunków: sztuka rozpoczyna się jak komedia (akt I), szybko zamienia się w dramat, by w końcu stać się krwawą tragedią.

Mazepa należy do serii dramatów historycznych stworzonych przez Słowackiego pomiędzy *Kordianem* a tzw. okresem mistycznym. Poeta napisał go w roku 1839, po powrocie do Paryża ze wschodnich podróży. Był to czas, w którym Słowacki popadał w coraz większy konflikt z paryskim stronnictwem Mickiewicza i pozostawał jeszcze poza kręgiem skupionym wokół Towiańskiego. W tym czasie powstały również takie utwory jak, m.in. *Poema Piasta Dantyszka...* (1838), *Lilla Weneda* (1839), *Testament mój* (1839)¹³. Znana nam wersja „Mazepy” była drugim podejściem poety do tego tematu. Pierwsza wersja, napisana prawdopodobnie w roku 1834, w Szwajcarii, została przez poetę zniszczona¹⁴. Praca nad sztuką, licząc te dwa podejścia, objęła więc długi czas. Wiele się wtedy zmieniło w życiu i twórczości Słowackiego. Okres ten obejmuje przecież tak różne

¹² Zob. Kleiner, *op. cit.*, s. 20.

¹³ Zob. np.: M. Dernałowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 2009; P. Hertz, *Portret Słowackiego*, Warszawa 2009.

¹⁴ Kleiner, *op. cit.*, s. 13–14.

dzieła i stylistyki, jak ironiczne nawiązania do Szekspira w *Balladynie*, czy mistyczną wizję historii zawartą w poemacie *Anhelli. Mazepę*, podobnie jak napisanego o cztery lata wcześniej *Horsztyńskiego* charakteryzuje podjęcie tematyki szlacheckiej. Akcja w *Mazepie* umieszczona została jednak nie w wieku XVIII (jak w *Horsztyńskim*), lecz w okresie baroku, w wieku XVII. Na kształt sztuki tyleż mocno wpłynęły realia epoki, co inspiracje literackie – Szekspir, Calderon i współczesny dramat francuski z Wiktorem Hugo na czele¹⁵.

Nieocenionej inspiracji dostarczyła realna postać Jana Mazepy – ukraińskiego szlachezca przebywającego na dworze Jana Kazimierza. Jako królewski paź zasłynął on z licznych przygód miłosnych i awantur. Po oddelegowaniu go przez króla na Ukrainę pozostał on tam, oddając swe usługi najpierw królowi Rosji, a później sprzymierzając się z królem Szwecji. Jego osobą szybko osnuła legenda polskiego renegata i ukraińskiego bohatera¹⁶. „Wkrótce urosł on do roli reprezentanta bujnej natury kozackiej, do roli stepowego syna, który nie zna nad sobą żadnej władzy, ponad wszystko ceni wolność, walkę i miłość¹⁷.”

W tym właśnie miejscu historia spotyka się z romantycznym mitem. Postać Mazepy urosła do rangi romantycznego archetypu za sprawą dwóch przede wszystkim utworów: opublikowanej w roku 1819 powieści poetyckiej Byrona pt. *Mazepa* oraz liryku *Mazepa* autorstwa Wiktora Hugo, który ukazał się w roku 1829¹⁸. Obok *Pamiętników* Paska wydanych w roku 1836, oba utwory stały się istotną inspiracją i polem ironicznych odniesień także dla Słowackiego piszącego drugą wersję swojego dramatu¹⁹.

Jego akcję umieścił Słowacki mniej więcej w połowie lat 60. XVII wieku, w okresie kiedy historyczny Mazepa przebywał jeszcze na usługach króla polskiego. Mimo że autor wprowadził do sztuki wiele drobnych anachronizmów, historia ma w niej swój ciężar gatunkowy. W pierwszym rzędzie ważny jest polski barok okresu kontrreformacji z jego opartym na emocjach stosunkiem do rzeczywistości, kontrreformacyjną ideologią, wizją życia jako odwiecznego boju człowieka oraz śmierci jako pierwiastka ładu życia wiecznego²⁰. Dalej istotna jest sy-

¹⁵ Z. Markiewicz, *Polsko-francuskie związki literackie*, Warszawa 1986, s. 163–169. Markiewicz dostrzegł w „Mazepie” kilka motywów zaczerpniętych przez Słowackiego z różnych dzieł Wiktora Hugo: odniesienie do wiersza *Mazepa*, motyw okrutnego ojca, motyw zranionego w rękę króla, motyw zakazanej miłości Amelii i Zbigniewa, motyw pogrzebu przygotowywanego za życia.

¹⁶ Słowacki, *op. cit.*, s. 7 [E. Sawrymowicz, *Wstęp*].

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Zob. H.F. Babiński, *Nowe spojrzenie na „Mazepę” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” LXIV, 1973, z. 2, s. 47.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Zob. np. W. Müller, *Epoka baroku i sarmatyzmu*, [w:] *Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej*, red. J. Kłoczowski, Lublin, s. 223.

tuacja polityczna, czyli panowanie Jana Kazimierza jako początek schyłku Rzeczypospolitej Szlacheckiej, jako moment dramatycznych wydarzeń i przesilenń politycznych. Panowanie to nazwane zostało „początkiem nieszczęść królestwa” – *Initium Calamitatis Regni* – od łacińskich inicjałów króla: *Iohannes Casimirus Rex*²¹. To właśnie za rządów tego króla miało miejsce powstanie Chmielnickiego (1648–57), pierwsze *liberum veto* (1652), wojna z Rosją (1665–66), wojna ze Szwecją (1655–60) i wreszcie silnie godzący we władzę królewską rokosz Lubomirskiego (1665–66), o którym wspomina także Król w dramacie Słowackiego. Obraz ten dopełnić można wzrastającym zagrożeniem inwazją Turecką oraz dworskimi intrygami stronnictwa francuskiego, które liczyło na przejęcie tronu po Janie Kazimierzu. Dość wydarzeń i nieszczęść aby obdzielić nimi dłuższy okres historii – barwnie i szczegółowo opisał je Paweł Jasienica²². I chociaż w sztuce Słowackiego nie stanowią one właściwego napędu akcji, to jednak są jego niedającym się pominąć tłem.

Słowacki nie po raz pierwszy krytycznie odniósł się do przywar stanu szlacheckiego. Nie oszczędził także władcy. Jest tu więc magnacka pycha i obsesja na punkcie złotej wolności i honoru, którą uosabia Wojewoda oraz niefrasobliwość w postępowaniu króla, który swoim nierozważnym działaniem uruchamia tragiczne wypadki (niestosowne awanse w stosunku do młodej żony Wojewody). Jest tu jednak także miejsce na przemianę – czego dowodem postępowanie Mazepy. Dążenie do pokazania owej przemiany jako jeden z głównych motywów dramatu, a także pewna swoboda w traktowaniu szczegółów historycznych powodują, że w utworze Słowackiego dominuje romantyczny obraz świata baroku oraz typowe dla sztuk tego poety elementy dramatyczne: samobójstwa, sugestia kazirodztwa, cudzołóstwo, rozpad więzi rodzinnych – wszystko jako przejaw „ludzkiej kondycji” oraz jako znak głębokiego kryzysu toczonego państwo Sarmatów.

Czy jest zatem *Mazepa* dramatem historycznym, w którym do głosu dochodzi pamięć historyczna oraz cierpienie spowodowane zbiorową winą? Owszem historia jest tu ważna... ale... Trzeba zauważyć, że w wydarzeniach dramatycznych tej historii prawie nie ma. Historia oddziałuje niejako spoza sceny, a na tę dostają się jedynie obyczajowe detale – język, gest, i przede wszystkim postaci. Są to już nie tyle postaci autentyczne, co bardziej postaci-stereotypy, czy może raczej barokowe postaci-emblematy, charakterystyczne dla polskiego sarmatyzmu w ujęciu romantycznym. Jest więc rycerz zawadiaka, którego cechuje fantazja i moralna ambiwalencja (Mazepa), jest magnat wiedziony pychą i prywatną zemstą (Wojewoda), są wreszcie, niefrasobliwy władca-lekkoduch (Król) i niewin-

²¹ N. Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 2010, s. 436.

²² P. Jasienica, *Rzeczpospolita Obojga Narodów*, t. 2 *Calamitatis regnum*, Warszawa 1985.

na niewiasta (Amelia)²³. Jak zauważyła Maria Żmigrodzka, w *Mazepie* „historia ze swoim autorytetem i pretensjami do obiektywności prawdy pomaga tworzyć iluzję iluzji”²⁴. Czy zatem bardziej chodzi tu o sam teatr, a nie o historię? A może nie tyle o samą historię, ile o związaną z historią grę z atrybutami barokowego świata? Powrócić musimy zatem do wspomnianego na wstępie problemu barokowego *theatrum mundi* w odbiciach romantycznej ironii.

O tym, że doświadczenie baroku stanowiło istotny pierwiastek życia (Wilno!) i twórczości (dramaty!) Słowackiego nie trzeba przekonywać. Barok Słowackiego to bogactwo detali oraz niepoohamowane piętrzenie obrazów i metafor; barok to także swoista konkretność, która powoduje, że „powoływane przezeń do życia byty idealne są cielesne zarazem i duchowe”²⁵. Barok Słowackiego to wreszcie pewien rodzaj dwoistości: konkret cielesności i możliwość życia duchowego, łączenie materialności i sacrum, poszukiwanie czegoś w rodzaju „dwoistej jedni”. Takie dążenia dały o sobie znać szczególnie w mistycznym okresie twórczości poety. A co z *Mazepą*?

Pierwsza wersja tego dramatu powstała jeszcze w okresie silnej fascynacji Słowackiego Szekspirem. To czas *Balladyny* i szekspirowskiego motto: „świat jest teatrem, aktorami ludzie”. Drugi *Mazepa* to już lekcja Calderona. Tu metafora świata jako teatru i teatru jako świata nabrała szczególnego znaczenia. Słowacki oddał się intensywnym studiom nad Calderonem zwłaszcza w latach 1831–1837²⁶. Przejął wiele z Calderonowskiej stylistyki: sposób tworzenia ról, słowo poetyckie i – przede wszystkim – wizje teatralnej dwoistości istnienia.

Dla Calderona świat był tożsamy z teatrem, ponieważ życie ludzkie okazywało się nietożsamy. W życiu wciąż dawało o sobie znać tragiczne rozdarcie tożsamości, konflikt między „ja” realnym a „ja” idealnym, czyli pewnego rodzaju podwójność. Życie jawiło się jako rola, gra, przedstawienie. Człowiek zaś odgrywał przeznaczoną mu rolę i był zarazem tej roli świadomy²⁷. Był tym, który gra, czyli nieustannie staje się w swojej roli – dwoisty – jako grany i grający zarazem. Dlatego to właśnie teatr stał się „miejszem, w którym tajemnicza teatralność życia najpełniej mogła się objawić: bo właśnie w teatrze to, co przedstawione, i to,

²³ Zob. A. Waško, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, Kraków 2001, s. 167–172.

²⁴ Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 111.

²⁵ A. Kijowski, *Rytuały oglądania*, wybór, komentarz i posłowie Z. Majchrowski, Gdańsk 2005, s. 117.

²⁶ J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, Ser. 3, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 72.

²⁷ *Ibid.*, s. 68.

co przedstawiające (...) łączy się i nie łączy, całkowicie utożsamia się z sobą, zarazem jednak całkowitej tożsamości osiągnąć nie mogą”.²⁸

Jest wiele z Calderonowskiej dwoistości w sztuce Słowackiego²⁹. Daje ona o sobie znać już w polsko-ukraińskim i realno-legendarnym rodowodzie Mazepy. Bohater dramatu jawi się jako prowodyr i jako ofiara wypadków. To on wkrada się przez okno (dwukrotnie!) do zamku Wojewody, to on pragnie uwieść jego żonę, by później ratować jej cześć. Mazepa jest uczestnikiem tragedii, ale także jej obserwatorem, kiedy wypadki zaczynają toczyć się wbrew jego oczekiwaniom, a na scenie na jego oczach giną kolejni protagoniści. Mazepa jawi się wreszcie jako człowiek świadomy istnienia jakiejś wyższej „konieczności”, a zarazem jako ten, który posiada szczególne poczucie własnej niezależności od losu.

Owej dwoistości postaci Mazepy towarzyszy wieloznaczność sytuacji, w jakiej znaleźli się wszyscy bohaterowie. Streszcza się ona w najistotniejszym pytaniu: skąd bierze się jej tragizm? Czy z historii? Z losu? Ludzkich namiętności?

Pojawia się zatem pytanie: czy w *Mazepie*, barokowa dwoistość tożsamości oraz sytuacji dramatycznej wiąże się z możliwością osiągnięcia jakiejś „wiedzy tragicznej”? Kto ją osiąga? Bohater? Widzowie? Poeta tworzący dramat? W sztuce Słowackiego świat jawi się jako teatr z utraconym porządkiem symbolicznym. W *Mazepie* bowiem karty rozdaje ironia. Barokowa dwoistość ma tutaj u swych korzeni ironię. Jak zauważył Włodzimierz Szturc: „Ironia, która oznacza świat podwójnie, jest przeciwieństwem świadomością faktu, że sam człowiek jest podwójnie przez los naznaczony, że gra i reżyseruje swe przedstawienie, że jest tym, który warunkuje, ale i tym, który jest warunkowany (...)”.³⁰

Ironia tragiczna w dramacie i w filmie

„Ironia obecna jest w wielu utworach Słowackiego, zwłaszcza w okresie 1832–1842 – pisał German Ritz – *Mazepa, Podróż do Ziemi Świętej...*, noszą znamiona podobne do tych, jakie znajdujemy w *Balladynie, Beniowskim, i Fan-*

²⁸ *Ibid.*, s. 68-69.

²⁹ Calderonowskie motywy w *Mazepie* dostrzegli m. in. Barbara Sawicka-Lewczuk (alkowa, honor, trumny) i Andrzej Kijowski (motyw zranionego honoru, zamurowana alkowa), B. Sawicka-Lewczuk, *Bohater w pułapce – o „Mazepie” Juliusza Słowackiego*, [w:] *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002, s. 63; A. Kijowski, *op. cit.*, s. 15–16.

³⁰ W. Szturc, *Ironia romantyczna, Pojęcie, granice, poetyka*, Warszawa 1992, s. 165.

tazym, a ślady tragicznej ironii napotykałyśmy już w Kordianie i przede wszystkim w *Lilli Wenedzie*³¹.

Właśnie ironia tragiczna uznana została przez Marię Janion, za jedną z najważniejszych cech twórczości przedmistycznej Słowackiego. To cecha dramatów takich jak *Balladyna*, *Lilla Weneda* i *Mazepa*³². Ironia tragiczna to „kategoria estetyczno-etyczna, streszczająca cudowność, ale i irracjonalną złośliwość rzeczywistości³³.” W tym kierunku poszła również dokonana przez Janion próba odczytania filmu Holoubka. I rzeczywiście – można sądzić, że Holoubek wydobyl z dramatu przede wszystkim działanie tej ironii.

Ironia tragiczna konkretyzuje się na ekranie pod postacią nieoczekiwanych wypadków i zaskakujących *qui pro quo*. Jeśli główną jej cechą jest heterotelia, czyli rozbieżność czynów i ich skutków³⁴, to w *Mazepie* możemy zobaczyć jej efekty. Upiorność tych skutków wzmacnia sceneria filmu. Holoubek dobrze wykorzystał ukryty, romantyczno-gotycki potencjał dramatu. Zamek Wojewody, w którym rozgrywa się akcja filmu, jawi się jako miejsce fatalne zawierające znamię zbliżającej się zagłady. Głównymi wizualnymi lejtmotywami filmu, obok obrazów spłoszonych koni (w stajni i na stepie), są ujęcia zamkowej bramy zamkniętej i otwieranej co jakiś czas oraz widok murów i okien. Holoubkowi udało się odtworzyć charakterystyczne dla sarmatyzmu zmieszanie kultury i prymitywizmu. Reżyser nawiązał do barokowej estetyki „delektacji śmierci”, zwłaszcza w finale filmu, w którym trup ściele się gęsto, a czarne trumny stają się progiem mającym uniemożliwić ucieczkę króla i Mazepy z zamku.

Reżyser dokonał cięć w tekście dramatu. Zubożyło to nieco sens niektórych scen, ale za to wzmocniło paradoksalną logikę akcji³⁵. Natomiast będące dużą wartością *Mazepy* „bogactwo psychologicznego obrazu bohaterów, prawda ich przeżyć wewnętrznych³⁶”, wydobyte zostały umiejętnie za sprawą gry aktorskiej. Mamy tu całą paletę zróżnicowanych zachowań. Bończak – Mazepa jest dynamiczny i impulsywny, potrafi jednak być refleksyjny; Kolberger – Zbigniew jest tu napięty i zamknięty w sobie, Zawadzka – Amelia łagodna, lecz nieustępliwa,

³¹ G. Ritz, *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2011, s. 64-65. Najbardziej znane odmiany ironii Słowackiego to „ariostyzm” „Balladyny”, czyli oszalałająca drwina z ładu świata oraz ironia retoryczna w poemacie *Beniowski* będąca manifestacją dystansu do bohatera, konwencji literackich i historii.

³² Zob. M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 283-287.

³³ *Eadem*, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 131.

³⁴ W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 13.

³⁵ Zwraca uwagę zwłaszcza brak monologów Zbigniewa (akt I, sc. XI; akt II, sc. VI), kształtowanych na wzór Szekspirowskich monologów Hamleta.

³⁶ Słowacki, *op. cit.*, s. 19 [E. Sawrymowicz, *Wstęp*].

Zapasiewicz – Król uparty i niefrasobliwy, i wreszcie Voit – Wojewoda – najlepsza chyba rola tego filmu – jest zarazem dumny i nieszczęśliwy, okrutny i ckliwy. To właśnie głównie na tej roli Holoubek oparł swoją interpretację dramatu Słowackiego. Czuły rys, jaki Voit nadał postaci Wojewody, komplikuje znaczenia sztuki. Dodatkowo wkrada się tu – w duchu metody Słowackiego – pewien kontekst intertekstualny. Filmowe emploi Voita jest bowiem mocno naznaczone rolą Księdza Suryna z filmu *Matka Joanna od Aniołów*. Suryn i Wojewoda w wykonaniu Voita to postaci rozpięte pomiędzy tajemnicą miłości i zbrodni.

Holoubek stonował nieco komediowość pierwszych scen dramatu (cały akt I). Nad filmem od samego początku panuje fatalizm sytuacji. Dowodem – słowa wypowiedziane przez Kasztelanową (Kalina Jędrusik), skierowane do Mazepy podczas początkowej sceny tańca:

Już ja widzę, że waćpan ten dom zrobisz piekłem
Że tu waćpan przez okno wniesiesz niepokoję.

[I, IV]

Od początku filmu zamek Wojewody jawi się jako teren działania utajonych namiętności. Jest to miejsce, w którym prawda o stosunkach między bohaterami skrywa się pod maską pozorów i pozostaje niewypowiedziana. W jednej z pierwszych scen (dopisanej do dramatu przez Holoubka) zazdrosny Zbigniew podgląda Wojewodę czule pochylającego się nad Amelią w kąpielni. To znak, że mamy do czynienia w pierwszym rzędzie z tragedią źle ulokowanych uczuć i dramatem utajonych namiętności niszczących rodzinę. W filmie jest wiele krótkich scen i ujęć bez dialogu akcentujących wzajemną nieufność bohaterów. Nieustannie ktoś kogoś podgląda – Zbigniew Wojewodę, Wojewoda zaś Amelię i Mazepę, służący Chmara z kolei Mazepę. Nikt tu nie jest bez winy. Nawet Amelia, której opowieść – skarga do Króla o awansach, jakie czynił wobec niej Mazepa, została w filmie zsubiektywizowana za pomocą krótkiej retrospekcji. Czy Amelia rzeczywiście mówi prawdę? Świat jest w tym filmie widziany jak gdyby w lustrzanych odbiciach spojrzeń wielu postaci. Sytuacja, z perspektywy każdej z nich wydaje się inna. Ich działania składają się w efekcie na wyjątkową nieprzejrzyistość świata. Amelia zdaje się osaczona przez mężczyzn, Zbigniew – zazdrosny i zdominowany przez ojca, Wojewoda czuje się obrażony przez Mazepę, Król zlekceważony przez Wojewodę i wreszcie Mazepa oszukany przez Króla.

Mazepa pierwszy próbuje przerwać ten stan rzeczy, lecz jego postępowanie obraca się nie tylko przeciw niemu samemu, ale także przeciw innym. Dowiedziawszy się o planowanym przez Króla porwaniu Amelii, zakrada się do jej sypialni, aby ją ostrzec i zostaje tam uwięziony. Odtąd wydarzenia zaczynają toczyć się już nie tylko za sprawą ukrytych namiętności, lecz siłą zbiegów oko-

liczności. Pierwsza ich kulminacja ma miejsce właśnie w scenie rozgrywającej się w sypialni Amelii. Następuje splot tragicznych pomyłek. Amelia składa przysięgę niewinności, nie wiedząc o ukrytym w alkwie Mazepie. Zbigniew traci zaufanie do Amelii. Prawda o rzeczywistości staje się już nie tylko niewypowiedziana, ale wręcz niemożliwa do wypowiedzenia. Później, po uwolnieniu, Mazepa ujmie to w tych słowach:

Ona, kiedy mąż wrzeszczy i tupce ciemięga;
Na krzyżu mu najświętszym Chrystusa przysięga,
Że mnie w alkwie nie ma.
– Jakże tu wyjść było? Przysięgła...

[IV, V]

Tymczasem groza wzmaga się. Wściekłość i niepohamowanie Wojewody przywodzą mu na myśl straszliwy plan – każe zamurować alkwę wraz z ukrytym w niej Mazepą:

Zamknięta mogiła (...)
...Tu będzie królewska kaplica;
a za ołtarzem straszna, trupia tajemnica;

[III, III]

Maria Kalinowska zauważyła, że „scena „sądu nad Amelią przypomina tragiczny węzeł. Niesie ze sobą tragiczne olśnienie, rozpoznanie, odsłonięcie, tyle że ironiczne, fałszywe, odwrócone (...) Jest to odsłonięcie prawdy znane z tragedii, lecz ironicznie odwrócone, pełne fałszu, oparte o wielostopniowych i wzajemnych podejrzaniach o kłamstwa³⁷.” I tak też jest w filmie. Granice zostały przekroczone; akcja zmierzać będzie do tragicznego, ale też ironicznego finału.

Ironia tragiczna, czy też może ironia losu ujawnia się tu poprzez efekty działania Mazepy – jego gotowość spełnienia ofiary, która jednak nie spełnia się, ale powoduje lawinę nowych wypadków. Wojewoda i Zbigniew wciąż będą zazdrośni, Amelia osaczona, a Mazepa postawiony jako widz tej sytuacji. Bohaterowie zostają oszukani przez własne złudzenia i przez los. Wojewoda pragnie zemsty na Mazepie, a ten chce powołać się na „sąd Boga”. Prowokują tym samym pojedynek, w którym ginie niewinny Zbigniew. Król natomiast robi unik – zgadza się na ten pojedynek. Sytuacja jest niejasna i zagmatwana. Wszystko to prowadzi do finałowej katastrofy...

³⁷ Kalinowska, *op. cit.*, s. 28.

Maria Janion, w przeprowadzonej swego czasu rozmowie z Marią Żmigrodzką na temat *Mazepy* Holoubka zobaczyła w tym dziele filmowym przede wszystkim dramaturgię namiętności i zazdrości, nad którym ciąży fatum honoru szlacheckiego³⁸. Żmigrodzka natomiast widziała w nim „ironiczną tragedię miłości”³⁹. Ironiczną, bo Mazepa nie jest w istocie bohaterem tragicznym. „Mazepa jest bowiem tylko detonatorem tragicznego konfliktu. Frywolne zachody Króla i pazia prowokują szaleństwo Wojewody. A potem nad poetyckim światem utworu obejmuje panowanie ironia losu”⁴⁰.

Można jednak sądzić, że Holoubek pragnął wydobyć z dramatu przede wszystkim motyw ironii tragicznej i odczytać ją w pewnym porządku symbolicznym. Mimo zawikłania sytuacji starał dostrzec jej wyższy sens. W filmie zachodzi próba uwolnienia bohatera z nonsensowności finałowej katastrofy. Od momentu zatrzymania go przez Wojewodę w zamku, wobec śmierci Zbigniewa i Amelii, Mazepa Holoubka w wykonaniu Bończaka, próbuje jakby „wysłuchać się” w sens przeżywanych wypadków. Jest gotowy ponieść konsekwencje za swoje czyny i zachowuje ufność, że „życie jest w ręku Boga”. Wreszcie na samym końcu – prawda zostaje wyjawiona: Mazepa mówi Wojewodzie o uczuciu, jakie łączyło jego żonę i syna. O próbie symbolicznego odczytania wypadków dramatu przez reżysera świadczyć może także ostatni obraz filmu – biały koń na stepie, już bez Mazepy. Biały koń bywa symbolem oświecenia i śmierci, ale pojmowanej w chrześcijańskim rozumieniu⁴¹.

Owszem, istnieje możliwość odczytania wydarzeń dramatu w takim, symbolicznym porządku: Mazepa, po doświadczeniu „śmierci za życia” (zamurowany żywcem), jawić się może jako poświęcony historii „mściciel anioł” (jak sam siebie nazywa), gotowy już do podjęcia mesjanicznej misji, której droga wieść będzie przez ofiarę⁴²; miłość zaś, cierpienie i śmierć Amelii i Zbigniewa, „chryस्तusowe i tragiczne”⁴³, zdawać się mogą wpisane w wyższy porządek barokowej drogi zbawienia, niczym u Calderona.

Calderonowski „wielki teatr świata” jest poddany zmienności losu, ale los ten nie jawi się jako fatum, lecz – wedle barokowych i kontreformacyjnych wyobra-

³⁸ Janion, *Odnawianie...*, s. 149.

³⁹ Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 150.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 153–158 [*Koń*]. Z takimi symbolami, jak wiemy – różnie jednak bywa; biały koń oznacza także płodność, miłość, zmysłowość, rycerstwo, arystokrację, wolność, wierność, wojnę, triumf, śmiałość, szybkość, energię, dążenie ludzkiej duszy, złość, upór, egoizm, głupotę itd...

⁴² Babiński, *op. cit.*

⁴³ Kalinowska, *op. cit.*, s. 25.

zeń – jako działanie Opatrzności. Człowiek zaś, choć pozostaje dwoisty, nie jest losem ubezwłasnowolniony, ponieważ posiada wolną wolę i ma możliwość doskonalenia się⁴⁴. Calderonowska ironia tragiczna łączy się zatem z możliwością zdobycia samowiedzy opartej na dwoistości życia – bycia i świadomości bycia. Jako taka jest czymś innym niż tragedia losu, w której bohater jest całkowicie zależny od sił wyższych⁴⁵. U Calderona świat jawi się jako wielkie *theatrum mundi*, zza którego granic prześwieca Opatrzność, historia ziemską zaś – jako jej cień, a życie jako sen.

Czy podobnie jest w *Mazepie* Słowackiego? I wobec tego – czy możliwy jest tu jakiś rodzaj oczyszczenia? I kto go może doświadczyć? *Mazepa*? Widzowie? Holoubek jako reżyser filmu zdaje się wierzyć w możliwość takiego oczyszczenia. Taka jest rola ironii tragicznej w jego dziele. Można ją odczytać jako coś więcej niż ironię losu. Wola bohatera, wola *Mazepy* zderza się tu z nieuchronnością wydarzeń – zemsta Wojewody wypełnia się. Bohater jak w tragedii uzyskuje tragiczną świadomość, ale zachowuje także wolność wyboru. Widz zaś, mogąc dostrzec, w jaki sposób czyny bohaterów rozmijają się z ich efektami, ma szansę pojąć wyższy sens tragedii.

Ironia romantyczna jako antidotum na tragedię historii

Nie jest to jedyna możliwość odczytania dramatu i filmu. Wieloznaczność dramatu Słowackiego, która wpływa także na odbiór filmu, polega przede wszystkim na czymś, co Jarosław Ławski nazwał „ontologizacją przypadku”. Jest to cecha charakterystyczna wielu sztuk Słowackiego⁴⁶. Przypadek jawi się w nich jako karykaturalny zamiennik Opatrzności. Tak dzieje się także w *Mazepie*. Również w filmie Holoubka nie ma pewności, czy wydarzeniami rządzi Opatrzność, czy przypadek.

Od początku dramatu (i filmu) *Mazepa* zdradza ironiczne cechy swojego myślenia i postępowania. Świadczą o tym nie tylko wydarzenia, ale także słowa,

⁴⁴ Zob. B. Baczyńska, *Świat, teatr, życie i sen w dramacie Calderona Życie jest snem*, [w:] *Wielki Teatr Świata. Wykłady otwarte na scenie przy Wierzbowej*, cz. 1, red. A. Pawlak, Warszawa 2003, s. 84.

⁴⁵ Zob. Szturc, *Król Edyp...*, s. 15. Szturc rozróżnił antyczną ironię tragiczną na: występującą w tragedii losu oraz w tragedii powinności. Doświadczając tej drugiej, człowiek nie jest całkowicie zdany na łaskę losu, lecz może rozpoznać jego chytrą i niesprawiedliwość.

⁴⁶ J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenie graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 310.

które wypowiada on w scenie pierwszego pojedynku ze Zbigniewem. Słowa te pojawiają się także w filmie:

Wierzaj mi, są miłości bez gwiazd, Boga, Nieba,
Te wkrótce zetrą serce w proch – Tak go znudzą,
Tak splemią, tyle razy do niczego zbudzą (...)
Jedź ze mną, Zbigniewie!
Jak dwa motyle w wichru kręczone powiewie (...)
Przewrócimy cały ten świat na nice,
Brzękiem, śmiechem, szyderstwem napelnimy salę...
[II, IX]

Tak się jednak nie stanie. Mazepa będzie ironistą, który padnie ofiarą ironii. Czy jest to ironia losu? Czy jest to ironia tragiczna? Jedno jest pewne: nad światem dramatu niepodzielnie panuje ironia. Można dostrzec, że u Słowackiego obie te odmiany ironii zawierają się w zjawisku ironii romantycznej. Należałoby zatem przypomnieć sobie w tym miejscu drugą część Calderonowskiej maksymy: już nie tylko świat jawi się jako teatr, ale – co bliskie było romantykom – teatr jawi się jako świat.

Włodzimierz Szturc zauważył, że o ile „ironia tragiczna kształtuje obraz egzystencji ludzkiej na wzór aktora grającego na scenie życia zawsze tragiczną rolę”, o tyle „ironia romantyczna właśnie zasadę gry uznaje za sposób realizowania człowieczeństwa”⁴⁷. Istnieje jednak coś, co Szturc nazwał „zawieraniem się ironii tragicznej w ironii romantycznej”⁴⁸. Zasadę ich spotkania buduje wspólne obu ironiom „odkrycie tajemniczego poplątania losów, konieczności i przypadku, fatum i wolności”⁴⁹. To, co różni ironię tragiczną i ironię romantyczną, to przede wszystkim ich różny stosunek do historii. Ironia tragiczna poddana jest tragicznemu „albo-albo” historii, natomiast ironia romantyczna bierze historię w pewien nawias. Podobną rolę spełnia ironia Słowackiego w jego dramatach. Jak pisał German Ritz: „Ogólnie można stwierdzić, że ilekroć Słowacki pracuje nad konstrukcją mitu – a prawie wszystkie jego dramaty po *Marii Stuart* tworzą albo przetwarzają mit, głównie mit historyczny, w materiale współczesnym, albo w materiale historycznej fantazji – potrzebna mu ironia, aby ustrzec się zbyt bezpośredniej inscenizacji mitu”⁵⁰.

Tak też jest w „Mazepie” – podłożem ironii w tym dramacie jest napięcie wynikające ze zderzenia różnych postaci i ich działania: raz jako ludzi, z ich

⁴⁷ Szturc, *Ironia romantyczna...*, s. 91.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Ritz, *op. cit.*, s. 64-65.

namiętnościami i wynikającymi z nich czynami, dwa jako barokowych postaci emblematycznych. Ironia jawi się już nie tylko jako samowiedza dwoistych ludzi baroku oraz ironia tragiczna, ale przede wszystkim jako nadrzędna ironia romantyczna⁵¹. Ważny jest zatem literacki potencjał tej dramatycznej stylizacji.

Jarosław Ławski, wnikliwy badacz ironii Słowackiego, określił ją przede wszystkim jako „typ podmiotowej, imaginacyjnej wrażliwości, umożliwiającej poecie rozbijanie skorupy rzeczywistości zastygłej w kształcie przyzwyczajenia, odwiecznego rytuału kultury, ale i na przykład sztuki, czy obrazu kościoła”.⁵² Ironia Słowackiego zbliża się do ironii niemieckich romantyków⁵³. W dramatach Słowackiego stała się ona czymś w rodzaju oksymoronicznej zasady współistnienia przeciwieństw. Przede wszystkim zaś była zasadą twórczą umożliwiającą przekraczanie uwarunkowań, czyli konwencji literackich i faktów historycznych. Innymi słowy, ironia stać się mogła manifestacją wolności ducha nad uwarunkowaniami natury, historii i sztuki. Jako akt przekraczania tych uwarunkowań stanowiła rodzaj „ekstazy”, czyli wychodzenia poza siebie.

U Słowackiego – podobnie jak u Niemców – ironiczne „ja” poety zawsze pozostaje w odniesieniu do świata potencjalnej, duchowej pełni. Dla Niemców owa pełnia była czymś w rodzaju duchowego chaosu⁵⁴. Chaos ten traktowany był jako niewyczerpane źródło ciągłego stwarzania⁵⁵, czyli poetycki raj, do którego droga wiodła poprzez sen, szaleństwo, ekstazę oraz iluminację związaną z miłością⁵⁶. Tam właśnie współistnieć miały wolność i konieczność.

„Ironia to jasna świadomość wiecznej ruchliwości, nieskończenie pełnego chaosu”⁵⁷ – pisał Fryderyk Schlegel, i dodawał: „Chaosem jest tylko ten zamęt, z którego może wytrysnąć świat”⁵⁸.

Romantyczna zatem ironia to forma transcendencji świata, czy też może bardziej proces przygotowujący do takiej transcendencji. To ruch ducha (czyli akt

⁵¹ *Ibid.*, s. 94.

⁵² Ławski, *op. cit.*, s. 542–543.

⁵³ Najogólniej rzecz ujmując, ironia romantyczna to sposób tworzenia oparty na dialektyce przeciwieństw i formie paradoksów. Celem ironii jest przybliżenie sprzeczności bytu rozdzielonego na to, co idealne i to, co realne. Ironia traktowana jako postawa filozoficzna to pewien rodzaj gry ze światem i obyczajem epoki toczonej przez artystę za pośrednictwem dzieła. Znalazła ona wyraz w refleksji filozoficznej oraz twórczości takich pisarzy, jak m. in. Fryderyk Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck.

⁵⁴ Ławski, *op. cit.*, s. 130.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 136.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 137.

⁵⁷ F. Schlegel, *Fragmenty*, tłum. C. Bartl, oprac. M. P. Markowski, Kraków 2009, s. 160 [fragment 69: zbiór aforyzmów-myśli pt. *Idee* z czasopisma „Athenaeum” z 1800 roku].

⁵⁸ *Ibid.* [fragment 71].

świadomości) w kierunku potencjału duchowej pełni (czyli chaosu)⁵⁹. Wedle romantyków tworzenie wiązało się z podwójnym oznaczaniem świata; stanowiło ono znak jego sprzeczności⁶⁰. Za sprawą ironii można było zespolić poezję i refleksję o bycie.

Dramat traktowany był przez romantyków jako najlepsza forma podwójnego oznaczania świata⁶¹, gdyż ująć można w nim było dialektycznie dyskurs postaci oraz myśli autora. Ta możliwość sztuki dramatycznej znana była nie tylko Niemcom. W pełni tego świadomy był także Wiktor Hugo, który manifestował swoje romantyczne dążenia w słynnej *Przedmowie do Cromwella*⁶².

I tu właśnie odsłania się ironiczna tajemnica *Mazepy*. Słowacki znał bowiem doskonale nie tylko dramaty Szekspira i Calderona, na które wprost powoływali się także bracia Schleglowie, ale również zbliżony do ich zapatrywań punkt widzenia na sztukę dramatyczną reprezentowany przez Wiktora Hugo⁶³. Dla obu tych stanowisk kluczowa była „harmonia przeciwieństw” zawierająca w sobie pierwiastek idealny i nieidealny, czyli pewien rodzaj podwójności⁶⁴.

Słowacki również tworzył opierając się na takiej groteskowo-ironicznej podwójności. Groteskowy konkret zderza się u niego z tęsknotą za ideałem. Ironiczna podwójność daje o sobie znać w charakterze głównego bohatera oraz w konstrukcji formy dramatycznej.

Ironiczna specyfika postaci *Mazepy* wynika także z podwójnego, intertekstualnego odniesienia, na którym oparł się Słowacki, pisząc dramat: utworów Hugo

⁵⁹ Szturc, *Ironia...*, s. 155. Na takim właśnie myśleniu, między innymi, oparta została romantyczna kreacja mitu artysty; dzieło sztuki traktowane mogło być jako odpowiednik refleksyjnego stanu jaźni tegoż artysty.

⁶⁰ „Podwójne oznaczanie świata przez twórców ironicznych polega na przeniesieniu dyskursu myśli, pojawiającego się w procesie twórczym, na wszystkie plany tworzonego dzieła: pierwszym, związanym z epiką jest plan narracji; drugim, odnoszącym się do epiki i dramatu jest plan bohatera.” *Ibid.*, s. 163–164.

⁶¹ August Schlegel pisał: „...sztuka romantyczna natomiast lubi nierozzerwalne związki, stapiając ze sobą wszystkie przeciwieństwa: naturę i sztukę, poezję i prozę, powagę i żart, wspomnienie i przecucie, sferę duchową i zmysłową, rzeczy doczesne i boskie, życie i śmierć (...) Dramat romantyczny możemy sobie natomiast wyobrazić jako wielki obraz, na którym oprócz postaci i ruchu w większych grupach osób przedstawione jest nie tylko ich najbliższe otoczenie, lecz również znacząca daleka perspektywa, a wszystko to w magicznym oświetleniu, które w ten czy inny sposób jest pomocne w wywoływaniu zamierzonego wrażenia”. A. W. von Schlegel, *Wykłady o sztuce dramatycznej i literaturze*, tłum. E. Namowicz, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 312–314.

⁶² W. Hugo, *Przedmowa do dramatu Cromwell*, tłum. J. Parvi, [w:] *Manifesty romantyzmu. 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wyb. i opr. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.

⁶³ H. R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 103.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 105.

i Byrona oraz nawiązania do obecnego w nich fantazmatycznego wyobrażenia Mazepy na rozhukanym koniu. W liryku Hugo, pęd Mazepy na koniu „stanowi analogię do sztuki i artysty”.⁶⁵ W ten sposób Mazepa staje się uosobieniem geniusza artystycznego, który nie może uciec od swojego przeznaczenia. „Geniusz to Pegaz unoszący artystę ponad świat, w mroczne dziedziny”.⁶⁶ Te „mroczne dziedziny” to odmiana romantycznego chaosu. Natomiast u Byrona pęd na dzikim rumaku związany jest z doznaniem śmierci za życia umożliwiającym oczyszczenie i przemianę bohatera. Ma charakter ofiarniczy. Słowacki zmienił w swoim dramacie fizyczną mękę dzikiej jazdy w torturę duchową i połączył ją z doświadczeniem ofiary, którą Mazepa składa, dając się wcześniej замуrować w alkwie.⁶⁷ Słowacki dokonał zatem czegoś na kształt paradoksalnego połączenia motywów ofiary (Byron) i ekstazy (Hugo).

Efekt ironiczny wzmacnia forma dramatu. Polega ona na połączeniu piękna i brzydoty, komizmu i grozy⁶⁸. Forma ta nawiązuje do poetyki groteski, którą sformułował Wiktor Hugo w *Przedmowie do Cromwella*. Romantyczna groteska dramatyczna łączyć miała „szpetotę i grozę z jednej strony, z drugiej komizm i błazeństwo”⁶⁹, by w ten sposób odtworzyć całość boskiego stworzenia. Indywidualność zła i brzydoty przeciwstawiona została pierwiastkowi duchowemu (w człowieku) i wzniosłości (w grozie historii)⁷⁰. Dopiero z tych przeciwieństw – niedających się pogodzić – wyłaniać się mogła cała autentyczna rzeczywistość.

„Niedających się pogodzić na naszych oczach – dodaje Hans Robert Jauss – albowiem to, co w świecie historycznym wydaje się nam sprzeczne i niepełne, właśnie przez swą kontrastowość wskazuje na harmonię całego boskiego stworzenia”.⁷¹ Groteska zatem – jako szczegół – „wskazuje zawsze poza siebie i dlatego może harmonizować z całą rzeczywistością stworzenia”.⁷²

A zatem groteska, podobnie jak ironia, to próba mediacji pomiędzy tym, co realne, a tym, co idealne. W tym punkcie groteska Wiktora Hugo zbliża się do ironii niemieckich romantyków. W obu zawarty jest potencjał pełni, który odzwiercie-

⁶⁵ Babiński, *op. cit.*, s. 50. Por. Ritz, *op. cit.*, s. 106.

⁶⁶ Babiński, *op. cit.*, s. 50.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 51.

⁶⁸ Zauważył to już Karol Libelt, pierwszy wnikliwy czytelnik i krytyk *Mazepy*, który stwierdził (i poddał krytyce) zauważalną w tym dramacie rozbieżność między tonacją tragiczną a komiczną. K. Libelt, „Mazepa”, *tragedia w 5 aktach Juliusza Słowackiego*. „Tygodnik Literacki” 1840, nr 13, s. 102–104. Przedruk: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, Wrocław 1963. Zob. też: Kleiner, *op. cit.*, s. 74–75 (obszerne fragmenty recenzji Libelta w przypisie nr 18).

⁶⁹ W. Hugo, cyt. za: Jauss, *op. cit.*, s. 103.

⁷⁰ *Ibid.*, s. 105.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, s. 104.

dlić można w sztuce. Słowacki natomiast pozostaje gdzieś pomiędzy nimi. Jak zauważyła Maria Janion:

„Hugoliańska teoria i praktyka groteski to znamię dojrzałego romantyzmu; u nas Słowacki w przedmistrzycznym okresie twórczości doszedł do zupełnie oryginalnej formuły groteski, ironii i ironii tragicznej”.⁷³

Ironia romantyczna Słowackiego opiera się w *Mazepie* na podwójnym oznaczaniu świata. Polega między innymi na przeniesieniu dyskursu myśli pojawiającego się w procesie twórczym na plan głównego bohatera. Można zatem stwierdzić, że bohater dramatu z woli poety (autora dramatu) uzyskuje tragiczną samowiedzę i w finale zanurza się w chaos groteski i ironii, czyli w obszar potencjalnej pełni. Pełnia ta jest potencjalna, pozostaje zatem poza widzialną rzeczywistością. Tym właśnie wytłumaczyć można (a nie jedynie trudnościami inscenizacyjnymi) usunięcie poza scenę – w domysł, w wyobrażenie – widoku Mazepy przywiązanego do rozhukanego konia. Romantyczny fantazmat i tak musiał zadziałać. Widzowie ujrzeli go – w wyobraźni.

Było to arcyironiczne posunięcie Słowackiego. Jego ironia romantyczna przełamuje bowiem pat towarzyszący zawsze ironii tragicznej: nie wystarczają już godność i heroizm wobec losu i historii – nieme ofiarne znoszenie. Ironia romantyczna kieruje nas poza widzialną rzeczywistość⁷⁴. Jej właściwy sens związany jest z obszarem sztuki, a także paradoksalnej samowiedzy. W ten sposób ironia staje się artystyczną odpowiedzią na „obłąd historii”...

A Holoubek? Pamiętajmy, „Z ironią nie ma żartów. Potrafi działać niesłychanie długo”.⁷⁵ Reżyser filmu wydobyl z dramatu Słowackiego przede wszystkim splot ironii tragicznej; ale pod nią – w słowie i w obrazach, a także w wyobrażeniach i przecuciach – towarzyszył mu stale romantyczny mit ekstatycznego pędu ku pełni – artyści, geniuszu, sztuki. Oddziaływanie mitu było tak silne, że Holoubek nie mógł oprzeć się pragnieniu zobrazowania tego pędu na ekranie...

SUMMARY

The paper deals with the problem of irony and its meaning in *Mazepa* - Juliusz Słowacki's drama and Gustaw Holoubek's film. It also analyzes the intertextual aspect of Słowacki's play and its impact on the film.

⁷³ Janion, *Czas formy otwartej...*, s. 42.

⁷⁴ Taka ironia jest związana z obszarem negatywności, niewiedzy. Dlatego mogła ona stać się swego rodzaju przygotowaniem Słowackiego do mistycyzmu. W późnej jego twórczości nie znikła zupełnie (*Fantazy!*), lecz obróciła się w rodzaj mistycznej samowiedzy.

⁷⁵ F. Schlegel, *O niezrozumiałości*, tłum. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne...*, s. 201.

Mazepa is an example of a work characteristic of Słowacki's dramas, which was created in relation to the tradition of the baroque *theatrum mundi* filled with Romantic irony. Calderon's problem of "life as a part to play" and the duality of man and the world appears in the work as a condition for ironic self-knowledge: that of the hero and the poet who shapes the drama. The specificity of Słowacki's irony can be viewed in comparison with the concept of irony of German romanticists (F. Schlegel, Novalis), and in the context of Victor Hugo's poetics of the dramatic grotesque.

In contrast, the film adaptation of *Mazepa* (1975) directed by Gustaw Holoubek is based first of all on tragic irony extracted from Słowacki's play. Emphasis is placed on the motif of fatal divergence between the deeds of the heroes and the effects of those deeds (*heterotelia*). Holoubek tried to read the tragic irony in Słowacki's drama in the symbolic order. However, the symbolic reading cannot be final. The irony of Słowacki's text makes the meanings and interpretations of the film open-ended.