

Małgorzata ANDRZEJAK-NOWARA

**Kreacja postaci Lucyfera w teatrze.
Jerzego Jarockiego „Sprawa”
według „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego
w Teatrze Narodowym w Warszawie**

Teatralny kształt *Samuela Zborowskiego*¹ stanowi poważne wyzwanie sceniczne, interpretacyjne i badawcze. Od lat ugruntowało się bowiem z jednej strony bardzo wyraźne przekonanie, że utwór nie nadaje się do wystawiania na scenie², z drugiej zaś podnoszono kwestię teatralności dramatu Juliusza Słowackiego. Odmienne od poprzednich badaczy³ kwestię teatralności *Samuela Zborowskiego* ujmuje Alina Kowalczykowa⁴. Badaczka zauważa przede wszystkim „ro-

¹ *Samuel Zborowski* J. Słowackiego – niedokończony, inspirowany genezyjską filozofią poety oraz autentycznymi wydarzeniami z historii Polski, dramat powstały najprawdopodobniej w końcu 1844 i na początku 1845 r. w Paryżu. M. Piwińska zwraca uwagę, że było to niemal w samym środku mistycznej fazy twórczości J. Słowackiego. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 232–233.

² Por. S. Cywiński, *Misterium genezyjskie o Polsce. (Studium krytyczne)*, Wilno 1928. Autor pisał, że trudno myśleć „o teatralnej realizacji wielkiego dzieła Słowackiego, w którym ideologia autora wybitnie góruje nad akcją i maści jej kształt sceniczny”. J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, oprac. i wstęp S. Cywiński, Wilno 1928, s. 312.

³ Chodzi m.in. o poglądy S. Cywińskiego, który twierdził, że niemożliwe jest wystawienie na scenie *Samuela Zborowskiego*.

⁴ Autorka książki *Teatr i dramat romantyczny* w rozdziale *Wyobraźnia uwolniona* analizuje *Samuela Zborowskiego* w kontekście problematyki inscenizacyjnej teatru romantycznego oraz wzajemnych relacji teatru i dramatu epoki. Według A. Kowalczykowej dramat romantyczny siłą kreacyjną wyobraźni wykracza poza granice i możliwości teatru nawet w bogatej inscenizacji teatru epoki romantyzmu. Rozważania badaczki sytuują *Samuela Zborowskiego* w bliskim sąsiedztwie *Manfreda* G. Byrona oraz *Dziadów* A. Mickiewicza. W tej perspektywie analizowany Sa-

mantyczną fascynację nieskończonością oraz przemianą wizji kosmosu”⁵ i ten klucz interpretacyjny dostrzega w szeroko rozumianej wizyjności *Samuela Zborowskiego*. Ów potencjał wizyjny i bogactwo poetyckiej wyobraźni Słowackiego stanowiły istotne źródło stylów i form inscenizacji dramatu, ale też swoiste wyzwanie dla współczesnego teatru⁶, jego teatralnej konkretyzacji i interpretacji. Nie dziwi więc, że tylko wybitni twórcy podejmowali trud przedstawiania i scalania meandrycznych tropów i sensów tego onirycznego dzieła⁷. *Samuel Zborowski* domaga się bowiem głównie takich inscenizatorów, którzy cenią obraz tradycji i doświadczenie narodowej wspólnoty historycznej, a jednocześnie czytają „dawność” w stylu współczesnym, otwierają przestrzeń dramatu na aktualne dylematy i pytania egzystencjalne.

Z perspektywy historycznej widać, że arcytrudny dramat Słowackiego od początku przysparzał wielu problemów: i reżyserom, i wykonawcom⁸. Stąd być

muel Zborowski staje się „przykładem dwoistości relacji między dramatem a teatrem romantycznym. A. Kowalczykowa, *Teatr i dramat romantyczny*, Warszawa 1997, s. 243–245.

⁵ A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 219.

⁶ Por. J. Kleiner o *Samuelu Zborowskim*: „[...] najdziwniejszy poemat literatury polskiej, od dziwnych wypadków ziemskich idący w najdalszą przeszłość wspomnienia, w najdalszą przyszłość marzenia – wznowienie średniowiecznych prób dramatu duchów, nie ludzi, średniowiecznych misteriów trójdzielnych ziemi, piekła i nieba”. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, cz. 2, Warszawa 1972, s. 49. Z kolei dla C. Miłosa, który Słowackiego zaliczał do „reinkarnacjonalistów” tworzących „duchy-astrale”, całe dzieło mistyczne poety było nie do przyjęcia, *Samuela Zborowskiego* zaś uważał za dramat nieczytelny zarówno w planie estetycznym, jak i intelektualnym. Nazwał go najwyrazistszym przykładem romantycznej „choroby niedowcielenia”. Cyt. za: M. Kalinowska, *Słowo wstępne*, [w:] *Świat z tajemnic wypowiedziany Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006, s. 8–9. Por. wypowiedź Z. Krasińskiego, który już w epoce romantyzmu pisał: „[...] owa niezwykła dynamika w dziele Słowackiego jest konieczną, odśrodkową siłą odwicielań i zaprzeczeń, której pęd, poczęty z dołu, a bijący ku górze, stara się, jak muzyka, ciągłym drganiem cząstek i roztopianiem kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności”. Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, [w:] idem, *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1973, s. 255–256. Warto przypomnieć w tym miejscu, że oprócz tak zdecydowanie negatywnych sądów, które podważały zarówno myślową, jak i artystyczną spójność *Samuela Zborowskiego*, istnieje biegun opinii krańcowo im przeciwstawnych. Do tej koncepcji artystycznej włącza się m.in. M. Żmigrodzka, która polemizując z J. Kleinerem, przedstawia wszechstronną analizę opartą na hipotezie istnienia całościowych i spójnych sensów dramatu. M. Żmigrodzka, „*Samuel Zborowski*” jako dramat religijny, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 163–164.

⁷ W. Horzyca i L. Schiller, którzy jako jedni z pierwszych poddali *Samuela Zborowskiego* próbie sceny, potraktowali go jako scenariusz o wielkim potencjale teatralnym i sile ideowej, nie mniejszej niż *Dziady*.

⁸ Tylko szczególnie utalentowanym aktorom powierzano w *Samuelu Zborowskim* pierwszoplanowe role: tytułowego Samuela oraz Lucyfera. Warto tu wspomnieć, że w spektaklu wyreżysero-

może historia jego wystawień jest nader uboga. Od prapremiery, która miała miejsce w Teatrze Polskim w Łodzi w 1911 roku⁹, *Samuel Zborowski* doczekał się zaledwie piętnastu realizacji scenicznych¹⁰. Choć niewątpliwie każda z dotychczasowych inscenizacji wzbogacała wiedzę na temat tego niezwykłego dzieła, każde przedstawienie przekazywało nowe ujęcie, to żadne nie wyczerpywało interpretacyjnych możliwości tekstu. W dotychczasowych „próbach” teatralnych z *Samuelem...* nikomu do końca XX wieku¹¹ nie udało się w sposób harmonijny połączyć części misteryjnej z historiozoficzną. Dokonał tego dopiero Jerzy Jarocki, wybitny reżyser, nie bez powodu nazywany „cesarzem polskiego teatru”. Inscenizacja jego scenariusza pod nazwą „*Sprawa*” według „*Samuela Zborowskiego*” *Juliusza Słowackiego* odbyła się 17 września 2011 roku¹² na scenie Teatru Narodowego w Warszawie. W opinii krytyków było to najbogatsze i najdojrzalsze odczytanie tego dramatu¹³.

wanym przez M. Kotlarczyka w krakowskim Konspiracyjnym Teatrze Rapsodycznym w 1943 r. w postaci Samuela Zborowskiego wcielił się Karol Wojtyła (było to ostatnie wystąpienie aktorskie przyszłego Jana Pawła II).

⁹ Tak późna prapremiera spowodowana była prawdopodobnie faktem, że pierwodruk *Samuela Zborowskiego* ukazał się w „Słowie” dopiero w 1902 r., a oddzielnie został wydany rok później (1903).

¹⁰ A. i A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej, [w:] *Świat z tajemnic wy-spowiadany...*, s. 229–324. Autorzy artykułu przywołują czternaście wystawień *Samuela Zborowskiego*, których podjęło się jedenastu reżyserów. W 2011 r. J. Jarocki wyreżyserował na Scenie przy Wierzbowej im. Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie „*Sprawę*” według „*Samuela Zborowskiego*” *Juliusza Słowackiego*. I jak do tej pory była to ostatnia realizacja sceniczna tego dramatu.

¹¹ Ostatnia premiera XX w. odbyła się w 1999 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie: ...wy-bratem dziś zadusze święto na podstawie *Samuela Zborowskiego* J. Słowackiego w reżyserii J. Wiśniewskiego.

¹² Warto zauważyć, że data premiery J. Jarockiego jest symboliczna i nieprzypadkowa. Odbyła się dokładnie sto lat od prapremiery w Łodzi (1911).

¹³ A oto fragmenty niektórych recenzji. S. Spichalski: „Jarocki jako jedyny twórca od wielu lat stawia poważne pytania o definicję polskości. [...] Tego właśnie trzeba w dobie teatru zajmującego się coraz częściej samym sobą”, *Po wiekach męki*, „Dziennik teatralny”, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-wiekach-meki-8230.html/> (11.10.2011); J. Cieślak: „*Sprawa* Jarockiego w Teatrze Narodowym to najlepszy od lat spektakl o Polsce [...] formalnie czysty jak ła. Trzeba ją uronić nad naszym przeklętym rozdarciem i powtarzalnością losu”, *Igrzysko Lucyfera*, „Rzeczpospolita”, <http://www.rp.pl/artukul/719126.html/> (18.09.2011); A. Kyzioł: „Jarocki, znany racjonalista, nie jest wobec polskiego szaleństwa szyderczy. Jest w *Sprawie* sporo ironii, choć to gorzka ironia, ale jest też – wydaje się – zachwyt artysty nad siłą poezji Słowackiego. Słowem, powstało dzieło na miarę teatru narodowego”, *Sąd nad naszym szaleństwem*, „Polityka”, <http://www.polityka.pl/kultura/teatr/1519800,1,recenzja-spektaklu-sprawa-rez-jerzy-jarocki.read/> (28.09.2011); P. Goźliński: „*Sprawa* to przede wszystkim rozszerzenie pola dyskusji, może nawet pola walki o to, jaką historię Polacy będą opowiadać sami o sobie. I ostrzeżenie, by nasze spory nie były sporami trupów obrzucających się martwymi argumentami w przedawnionym procesie”.

Jarocki, podążając za tekstem Słowackiego, wyzyskuje fragmentaryczną kompozycję dramatu i na niej buduje oryginalną w stylu „opowieść o polskim zbiorowym szaleństwie z wieszczem i jego wizjami: z trupami Samuela Zborowskiego oraz kanclerza Jana Zamoyskiego, Lucyferem – adwokatem Sprawy Polskiej, z Chrystusem i Trybunałem Boskim, marszałkiem Józefem Piłsudskim i katastrofą smoleńską”¹⁴. *Sprawa...* staje się więc nie tylko czytaniem dramatu romantycznego poety, lecz także obrazem rzeczywistości współczesnej, tym, co tworzy obecną teraźniejszość.

Jarocki umieścił w części środkowej zaskakujące intermedium. To z ducha postmodernistyczne „wtrącenie”, którego otwarty, fragmentaryczny dramat mistyczny, z wpisaną weń „próbą unaocznienia wielkiej objawionej prawdy duchowej, integrujący w duchu Słowackiego naturę, jednostkę i dzieje ludzkości (duch przechodzący przez kolejne etapy rozwoju świata), tworzący nowe formy, [...] prowadzi ku wyższym stopniom rozwoju”¹⁵. W spektaklu Jarockiego owe rozmaite wątki otwarte i fragmentaryczne zostają scenicznie i interpretacyjnie scalone i przedstawione.

Dopisane do scenariusza obrazy przywołują rok 1927¹⁶. Słowacki jawi się w tym ujęciu jako postać całkowicie oddana idei genezyjskiej. Scenograficzne rozwiązania¹⁷ służą wzmocnieniu treści, a zwłaszcza dopełniające przekaz rzucone na ekran zdjęcia ze sprowadzenia szczątków poety. To dokumentacja sporu wokół pochówku Słowackiego w krypcie królów na Wawelu¹⁸. Trumnę

Diablospolita, „Gazeta Wyborcza”, <http://wyborcza.pl/1,76842,10438267,Diablospolita.html?as=2/> (11.10.2011); K. Kaczmarek: „Adaptacja *Samuela Zborowskiego* w Narodowym to sprawa ważna i poważna, zwłaszcza na tle popularnych ostatnio przedstawień, w których teksty Słowackiego, Mickiewicza czy Krasińskiego traktuje się głównie jako pretekst do wykpienia współczesnych oddźwięków romantycznego paradygmatu. Jarocki nie spycha na margines narodowej wymowy dramatu, przeciwnie – aktualizuje ją, jednak zamiast lansować określone poglądy, prowokuje do pytań o polskość, tradycję i wolność”, *Ważna i poważna sprawa Jarockiego*, „Teatralia”, http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/pazdziernik_2011/011011_wips.php/ (16.10.2011).

¹⁴ A. Kyzioł, op. cit.

¹⁵ M. Kalinowska, op. cit., s. 7.

¹⁶ 28 czerwca 1927 r. prochy J. Słowackiego zostały złożone w Krypcie Wieszczów Narodowych w Katedrze na Wawelu.

¹⁷ Na bocznych ścianach narodowej Sceny przy Wierzbowej, które posłużyły za ekran, zostały wyświetlone archiwalne zdjęcia ze sprowadzenia trumny ze szczątkami J. Słowackiego do Polski.

¹⁸ I. Kruk pisze o spektaklu *Sprawa* w reż. J. Jarockiego w Teatrze Narodowym w Warszawie: „Fragmenty kronik filmowych mówiące o sporze na temat pochówku na Wawelu Juliusza Słowackiego – który miał być już ostatni i tylko w drodze wyjątku! – Jarocki dosadnie pokazuje nam, że nic się nie zmieniło. Że Polska pozostała krajem bezwolności. Że nie udało nam się w «hierarchii duchów» Słowackiego przeskoczyć nawet o jedno miejsce. Wciąż tkwimy w martwym punkcie”. I. Kruk, *We władzy Lucyfera*, „Teatrakcje”, <http://teatrakcje.pl/?p=1668/> (19.10.2011).

Słowackiego witał marszałek Józef Piłsudski, wielki miłośnik jego poezji. Cereemonii towarzyszyło bicie dzwonów kościelnych i wystrzały armatnie. Widzowie w teatrze oglądają transmisję z przebiegu pogrzebu, komentarz z offu na tle muzyki żałobnej uzupełniona odtworzone z głośników słynne przemówienie arcybiskupa Adama Sapiehy o „ostatnim w tym miejscu pogrzebie” oraz mowa pożegnalna Piłsudskiego „o wieszcu na to zasługującym, bo królom był równy”. W spektaklu Jarockiego sam Lucyfer ironicznie parodiuje słowa marszałka: „by królom był równy”¹⁹. Dramatyzm sceny podkreślają skandowane przez Lucyfera (animatora i uczestnika zdarzeń w jednej osobie) strofy znanego wiersza Juliana Tuwima *Pogrzeb Słowackiego*:

Kłaniają się ministrowie,
Kroczą persony przednie.
Ulica patrzy i słucha [...]
Prezydent mówi i błędnie.
Marszałek mówi i błędnie.
Wiozą ci – ach! Warszawo! –
Wiozą ci Króla Ducha, [...]
A kości grzechocą w trumnie,
Stukają okrutną sławą
I rośnie cisza głucha
I tłumów pobożnych mrowie²⁰.

Pojawienie się Słowackiego na własnym pogrzebie odpowiada stylistyce metempsychozy²¹: „Oto pojawia się pośród tłumów [...] sam Król Duch, [...] jakby żywy i usakralniony przez śmierć i rozpad ciała”²². Gdy kondukt wchodzi na dziedziniec, kamera zatrzymuje się na dolnej bramie Wawelu, tzw. Lubran-

¹⁹ Informacje dotyczące pogrzebu J. Słowackiego pochodzą ze stron internetowych opisujących sprowadzenie prochów wieszca z Francji do Polski oraz uroczystości pogrzebowych na Wawelu. *Przemówienie J. Piłsudskiego przy składaniu prochów Słowackiego na Wawelu*, 28.06.1927, <http://www.pilsudski.org.uk/archiwa/dokument.php?nrar=709&nrzesp=1&sygn=12&handle=709.238/277/> (22.12.2011).

²⁰ J. Tuwim, *Pogrzeb Słowackiego*, [w:] idem, *Poezje*, oprac. T. Januszewski, Wrocław 2004, s. 337.

²¹ Metempsychoza, inaczej reinkarnacja, która była ważnym elementem filozofii genezyjskiej J. Słowackiego. Duch wcielał się w kolejne formy materialne, dążąc do doskonałości – procesowi temu podlegał również szatan.

²² D.T. Lebioda, *Królom równy*. „Pogrzeb Słowackiego” Juliana Tuwima, <http://pisarze.pl/esaje/2790-dariusz-tomasz-lebioda-krolom-rowny.html/> (12.11.2012). Pożegnanie z trumną wieszca ma tutaj wymiar symboliczny. Jest nie tylko relacją z pogrzebu, lecz także opisem „ponownych narodzin poety w łonie narodu, narodzin dla ojczyzny wyzwolonej” – na co zwraca uwagę D.T. Lebioda.

ce, gdzie przed wiekami odbyła się egzekucja hetmana kozackiego Samuela Zborowskiego, słysząc jego „potępińczy krzyk” i wezwanie złego ducha: „Lucyfer!” Po tej scenie akcja dramatu znowu rozwija główny wątek, aż do kolejnego przeskoku w czasie. Dawność wiąże się teraz ze współczesnością, z latami dwutysięcznymi. Widać cmentarz, w dali rozświetloną kaplicę, kobiety w czerni ze zniczami w rękach zmierzają na zaduszne święto. Scenie przygląda się obecny wśród wiernych Lucyfer, który intonuje modlitwę – to frazy z *Guseł* Adama Mickiewicza, wypowiedane przez żałobników i księdza. Pojawiają się duchy Zborowskiego i kanclerza Zamoyskiego – ten wcielił się w postać Księcia Poloniusa (ojca Eoliona), obecnego już w I akcie przedstawienia. Między mężczyznami dochodzi do pojedynku. Scenie towarzyszą dźwięki przypominające uderzenia piorunów i grzmotów. Kulminacją metafory dźwiękowej jest potężny wybuch, przypominający huk spadającego samolotu. To wyraźna aluzja do katastrofy pod Smoleńskiem z 10 kwietnia 2010 roku.

Zastosowany przez Jarockiego splot czasów i wydarzeń przekłada się bezpośrednio na polską retorykę mesjaniczną, ożywioną po katastrofie. W ten sposób nieukończony genezyjski dramat Słowackiego²³ znalazł współczesne dopełnienie. Tragedia smoleńska, związana z wydarzeniami sprzed ponad czterystu lat – ścięciem Samuela Zborowskiego na rozkaz starosty krakowskiego Jana Zamoyskiego – nabrała w spektaklu znaczącej paraleli. Wówczas egzekucja wywołała bunt szlachty, która oskarżyła kanclerza o zbrodnię stanu, dopatrując się w jego działaniu początków tyranii. Samuela Zborowskiego ogłoszono męczennikiem wolności, ofiarą nietolerancji i prywatnej zemsty Zamoyskiego. Tak więc Jarocki, zachowując uniwersum dramatu, stworzył jednocześnie nową sytuację dramatyczną, jego wielopłaszczyznowy wymiar.

²³ Elementy filozofii genezyjskiej zawarte w *Samuelu Zborowskim* tworzą koncepcję J. Słowackiego, której źródłem są jego kontakty z A. Towiańskim. Charakterystyczne elementy filozofii genezyjskiej (w utworach: *Genezis z Ducha*, *Król-Duch*, *Samuel Zborowski*) to przekonanie o ewolucji duchów – jednostkowego i globalnego. Zdaniem Słowackiego każdy byt ziemski podzielony jest na dwie warstwy: materialną (cielesną) i duchową, przy czym materia pełni funkcję służebną – jest instrumentem, z którego byt musi się uwolnić, by zyskać nową jakość egzystencji i świadomości. Potrzebne jest do tego złożenie bolesnej ofiary z własnego życia; stąd wieczny konflikt człowieka między światem duszy a cielesnością. Śmierć jest tylko zmianą formy, wyzwoleniem ducha, podobnie jak rewolucja jest przejawem działalności Ducha Dziejów dążącej do wyzwolenia z bólu. Historia jest z kolei areną, na której Duch ten zmienia formę i zyskuje wyższą świadomość – w ten sposób J. Słowacki interpretował dzieje narodu polskiego i świata. Według poety niektóre byty mogą być bardzo przywiązane emocjonalnie do swojej cielesnej formy, co wpływa hamująco na ich rozwój. Wtedy interweniuje Bóg, dając takim jednostkom okazję do duchowego oczyszczenia. Po śmierci natomiast każdy byt przeistacza się w formę, która odpowiada jego duchowemu kształtowi. Słowacki w tym punkcie swojej filozofii zbliżał się do teorii metempsychozy, niekończących się przeobrażeń.

Wielopłaszczyznowość należy bowiem do Jarockiego. Reżyser nie tylko zinterpretował treści dramatu Słowackiego, lecz także zbudował nowe dzieło²⁴: poprzestawiał sceny, rozpiął na głosy monologi, włączył fragmenty z innych dramatów Słowackiego, wzbogacając *Samuela...* o dialogi wzięte z *Genezis z Ducha*, z *Króla-Ducha*²⁵ i z *Raptularza*. Wpisał w akcję sceniczną wybrane fragmenty z II części *Dziadów*. Warto też zwrócić uwagę na szczególny Prolog i Epilog, w których reżyser wykorzystał tekst Davy Sobel²⁶.

Akcja przedstawienia rozgrywa się w rzeczywistości i w snach, w niebie, piekle, na dnie oceanu, w starożytnym Egipcie i w jakiejś nieznannej baśniowej krainie. W chwili narodzin życia na Ziemi i w 1584 roku, gdy pod jedną z wawelskich bram zostaje stracony Samuel Zborowski. Postaci wyjęte z różnych opowieści i z różnych epok tworzą przestrzeń tonacji od tragedii po farsę²⁷. Ich tożsamość stale poddawana jest zmiennym doświadczeniom, niestannym metamorfozom. Młody książę (Eolion) jest jednocześnie Lucyferem i egipskim faraonem, jego ojciec (Książę Polonius) przybiera postać kanclerza

²⁴ Można za J. Kleinerem uznać *Samuela Zborowskiego* za swego rodzaju brulionowy zapis dzieła nigdy niesformułowanego ostatecznie arcydramatu. Można także, jak sugeruje J. Axer, potraktować go jako tekst skończony w takim stopniu, w jakim poeta chciał i potrafił go skończyć – tzn. doprowadzony do granic tego, co może słowo. J. Axer, *Sprawa*, [w:] *Sprawa wg Samuela Zborowskiego Juliusza Słowackiego. Scenariusz i opracowanie tekstu Jerzy Jarocki*, red. M. Róchowicki, Warszawa 2011, s. 9–16.

²⁵ Całkowicie uzasadniony zabieg, ponieważ – jak pisze M. Piwińska – *Samuel Zborowski* został napisany „w środku dzieła mistycznego poety. Był jakby jego punktem środkowym, w którym zbiegały się wszystkie wątki, związane ze sobą symbolicznie, przez analogie. Trudno zrozumieć *Samuela...* bez znajomości pozostałych dwóch tekstów, w których historie wzajemnie się dopełniają i wiążą ze sobą”. Według badaczki *Samuel Zborowski* jest „syntezą syntezy”, „mostem łączącym *Genezis z Ducha z Królem-Duchem*”. Fragmenty utworów są ze sobą pozzrastane, połączone węzłem analogii. Dlatego J. Jarocki postanowił połączyć rozproszone teksty i wpisał je w scenariusz swojej *Sprawy...* M. Piwińska, op. cit., s. 236.

²⁶ D. Sobel, *Przedmowa*, [do:] G. Sparrow, *Kosmos*, przeł. M. Gadzińska, Warszawa 2010, s. 3–4.

²⁷ Wielu badaczy literatury prezentowało pogląd o niemożności zbudowania wyrazistej koncepcji całościowych sensów utworu, uważając go za niespójny i chaotyczny. Swoją bezradność wobec tekstów mistycznych J. Słowackiego przedstawiał już przed ponad stu laty pionier wiedzy o poecie A. Małeckie (J. Krzyżanowski, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła, liryki i inne wiersze*, t. 1, Wrocław 1949, s. 5), który analizując *Samuela Zborowskiego*, tak konkludował: „Całość smutne sprawia wrażenie! Beżład – zamęt – brak zupełny tak artystycznego układu, jako i jasnych pojęć – wszystko to zdradza, jak z mętnego stanu duszy dzieło niniejsze wynikało”. A. Małeckie, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 3, Lwów 1901, s. 106. Podobne wątpliwości co do spójności *Samuela Zborowskiego* zgłaszała J. Kleiner, uznając go za „zapis zmiennych koncepcji kosmologicznych, historiozoficznych i dramaturgicznych”, „konglomerat luźnych wręcz sprzecznych ze sobą scen, związanych mechanizmem poetyckich asocjacji”, których „połączenie w spójną całość było możliwe wyłącznie w ramach poetyki i logiki snu”. J. Kleiner, op. cit., s. 49.

Jana Zamoyskiego. Z kolei Lucyfer – pierwotnie tożsamy z Księciem – staje się inną, osobną postacią, co chwilę zmieniając imiona. Lucyfer, główny bohater dramatu, łączy wątek genezyjskiej filozofii stworzenia świata z historią ludzkości, a z tej w sposób szczególny wyodrębnia się historia Polski²⁸. Scena sądu nad kanclerzem Zamoyskim obejmuje Wszechświat, sędzią jest Chrystus, adwokatem Lucyfer, który postanawia wykorzystać do własnych celów egzekucję Samuela Zborowskiego. Śledzi losy procesu i staje się obrońcą w sprawie przeciwko Zamoyskiemu. Tym samym Lucyfer zostaje protagonistą i demiurgiem najważniejszych wydarzeń dramatu. Ta szczególna rola Lucyfera w *Samuelu Zborowskim* została zauważona przez niemal wszystkich interpretatorów tekstu Słowackiego²⁹.

Lucyfer w spektaklu Jarockiego – o czym pisze Anna Karpień³⁰ – ulega ciągłym przemianom i ciągle się doskonali. Przy czym bunt upadłego anioła jest afirmowany przez Boga, mieści się w jego planie dążenia ludzkości do doskonałości. Lucyfer w koncepcji genezyjskiej jawi się jako anioł globowy, duch twórczy, który przybiera różne formy i różne imiona. Lucyfer w inscenizacji Jarockiego przemawia ustami Eoliona (I akt spektaklu) i „objawia się jako wróg światła, anioł wsteczny, zapatrzony w przeszłość genezyjską, twórca zła i duch negacji”³¹. Magdalena Bizior zwraca jednak uwagę, iż „nie do końca zły, bo zdolny do przemiany i pracy twórczej”³²:

Widziałem tęczę na niebie
Twojego ze mną przymierza...,
A ty teraz chcesz pacierza [...]
Nie zmarszczyłeś wtenczas brwi,
Gdy wchodził Duch w kolumnę krwi. [...]

²⁸ P. Goźliński, op. cit.

²⁹ Na co też zwraca uwagę M. Bizior, *Z dziejów recepcji badawczej „Samuela Zborowskiego” – mit lucyferyczny*, [w:] *Świat z tajemnic wypowiedany...*, s. 17–19; „Już Antoni Małecki zwrócił uwagę na dominującą pozycję złego ducha w dramacie” (zob. A. Małecki, op. cit., s. 107); „Wacław Makowski uznaje *Samuela Zborowskiego* za historię Lucyfera – potężnego, buntowniczego i twórczego Ducha, wiecznego tułacza, który poprzez ofiarę prowadzi świat do Królestwa Bożego. Rozprawa Makowskiego to właściwie apoteoza Lucyfera” (zob. W. Makowski, *Godzina pogardy. Wrażenia*, Wilno 1906, s. 163–202); „Wiktor Hahn również przypisał główną rolę Lucyferowi, nawet w scenie sądu, gdzie parą protagonistów są Zborowski i Zamoyski” (zob. W. Hahn *Juliusza Słowackiego „Samuel Zborowski*, Lwów 1905, s. 60); „Podobnie interpretował postać Lucyfera Tadeusz Grabowski” (zob. T. Grabowski, *Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle współczesnej Polski*, t. 2, Kraków 1912, s. 204–205).

³⁰ A. Karpień, *Motyw szatana w literaturze romantycznej*, „Konspekt”, <http://www.up.krakow.pl/konspekt/22/karpień.html/> (12.07.2005).

³¹ M. Bizior, op. cit., s. 29.

³² Ibidem.

Wyklęty więc naturę w ramiona pochwyć,
 Świat wezmę... ręką rozrobię [...]
 I pokażę ci moc twórczą [...]
 I spalę ogniem, i zgniotę;
 I wejdę... i wstanę z mogiły,
 Aż mię przyjmiesz... ducha siły –
 Choćbym był od gadu krwawszy,
 Za żywot i moc ukochawszy [...]
 To ja przejdę przez tortury
 I duch się we mnie rozkwieci,
 I cisnę... nie anielską tęczę...
 Ja się w mej twórczości męcę...³³

Ta bluźniercza modlitwa Lucyfera jest zarazem znakiem cierpienia, osamotnienia i męki tworzenia.

Dalsze odsłony spektaklu pokazują kolejne wcielenia Lucyfera. Wszystkie uosabiają postęp, ruch i wieczną gotowość do samodoskonalenia się. Całą swoją istotą dąży ku doskonałości. Upadły anioł to bohater dynamiczny, wciąż się przeobraża, niestrudzenie kształtuje nowe, ulepszone formy. Wszystkie etapy jego szatańskich wcieleń odpowiadają sześciu okresom świata opisanym w *Genezie z Ducha*, której spore fragmenty Jarocki włącza do scenicznej adaptacji *Samuela Zborowskiego*. Lucyfer³⁴ wspomina więc „wszystkie kataklizmy początków globu w okresie archaicznym, kiedy jeszcze był niedokończoną formą, «mądrą gliną». Gdy jako wulkan miotał ogniem, kruszył korzeniem skały”³⁵:

[...] mój najpierwszy strąk z hukiem piorunów
 Pękał... gdy czoło spod ziemi podniosłem,
 To tak... jak skała wystrzelona rostem,
 Zaraz w niebiosach pokazując głowę...³⁶

W erze paleozoicznej Lucyfer rozwinął się w prymitywne stadium morskiego polipa:

Jako mózg pierwszy na nogi łądydze
 Nalany myśli czerwonym obłokiem,
 Bez serca jeszcze... a już z jednym okiem³⁷.

³³ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, [w:] idem, *Dziela. Dramaty*, t. 9, oprac. Z. Libera, Wrocław 1949, s. 208–209.

³⁴ Geneza Lucyfera opracowana za M. Bizior, op. cit., s. 28–29. Wybór cytatów dokonany przez autorkę niniejszego artykułu.

³⁵ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, [w:] idem, *Dziela...*, s. 241.

³⁶ Ibidem, s. 236.

³⁷ Ibidem, s. 237.

W epoce węglowej narodziło się nowe jego państwo – królestwo wrzosów:

Ssącymi w ziemię wrosli warkoczami,
Sok cały... z ziemi... ciągnąc w zgniłe trzewa,
Z pierwszych aniołów fali... pierwsze drzewa
Na trzecim świecie...³⁸

W erze mezozoicznej nastąpiła „iliada węży” – kolejne królestwo Lucyfera:

Bo ja sam pierwszym byłem Salomonem [...]
I pierwszą niegdyś najwyższą gadziną [...]
W czwartym żywocie³⁹ [...]
Gdy z piany
Podniosłem pierwszą moją węża głowę [...]
Z łuską, co strachem stanęła na grzbiecie,
Z tym słońcem pierwszy – sam na sam na świecie [...]
Patrz na mnie... ja waż... moje usta dymią,
Wężowe oczy skrzą... kark się wyprężył...⁴⁰

W okresie kenozoicznym wcieleniem Lucyfera staje się ognisty smok:

Są ślady, że mój duch o skrzydła prosi,
Robi je sobie myślą... czuciem stwarza
I leci na kształt pierwszego mocarza
Pierwszym jaszczurem... w podróż kolumbową,
Pierwszą gadziną jakąś... z ptaka głową
I z jednym skrzydłem... które może było
Z ognia...⁴¹

By wreszcie w okresie antropozoicznym – już prawie doskonały Lucyfer – mógł przybrać postać człowieka:

Ja, człowiek... [...]
Jam wstał ... i twoje otchłanie zwyciężył [...]
I zostawiłem cię jak wieki starą,
A sam poszedłem do góry ofiarą
W królestwo Boże... a tyś tu została,
Gdy ja sam, ciągły stwórca swego ciała,
Tworzyłem siebie... kawał po kawale⁴².

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 237–238.

⁴⁰ Ibidem, s. 240–241.

⁴¹ Ibidem, s. 242.

⁴² Ibidem, s. 238.

W tym wyznaniu – jak konkluduje Bizior – zawiera się istota szatańskiego stworzenia. Lucyfer odwrócił się od Boga, ale zachował moc twórczą, dzięki czemu jego istota mogła żyć w różnych ciałach i przyjmować różne imiona⁴³.

Zdaniem Jana Tomkowskiego taka wizja wielopostaciowego Lucyfera „łączy się ściśle z koncepcją szatańskości sformułowaną przez Słowackiego, jakoby szatanem nie można «być», ale za to można «się stać» szatanem”⁴⁴. W związku z tym Lucyfer znaczy duchową siłę, dynamiczną energię buntu, która jawi się pod wieloma postaciami. „Lucyferem stają się więc: Eolion, rajski wąż, Kain, ojciec Heroda, Judasz Iskariota, szlachcic, który we krwi świętego Samuela umoczył chustę na znak zemsty, Bukary, wreszcie Adwokat”⁴⁵. Ten ostatni w finale dramatu oddaje się w ofierze Bogu-Ojcu, odnajdując wreszcie swoje „Ja”. Jednocześnie każde z kolejnych wcieleń traci stopniowo swój szatański charakter, co może potwierdzać tezę Tomkowskiego o względnym istnieniu szatana⁴⁶.

Bukary (przydomek „Strzelec”) to wcielenie Lucyfera, żyjącego samotnie, czerpiącego wiedzę z tajemnic drzew:

Biskup: Kto wacan jesteś?

Bukary: Strzelec.

Biskup: Jak imię?

Bukary: Bukary.

Biskup: A metryczne?

Bukary: Na buku moja metryka.

Biskup: Jak to, niechrzczoney jesteś?

Bukary: Jestem spowiednika

Syn... a więc nawet nieco wyświęcon na księdza⁴⁷.

Na początku III aktu *Sprawy*, gdy akcja rozgrywa się w przestrzeni metafizycznej, Bukary informuje duchy, że udaje się „na passję...”⁴⁸ – co ma podkreślić dobrowolne poddanie się męce, dzięki której dokona się zniszczenie i przemienienie świata. „Powiedz twe imię” – żądają duchy. „Wieczny!”⁴⁹ – odpowiada Bukary. W tym momencie następuje kolejna metamorfoza Lucyfera. Jego nowe imię – „Wieczny” – oznacza przepustkę do świata wyższego, gdzie rozegra się sprawa Samuela Zborowskiego przeciwko Janowi Zamoyskiemu przed obliczem Chrystusa. Bukary wyrzeka się własnego „Ja” i zostaje Adwokatem

⁴³ M. Bizior, op. cit., s. 28–29.

⁴⁴ J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984, s. 128.

⁴⁵ M. Bizior, op. cit., s. 22.

⁴⁶ J. Tomkowski, op. cit., s. 128.

⁴⁷ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, [w:] idem, *Dziela...*, s. 250–251.

⁴⁸ Ibidem, s. 266.

⁴⁹ Ibidem.

skrzywdzonego Samuela, gdy przed Boskim Trybunałem wydobywa zza pazuchy chustę i dowodzi, iż przed wiekami zanurzył tę chustę w krwi świętego Samuela: „Ta chusta jest u mnie. [...] teraz ją tu kładę pod kolana”⁵⁰. Szatański Adwokat jednak nie tyle broni Samuela, ile jego indywidualny los czyni kulminacją historii. To swoista prefiguracja losów całego narodu polskiego, który musiał umrzeć i musi ciągle umierać, by w końcu zmartwychwstać i nauczyć świat, na czym polega prawdziwa wolność. Tym samym Lucyfer-Bukary-Adwokat otwiera się na Chrystusową miłość. Domaga się kielicha goryczy, jak Chrystus składa z siebie ofiarę, popełnia symboliczne samobójstwo:

Adwokat: Teraz niech mi dadzą –

Duch: Co? –

Cały bladniesz...

Adwokat: Gasnę... niech mi dadzą

Czarę...

Duch: Gorzką – od...

Chór: Chryste... on gaśnie... [...]

Wyroku... nie domówił – zniknął⁵¹.

Tuż przed swoją dobrowolną „golgotą” Adwokat-Lucyfer wypowiada takie znamienne słowa: „[...] tam mój ojciec we łzach cały...”⁵², co potwierdza tezę Jerzego Axera, że szatan – jako odtrącony syn Boga-Ojca – walczy z Chrystusem o swoje miejsce na krzyżu⁵³.

Przyjmowanie imion obrazuje rozwój Lucyfera, który sam siebie tworzy. Początkowo Bukary-Adwokat zachowuje swój demoniczny charakter, ale jego natura „oswaja” się już do spotkania z Chrystusem. Przystaje być szatanem w chwili, gdy wybiera drogę cierpienia i pokory. Wszystkie wcielenia złego ducha, jego wielopostaciowe kształty i imiona „istnieją w płynnej, ruchliwej rzeczywistości ciągłych przemian – co podkreśla Ewa Nawrocka. – Podlegają metamorfozom, burzącym i ocalającym jednocześnie ich tożsamość w wielości”⁵⁴.

Z kolei Dariusz Tomasz Lebioda konkluduje, że „Tym, czym dla człowieka są niewyobrażalne wręcz przemiany w stale eksplodującym Słońcu, tym dla postaci wykreowanych przez Juliusza Słowackiego zdają się być metamorfozy i migracje duchów”⁵⁵.

⁵⁰ Ibidem, s. 275.

⁵¹ Ibidem, s. 303–304.

⁵² Ibidem, s. 304.

⁵³ J. Axer, op. cit., s. 9–10.

⁵⁴ E. Nawrocka, *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, t. 1, Wrocław 1992, s. 88.

⁵⁵ D.T. Lebioda, *Krąg duchów świecących. O dynamice genezyjskich wizji Juliusza Słowackiego*, <http://pisarze.pl/eseje/1423-dariusz-tomasz-lebioda-krug-duchow-wieccych.html/> (16.11.2012).

Lucyfer stworzony przez Słowackiego tak naprawdę reżyseruje całe widowisko wszechświatowego sądu. To doskonały retor wyćwiczony w prawnych procedurach Nieba i Ziemi. Cięte riposty w ostatnim wcieleniu Lucyfera (żyjącego już w ciele Adwokata) stanowią bezcenne klamry, które łączą polskie sprawy na przestrzeni wieków. Klamry, które paradoksalnie „spinają” diabelską przewrotność Lucyfera z dobrem i zrozumieniem Chrystusowego Adwokata polskiej sprawy. Jawi się jako „Wieczny Duch Rewolucjonista”⁵⁶, który „zamienia dusze, przechwytyuje sny, ulega ustawicznym metamorfozom”⁵⁷.

W *Sprawie...* Jarockiego wszystkie wcielenia scenicznego Lucyfera wykreował wybitny aktor Teatru Narodowego w Warszawie Mariusz Bonaszewski. To mistrzowski pokaz jego aktorstwa.

Aktorskie kreacje Bonaszewskiego odpowiadają wyrazistości figur Lucyfera. Sceniczny Lucyfer na przemian: utyka, wije się, miota, prostuje, by za chwilę upaść na kolana. Wreszcie podnosi się jako zwycięzca, wysoko zadzierając głowę. I znów pochyla kark w udawanej pokorze. Aktor wykorzystuje całą gamę dźwięków i tonacji – od szeptu po krzyk. Nie cofa się przed najbardziej ryzykownymi chwytami z bogatej palety naturalistycznych środków. Wyje, dławi się, rzezi, parska, syczy. Przeistacza się całym ciałem, ruchem, gestem i nadwyrazistą mimiką. Łączy opozycje: pogardę z pokorą, demonizm ze świętością, bunt z męczeństwem. Od samego pojawienia się na scenie Lucyfer Bonaszewskiego przykuwa uwagę. Publiczność ulega magnetyzmowi jego demonicznej osobowości. Chociaż z początku głównie milczy, komentuje tylko od czasu do czasu działania innych postaci (w I akcie *Sprawy...* jako Doktor-Lucyfer pochyla się nad śpiącym Eolionem i stawia diagnozę: „To nic, pulsy biją...”⁵⁸, po czym znika w ciemnościach). W kolejnych odsłonach zaledwie majaczy skulony w tle, skrada się na palcach, krzyżując przykurezone w kolanach nogi. Stopniowo jednak zaczyna dominować, odsuwając w cień pozostałe postaci. Przejmuje władzę. Bonaszewski w swojej wyprostowanej sylwetce prezentuje teraz kwintesencję pewności siebie. Ironizuje. Stosuje magiczne sztuczki (rodem z romantycznych oper⁵⁹), w których bierze udział jako gracz i iluzjonista. Przeistacza się w zgniłą kładkę, która pęka pod Eolionem i Córką Rybaka, by strącić ich w przepaść. Komentuje całe zdarzenie Księciu, drwiąc z jego rozpacz. Dowcipnie i z diabelską przewrotnością wadzi się z tradycją i duchowieństwem w scenie z bonifratrami. Cynicznie wydymając wargi, cedząc słowa, wyznaje braciškom, jak to „Apostołowie spali [...], gdy się zbliżał na czele Hero-

⁵⁶ Określenie M. Piwińskiej, op. cit., s. 246.

⁵⁷ Ibidem, s. 247.

⁵⁸ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, [w:] idem, *Dziela...*, s. 213.

⁵⁹ M. Piwińska, op. cit., s. 246–247.

dowej rzeszy”⁶⁰. Staje się bezkarny. W popisowych monologach II aktu budzi wręcz współczucie, kiedy gwałcony przez Oceanidy (w scenicznej wersji to płetwiaste bóstwa podwodne) – przy akompaniamencie nostalgiczno-satanistycznego wiersza *Lucifer* Tadeusza Micińskiego – wyznaje, jak w imię postępu ducha stawał się katem i ofiarą samego siebie. Scena kłótni z Amfitrytą pomyślana jest jako kreacja wieloznaczna. Za sprawą zastosowanych przez Bonaszewskiego środków wyrazu patos sceny błyskawicznie przeobraża się w komizm. Lucifer bowiem „z jednej strony parodiuje «podwodne sceny» w konwencji teatru romantycznego, z drugiej – poddaje krytyce proces ewolucji”, który „z moralnego punktu widzenia jest dziełem Kaina”⁶¹ – jak zauważa Marta Piwińska. Sceniczna konkretyzacja roli Lucyfera w interpretacji Bonaszewskiego nie odbiega od pierwowzoru postaci Lucyfera w dramacie Słowackiego, ale wręcz podkreśla jej niejednoznaczność. Groteskowość scenicznego wyrazu wzmacnia napięcie między tym, co realne, a tym, co oniryczne i wizyjne, zmyślane. W efekcie w punkcie kulminacyjnym (III akt przedstawienia) ujawnia się pozabawiony już niemal cech szatańskich Lucyfer-Adwokat, którego przeobrażone „Ja” objawia światu tajemnicę: „Ducha droga przez Polskę idzie... za nią ginąć każe”⁶². Zarówno w kanonicznej wersji tekstu Słowackiego, jak i w scenicznej adaptacji Jarockiego los Zborowskiego związany jest z losem Polski, a jego ścięcie ze śmiercią Polski: „Tu była wielka Polski zdrada, tu w tym człowieku... Polskę ścięto”⁶³. Ścięcie więc symbolizuje gwałt na wolności i zdradę miłości do ojczyzny. Tę uosabiał Zborowski („cały był sercem”⁶⁴), który wołał śmierć zamiast wygnania, stąd można, powtarzając Mickiewiczowskie frazy – „służyć sprawie”, „bronić sprawy”, „zdradzić sprawę”, „sprawa ojczysta”, „sprawa Boża” – jako przekonanie, że nasza polska sprawa jest częścią sprawy Bożej.

Kim ostatecznie jest Lucyfer? – pyta Piwińska. Duchem tworzenia, głosem narodu czy może Słowackim? W interpretacji Jarockiego Lucyfer jest ich „streszczeniem algebraicznym”, stylizującym twórczość Słowackiego⁶⁵. To on strze-

⁶⁰ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, [w:] idem, *Dziela...*, s. 260.

⁶¹ M. Piwińska, op. cit., s. 246.

⁶² J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, [w:] idem, *Dziela...*, s. 281. Jak sugeruje M. Piwińska, Słowacki w okresie swojej mistycznej twórczości interesował się szlachtą sarmacką oraz Kresami i najprawdopodobniej właśnie wtedy przeczytał *Pamiętniki o Samuelu Zborowskim zebrane ze współczesnych dzieł i rękopisów biblioteki kórnickiej*. Lektura wywarła na nim ogromne wrażenie – przeniósł z *Pamiętników* wszystkie fakty, które uznał za znaki. Według R. Pawlikowskiego historię Zborowskiego można rozszyfrować wyłącznie poprzez genezyjską wiedzę o drodze ducha, rewelacjach pamięci, o śmierci i zmartwychwstaniu. M. Piwińska, op. cit., s. 241–243.

⁶³ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, [w:] idem, *Dziela...*, s. 298–299.

⁶⁴ Ibidem, s. 290.

⁶⁵ Por. M. Piwińska, op. cit., s. 247.

że boskiego porządku świata, strzeże tajemnicy procesu genezyjskiego, która jest niedostępna człowiekowi. On pragnie opóźnić nadejście Królestwa Bożego na ziemi.

Juliusz Kleiner – autor monografii, która jest najobszerniejszym omówieniem twórczości Juliusza Słowackiego⁶⁶, nazwał *Samuela Zborowskiego* „najdziwniejszym poematem literatury polskiej, od dziwnych wypadków ziemskich idącym w najdalszą przeszłość wspomnienia, w najdalszą przyszłość marzenia – wznowieniem średniowiecznych prób dramatu duchów, nie ludzi, średniowiecznych misteriów trójdzielnych ziemi, piekła i nieba”⁶⁷, uznał „zapis zmiennych koncepcji kosmologicznych, historiozoficznych i dramaturgicznych poety za konglomerat luźnych, wręcz sprzecznych ze sobą scen, związanych mechanizmem poetyckich asocjacji, a w najlepszym razie ciągiem fantazji”⁶⁸. Połączenie ich w spójną całość – według Kleinera – było możliwe wyłącznie w ramach poetyki i logiki snu. Jarocki znalazł jeszcze inne, dodatkowe klucze do otwarcia głębokich tajemnic poematu Słowackiego. W jego adaptacyjno-reżyserskiej strategii gęsty od znaczeń, oniryczny, często niezrozumiały tekst staje się czytelny i spójny, nie tylko atrakcyjny, lecz także wciąż aktualny. Reżyser w pełni wykorzystał poetykę otwartego dramatu romantycznego, a zarazem projekt „otwartej polskiej formy dramatycznej”⁶⁹. Przekład owej otwartej formy na styl przedstawienia, wszelkie zmiany, dopełnienia i „kontaminacje”, gry między tekstami (nie tylko romantycznymi) dały spektakl także znaczeniowo otwarty i pobudzający.

Na takim właśnie logicznym, dogłębnym i intertekstualnym odczytaniu poematu polega uniwersalność niezwykłego, zarówno w formie, jak i w treści, dzieła scenicznego Jerzego Jarockiego.

THE CREATION OF THE LUCIFER CHARACTER AT THE NATIONAL THEATRE
IN WARSAW JERZY JAROCKI'S 'THE CASE' ACCORDING
TO JULIUS SŁOWACKI'S 'SAMUEL ZBOROWSKI'

Summary

The article presents the figure of Lucifer in Jerzy Jarocki's spectacle *The Case According to Julius Słowacki's Samuel Zborowski* from the National Theatre in Warsaw. The ambiguous character of the evil spirit and its successive incarnations: Bukhari, Lucifer and Advocate are analysed. The figure of Lucifer combines the thread of Genesis philosophy about the creation of

⁶⁶ W dziedzinie monografistyki *Juliusz Słowacki...* stanowi dzieło klasyczne, do dziś niedoścignione.

⁶⁷ J. Kleiner, op. cit., s. 49.

⁶⁸ M. Kalinowska, op. cit., s. 9–10.

⁶⁹ M. Żmigrodzka, op. cit., s. 163–164.

the world with the history of mankind, in which the history of Poland extracts in a particular way. Lucifer decides to use it, to be precise, a groundbreaking event of the decapitation of Samuel Zborowski. Lucifer, the Polish edition of Faust – the devil, keeps track of the further fate of the process. In this role appeared – presenting an outstanding creation, rewarded by a prestigious Aleksander Zelwerowicz award – Mariusz Bonaszewski, an actor of the National Theatre. All the Lucifer's metamorphoses are priceless braces combining the Polish case over the centuries, their devilish perverseness, as well as goodness and comprehension deriving out of it.