

Agnieszka Palicka

Symbolika erotyczna i tanatyczna w *Beatryks Cenci* Juliusza Słowackiego

Chcąc krótko streścić dramat Słowackiego *Beatryks Cenci* (1839-1840), trzeba by określić go jako opowieść o miłości i śmierci, o niemożności przewyciężenia zła, które ma wymiar moralny i metafizyczny. Zło bowiem z jednej strony kryje się w egzystencji ludzi, z drugiej – wydaje się być tworem nie ich samych, ale wprowadzonych do tekstu postaci fantastycznych – złośliwych duchów. W planie realnym – bohater, ojciec wpływowej włoskiej rodziny, popełnia zbrodnię kazirodztwa na córce, za co zostaje przez nią uśmiercony. Zakochany w Beatryks Giani, z zazdrości zabija własnego brata (księdza Negri), który również pożąda dziewczyny, a następnie popełnia samobójstwo. Równolegle, w planie metafizycznym, pojawiają się Furie, duchy zemsty, przywołane do domu przez matkę tytułowej postaci i przejmujące kontrolę nad ludzkimi czynami.

Beatryks Cenci opowiada więc o złym erotyzmie, pożądaniu, zakazanej miłości, sprowadzającej na bohaterów śmierć. Jest jednym z utworów Słowackiego, w których, jak pisał German Ritz, „płeć biologiczna i *gender* są dominującym składnikiem koncepcji postaci”. Zgodnie z tą tezą, pożądanie kieruje zachowaniem bohaterów, a co za tym idzie, „określa rozwój dramatu” [1].

Sferę tanatyczną symbolizują w utworze Furie. [2] Boginie z zaświatów manipulują kategoriami czasu, przestrzeni a także cielesnością bohaterki. Złe duchy determinują los Gianiego, dla którego miłość staje się zarówno inspiracją do tworzenia sztuki, jak i siłą destrukcyjną: błogosławieństwem dla artysty i przekleństwem dla mężczyzny. Furie, za pomocą czarnej magii tworzą nadrealny obraz: każą patrzeć Gianiemu na „świętą głowę Beatrycze”. Jest to zwiastun przyszłego losu bohaterki, a zarazem znak jej paradoksalnego istnienia między życiem i śmiercią, zmysłowością i duchowością. Obcięta głowa z jednej strony ma demoniczny wymiar, z drugiej – stanowi o pięknie zjawy. Łączy aspekty erotyczne i tanatyczne, składające się na egzystencję Beatryks. Miłosne spojrzenie „świętej głowy Beatrycze” ma moc zaklęcia, fatalnie oczarowuje młodzieńca, jednocześnie wyraża istotę egzystencji bohaterki – pragnienie miłości, która związana jest z życiem, z pełnią egzystencji wbrew tanatycznemu przeznaczeniu postaci:

MARY

[1.]

Patrz!

2.

Patrz!

3.

Patrz!

Pokazuje mu świętą głowę Beatrycze

GIANI

Co widzę!... [...]

... głowa cudownej piękności,

Lecz bez podstawy... wisi na warkoczach [...]
Dreszcz mię przechodzi [...] jak ta głowa
Miłośne oczy we mnie utopiła,
Aż tu... do serca... [...] Słabo mi [...]
Omdlałość-że to mnie pozbawia wzroku? [...]
[Akt I, sc. IV, w. 252-255, 257-258, 260-263] [3]

Głowa, ukazująca się Gianiemu, antycypuje los Beatryks (ścięcie „niewinnej zbrodniarki”). Jej ciało, przemienione przez śmierć, okazuje się elementem nadludzkiem, granicznym – między bytem i niebytem, witalnością i nicością. Wisząca na warkoczach głowa Beatryks uzmysławia nadrealną potęgę śmierci, która narusza ciało, zachowując przy tym jego piękno:

GIANI

To rzecz nadludzka... O! piękna piekielnie
Była ta głowa, a co jest dziwniejsza,
Że tak piekielna rzecz, jak przezroczysta
Anielskim światłem urna, miała dla mnie
Uśmiech... i litość... O! [...]
To, czego jest pamięć moja pełna,
Przeleję w płótno... i od znikomego
Gaśnienia myśli obronię...
[Akt I, sc. IV, w. 269-275]

Giani, jako człowiek oddany sztuce, w natchnieniu artystycznym i miłosnym uniesieniu werbalizuje pragnienie twórcy zakochanego w swej wizji. Jest to pragnienie ucieleśnienia fantazmatu, nadania fizycznego kształtu zjawie, metafizycznej wizji – istnienia zmysłowego. Bowiem zmysłowość dowodzi istnienia tu i teraz, zakorzenia wizję w rzeczywistości, ocala ją od zapomnienia. Zatem obraz, który zamierza namalować Giani, stanowiłby próbę uchwycenia i utrwalenia wizerunku zjawy, ale też wskazania, jak ważne jest posiadanie ciała lub jego ekwiwalentu – materialnego znaku istnienia.

Upostaciowaniem dualizmu dobra i zła, zbrodni i niewinności jest tytułowa bohaterka dramatu, której fizyczność, ziemskie istnienie, wyraża się za pomocą antynomicznych obrazów. W kluczowym momencie akcji, na sali sądowej Beatryks dokonuje autoanalizy. To moment konfrontacji jednostki ze społeczeństwem, z prawem oraz z własnym „ja” – prawdą o sobie, o własnej przeszłości i przeznaczeniu:

BEATRYKS

[...] bo choć jestem biała,
To jestem jako najbielsza z gołębic,
Co się w kałuży krwawej chciała kąpać
I opryskała krwią całą rodzinę.
[...]

*Na miejscu, gdzie krew moją rozlejecie,
Postawcie ołtarz białemu wstydowni
I z alabastru posąg... przezroczysty [...]
A będzie to bóg nowy – w nowym Rzymie...
I to jest całą obroną – Rzymianki...
[Akt IV, sc. IV, w. 335-338, 348-350, 353-354]*

Beatryks zestawia swoją cielesność z obrazem gołębicy, który w Biblii łączy się z ofiarą i odkupieniem. Uwniośla, idealizuje własną cielesność, prezentując ją w kontekście skojarzeń sakralnych. Jej ciało okazuje się miejscem znaczącym – antynomiczną przestrzenią *sacrum* i *profanum*: bieli, czyli niewinności oraz czerwieni, czyli zbrodni. Dwubarwna gołębica symbolizuje dwoistą egzystencję Beatryks, kobiety niewinnej i winnej zarazem. Biel, dominująca w słowach Beatryks, wyraża wewnętrzną harmonię, którą zakłóca czerwień – symbol pożądania okazywanego przez ojca, a także księdza Negri. Spełnione pożądanie narusza fizyczną czystość, niewinność ciała i duszy, podmiotowość postaci. Oznacza destrukcję dotychczasowego świata bohaterki, stanowi przyczynę jej publicznego oskarżenia.

Beatryks, oddając się pod sąd, spełnia ofiarę. Poświęca fizyczne istnienie, naznaczone piętnem kazirodztwa i zrodzonej z niego zbrodni. Fragment sceny IV trzeciego aktu uświadamia, jak wielkim problemem jest dla niej życie w cieniu popełnionej zbrodni:

BEATRYKS
*Jezus Maryja! – ha! – czy pochowana
W letargu – żywam się tu obudziła
I będę jadła z głodu moje ręce
Skrwawione moje ręce?... Okropności!
Trumny, otwórzcie się jedna po drugiej
Bo nie wiem, która moja pusta trumna,
Tylko przeczuciem jedną z was poznałam,
Tę... z której moje oczy – przez szczeliny
Krew wysysają... [...]
Ha... kto mnie woła?... ha!... ratujcie ducha!...
[Akt III, sc. IV, w. 94-102, 103]*

Dalsza egzystencja okazuje się wegetacją na granicy rzeczywistości i sennego koszmaru, życia i śmierci. Ciało bohaterki zostało ukazane w sposób frenetyczny. Na zasadzie *pars pro toto* ręce i oczy stanowią obraz postaci naznaczonej krwią – symbolem dokonanego zabójstwa. Cielesność wyraża dramat egzystencji Beatryks – pozbawionej celu, rozdartej przez zło. Doświadczenie tej cielesności jest traumatyczne. Wiąże się z poczuciem winy, wrażeniem powolnego umierania.

Stan pół jawy, pół snu, zwiastuje śmierć bohaterki. Bowiem, jak pisał Bohdan Suchodolski, „ciało jako cielesność jaźni” wiąże się z utożsamieniem osoby z jej bytem fizycznym. [4] Cielesność jest synonimem trwania. Jej powolne zanikanie u Beatryks wiąże się z wprowadzeniem do dramatu motywu wampirycznego. Jest to wampiryzm osobliwy, bowiem

bohaterka wysysa krew nie ustami, lecz oczyma – nie z żywego ciała, ale z trumny, w której spoczywają zwłoki ojca. Toksyczna relacja, łącząca parę bohaterów, okazuje się zatem silniejsza od śmierci. Zły erotyzm zamienia się w więź tanatyczną. Beatryks-wampirzyca zaczyna działać w świecie umarłych, którego symbolem są trumny. Również krew, pojawiająca się w lochach kościoła, a nie na ołtarzu, stanowi przeciwieństwo krwi eucharystycznej, atrybut piekielnej inicjacji Beatryks.

Jednak w monologu bohaterki można odnaleźć także troskę o duchową sferę bytu („ha!... ratujcie ducha!...”). Dzięki odwzajemnionej miłości do Gianiego, życie Beatryks może być ocalone od zatracenia. Uczucie przemienia, uszlachetnia i duszę, i ciało, przywraca postaci utraconą godność. Ponownie ważne stają się: „pragnienie bycia cielesnego i jego niczym nie dający się zastąpić charakter”. Jak bowiem zauważyła Beata Przymuszała: „Ciało pragnie dotyku – poczucia obecności. Jest (...) nie skupione na sobie, otwarte (...) jest raną, którą zablźnić może jedynie dotyk (...) [To – A. P.] teologiczna afirmacja więzi erotycznej – wyrażanej dotykiem, który nie przestaje być odczuwany nawet mimo śmierci” [5]. Chwila fizycznej i duchowej bliskości warta jest poświęcenia życia, pozwala umrzeć razem z ukochanym:

BEATRYKS

[sposzrzega Gianiego]

Ach Giani!...

GIANI

Beatryks!

[Rozstawia ręce, Beatryks rzuca się w jego objęcia.]

BEATRYKS

Usta twoje!

GIANI

Twoje usta!...

BEATRYKS

Czy ty mój jesteś kochanek?...

GIANI

Beatryks!

BEATRYKS

Ziemio, pochłoń nas!...

GIANI

Śmierci teraz! śmierci!

[Akt V, sc. II, w. 102-105]

Przed śmiercią bohaterki jej ciało zyskuje nowe znaczenia. Staje się symbolem życia, miejscem kontaktu z ukochanym – przez słowo i dotyk. Staje się zatem przestrzenią dobra. Nie jest już ofiarą złego pożądania, lecz świątynią kochania. Porządek nienawiści zastępuje porządek miłości. Grzech ojcobójstwa zmazuje oczyszczające uczucie.

Destrukcyjna moc śmierci zostanie pokonana mocą miłości, która jest nieśmiertelna. Paradoks polega na tym, że kochankowie równocześnie dają świadectwo o swojej miłości i o pragnieniu śmierci. Beatryks i Giani mają bowiem świadomość, że ich uczucie nie będzie mogło

trwać w rzeczywistości społecznej z racji win, które ich obciążają. Dlatego kochankowie, by uratować miłość, skazują się na śmierć.

Tadeusz Gadacz pyta o sens ludzkiej egzystencji: „czy (...) nie jest tak, iż to dopiero dzięki śmierci może ujawnić się siła miłości? To śmierć bowiem ukazuje właśnie wyjątkowość (...) uczucia – uczy więc kochać” [6]. Namiętność Gianiego i Beatryks spełnia się przede wszystkim w sferze emocjonalnej i to właśnie śmierć czyni ją wysublimowaną:

BEATRYKS

*[...] kocham go... jemu posłuszna,
[...] czekam śmierci – ale z jego woli,
Z jego rozkazu, z jego osądzenia,
Z jego wyroku – i to mię uczyni
Dla katów rzeczą cudzą – nietykalną
I nieśmiertelną, tak jak miłość moja...*
[Akt III, sc. VII, w. 403-408]

Bohaterka zmagą się z różnymi aspektami fizycznego trwania od momentu zabójstwa ojca do chwili własnej śmierci. Przed ścięciem w języku nie słów, lecz emocji Beatryks intuicyjnie daje świadectwo, jak ważne jest dla niej fizyczne istnienie:

CZŁO[WIEK]

*O! widok okropny.
Rozpłakała się, gdy kat uciął włosy...*

DOLORIDA

Płakała...

CZŁO[WIEK]

*A z nią i lud zaczął płakać
Jak małe dziecko...*
[Akt III, sc. VII, w. 237-240]

Włosy mogą symbolizować zmysłowość, piękno ciała, kobiecość. W utworze są jednak ucięte i antycypują pozbawienie życia Beatryks. Mimo to bohaterka nie jawi się jako postać fatalna czy demoniczna. Dramat Beatryks Cenci to dramat jej ciała. Można w nim upatrywać przestrzeń zarówno miłości, jak i grzechu, życia, jak i śmierci. Pozornie erotyzm zdaje się być zaprzeczeniem śmierci. Jednak oba te składniki ludzkiej egzystencji są wobec siebie komplementarne. Oba skupiają się w cielesności. W niej bowiem następuje intensyfikacja istnienia (seksualność, prokreacja) oraz jego destrukcja (śmierć).

Przypisy:

[1] G. Ritz, *Juliusz Słowacki: dramat romantyczny jako dramat płci*, w: *Niś w labiryncie pożądania*, Warszawa 2002, s. 67, 70. Ritz posługuje się kategorią *gender*, która oznacza płęć kulturową, związaną ze społecznym funkcjonowaniem kobiet i mężczyzn oraz z tradycją rozumienia kobiecości (związanej z pięknem) i męskości (związanej z władzą).

[2] J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Kraków 1999, T. 2, s. 246, 247, 248. „Trójca widm, czyniąca tragedię utworem na pół fantastycznym, romansowo-nastrojowym, była przetworzeniem chóru greckiego. Odpowiadało roli chóru umieszczenie kilku scen, w których tylko one same występują i dają komentarz akcji”. Badacz wskazuje na związek Furii z wiedźmami w *Narzeczonej z Lamermooru* Waltera Scotta oraz w *Makbecie* Szekspira. „Równie ohydne, równie złośliwe, są, jak makbetowskie czarownice, nie mścicielkami, lecz wstrętnymi kusicielkami (...). Te zatem postaci właśnie, które zbliżyły dramat do tragedii greckiej mają fizjonomię szekspirowską – jawny wyraz dążenia poety, by zespolić typ szekspirowski i grecki. (...) Fatum, które one reprezentują, jest bezmyślnie, bezzasadnie złośliwe; nie jest to ani fatum greckie, ani nawet fatum *Makbeta*; to raczej fatum (...) tragedii przeznaczenia.” Zdaniem badacza w *Beatryks Cenci* występuje „połączenie niesamowitości i sensacyjności”. Edward Csato określa Furie jako twory bardzo dynamiczne, wyraziste, teatralne, które trudno jednoznacznie zdefiniować. Zob. też E. Csato, *Czysta, zbrukana krwią Beatryks*, w: *Szkice o dramatach Słowackiego. Maria Stuart – Balladyna – Beatryks Cenci – Fantazy*, Warszawa 1960, s. 182-186.

[3] J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, w: *Dzieła*, Red. J. Krzyżanowski, T. 7, Wrocław 1949. Wszystkie fragmenty utworu cytuję za tym wydaniem. W nawiasach kwadratowych podaję numery aktów, scen i wersów.

[4] B. Suchodolski, *Kim jest człowiek*, Warszawa 1976, s. 97, 100.

[5] B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006, s. 271-272, 279.

[6] Tamże, s. 269.