

# Stanisław Zabierowski

---

## Harfa

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 32/1/4, 261-269

---

1935

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## HARFA<sup>1</sup>

Słowacki stanął na stanowisku negatywnem: harfa znajduje się w rękach Lechitów i w momencie rozstrzygającym nie zabrzmiała i nie zadecyduje o zwycięstwie. Przyjmując stanowisko zdrowego rozsądku i wnioski z takiego stanowiska wypływające, w harfie nie można się dopatrzeć głębszego znaczenia, co najwyżej służy ona do podkreślenia jeszcze większego tragiczmu, podobnie jak złoty róg w *Weselu*. Pomiędzy jednak złotym rogiem a harfą istnieją tak daleko idące różnice, że tylko nieporozumienia się mnożą, zamiast i jeden i drugi symbol wyjaśnić. Pojęcie nieokreślone tłumaczy się pojęciem jeszcze mniej określonym. Złoty róg nie zabrzmiał, bo wszystko było urojeniem; nie mógł zabrzmieć wogóle, bo w tragicznej i satyrycznej koncepcji Wyspiańskiego nie mógł zabrzmieć. Czy więc harfa w przeżyciu Słowackiego miała też wyznaczoną taką fikcyjną rolę, pozbawioną już w samym założeniu wyników pozytywnych? Interpretacja, czerpiąca dowody ze zdrowego rozsądku, harfy nie wyjaśni i choćby nawet obrać bezwzględnie negatywne stanowisko Słowackiego, utwór straci na wszelkiej jasności i logice uczuciowej. Zachodzi paradoksalna napozór sytuacja: najprostsze i rozsądkiem zdrowym wsparte wyjaśnienie okazuje się w wynikach swoich najbardziej niewiarygodne. Czy są możliwe inne stanowiska? Tak. Można popaść w inną ostateczność i przyjąć wprost odwrotne założenie: harfa kryje w sobie treść pozytywną; gdyby Śláz wporę harfy dostarczył, Wenedzi, wbrew wróżbom Rozy, odnieśliby zwycięstwo. Taka koncepcja nie wydaje się paczeniem sensu utworu. Bynajmniej jednak nie została w ten sposób udowodniona potrzeba harfy wogóle; ponieść klęskę lub odnieść zwycięstwo w utworze literackim można zupełnie dobrze bez harfy i istnieje duża ilość dramatów, w których czynnikiem decydującym w walce jest najzwyczajniejsza strategia, pozbawiona elementów mistycznych czy fatalistycznych. Sens harfy nie może spoczywać wyłącznie w związku logicznym przyczyny i skutku, przynajmniej nie takie było przeżycie Słowackiego, lecz w niezliczonym kom-

---

<sup>1</sup> Skrócony rozdział z monografii o *Lilli Wenedzie* Słowackiego.

pleksie czynników takich, jak : pogląd na świat, świadome kształtowanie treści uczuciowych i pojęciowych, doraźne reakcje na życie, nie podkreślając oczywistej roli podświadomości.

Objektywnie wzięwszy, harfa mogła przejść w akcie twórczym Słowackiego rozmaite przeobrażenia od określenia najbardziej ogólnego, zdawkowego i umówionego literacką konwencjonalną tradycją poprzez osobisty dorobek aż do odrębnej wizji, nie pokrywającej się z ogólnie znanymi schematami ani z wyraźnie sprecyzowaną treścią ideową. Twórczość jest niespodzianką nie tylko od strony rodzaju i zasobu wizji, ale również od strony zetknięcia się pojedynczych, już istniejących rzeczywiście elementów. Te dwa wymiary: jeden, zamknięty w akcie twórczym, drugi, zamknięty w ramach istniejącego już utworu, noszą zawsze w sobie cechy pewnej nieskończoności; w świetle tych perspektyw, wyjaśniając dzieło literackie, trudno się ograniczać do cytatów najwierniejszych i najbardziej istotnych, skoro nie tylko w słowie napisaniem ukryta jest tajemnica twórcza i tajemnica organicznie istniejącego dzieła. Tajemnicę wyprowadza najaw prawo, które utwór do życia powołało, względnie prawa, podporządkowane jednej idei. W takim zespole zjawisk: świadomych i nieświadomych, względnie wprost podświadomych, nie można każdego elementu brać osobno i dogmatycznie, nie zwracając uwagi na całość, na proporcjonalny stosunek wartości. Harfa nie jest więc technicznym motywem, przedmiotem konkretnym, lecz symbolem o płynnej a zarazem bardzo pojemnej treści.

Aby określić właściwe znaczenie harfy, trzeba sięgnąć po rozmaite symbole, zbliżone najbardziej do siebie znaczeniem i siłą oddziaływania bądź na jednostki, bądź na masy. Na tle konkretnie istniejących przykładów da się dopiero zróżniczkować treść symbolu Słowackiego; w rozmaitych stosunkach uwidoczni się nie tylko zakres, ale i waga uczuciowa pojedynczych zwrotów i obrazów, i wszelkie nieprawdopodobieństwa uzyskają swą rzeczywistość, co więcej, swój jakby determinizm w przebiegu. Jednym słowem przykłady, oparte na pewnych realnościach już istniejących, faktach niejako życia psychicznego. Pierwsze miejsce zajmie w tym zespole zjawisk fantastyczny dramat George Sand *Les sept cordes de la lyre*, drukowany w 1839 r. w *Revue de deux mondes*.

Słynny lutnista Adelsfreit zbudował lutnię o tajemniczych własnościach: po jego śmierci przeszła w ręce Meinbakera; obecnie jest już w trzech rękach; filozof Albertus, będąc opiekunem córki Meinbakera, Heleny, jest również opiekunem relikwii rodzinnej — lutni. Helenie jednak pod żadnym warunkiem do cudownego instrumentu zbliżyć się nie wolno; gdy się raz do niego, jeszcze za życia ojca, zbliżyła, dostała pomieszania zmysłów. Wszyscy wierzą, że lutnia jest zaczarowana. Istotnie jest w niej uwięziony duch. Gdy człowiek cierpi, echem

się struny odzywają, choć ich nikt palcem nie trąca. To też Albertusowi się zdaje, że gra na lutni wietrzyk lub głos nieba. Jak świadczy wiersz, na lutni wypisany, jej siła tajemnicza polega na obietnicach i groźbach:

A qui vierge me gardera,  
 La richesse;  
 A qui bien parler me fera,  
 La sagesse;  
 A quiconque me violera,  
 La folie;  
 Et, s'il me brise, il le païra  
 De sa vie.

Groźby te nie są gołosłowne; Mefistofeles, chcąc unieвозмоżliwić duchowi lutni powrót do Boga, dąży do jej zniszczenia. Mają mu w tem pomóc ludzie. Schodzą się więc w mieszkaniu Albertusa przedstawiciele muzyki, poezji, malarstwa i krytyki, by lutnię obejrzyć a może i kupić. Żaden z nich z niej tonu wydobyć nie może, choć w struny uderza; co najwyższej ton śmieszący ludzi wydobędzie lub palce porani. Szaleństwo wszystkich ogarnęło. Mefistofeles narazie celu swego nie osiągnął, lutnia pozostała cała. Dopiero teraz lutnia dostaje się do rąk Heleny, która, mimo, że palcami strun nie dotyka, cudowne tony z niej wydobywa. Dla otoczenia Helena jest obłąkaną, w istocie, pracując nad wyzwoleniem ducha lutni, wnika w tajniki bytu. Dramat George Sand, pisany niejako na marginesie *Fausta* Goethego, jest pełny alegoryj, ukrytej polemiki, koncepcyj filozoficznych, które z *Lillą Wenedą* nie mają nic wspólnego. Dramat *Les sept cordes de la lyre* jest walką z jednostronnym stosunkiem do życia; w *Lilli Wenedzie* poecie o podobne zagadnienia wcale nie chodzi. Lutnia jednak, jeżeli pominać jej treść ideową i walkę o nią Mefistofelesa, pod względem siły mistycznej zbliża się wyraźnie do harfy. Na te cechy wskazują następujące zestawienia tekstu francuskiego i polskiego:

*Lilla Weneda* Akt I, sc. 1, w. 26 i 28:

Ta harfa musi być zaczarowana.

*Les sept cordes* Akt I, sc. 7:

Cette lyre est ensorcelée.

*Lilla Weneda* Akt I, sc. 3, w. 212—218:

Możecie wy tę harfę wziąć i rzucić  
 W ogień i ogrzać przy niej ręce wasze  
 I wasze trupie twarze rozczzerwienić,  
 Możecie spalić ją, ale nie zgwałcić.  
 O sprobuj — połóż twe palce na strunach,  
 Czy wywołają z nich co więcej, niż dźwięk  
 Śmieszający ludzi?

*Les sept cordes* Akt I, sc. 7:

- Le Maestro* (il prend la lyre et en tire des sons aigres et discordants.)  
Voilà qui est étrange. Muette! muette pour moi comme pour le poète!
- Le Critique* Vous appelez cela être muette! Plût au ciel! Vous m'avez fait saigner les oreilles!
- Le Peintre* (rentrant avec le poète). Quelle épouvantable cacophonie! Ah! c'est vous, cher maestro, qui nous donnez ce concert diabolique? Je ne suis plus étonné de ce que je viens de souffrir.
- Le Poète* Je n'ai jamais éprouvé rien de si désagréable que d'entendre ce grincement affreux.....
- Le Maestro* Les puissances infernales me sont contraires. Je vous invoque, ô esprits du ciel! venez rendre la vie à cette harmonie captive; faites qu'elle se ranime sous mes doigts, et qu'au souffle créateur de mon intelligence, elle se répande en sons divins!  
(Il touche la lyre; elle répand des sons de plus en plus discordants et insupportables, qu'il n'entend pas.)
- Le Peintre* Pour l'amour de Dieu, finissez; vous nous faites grincer les dents.
- Le Poète* Quel abominables sifflements! On dirait d'un combat de chats sur les toits, ou d'un sabbat de sorcières sur leurs manches à balais.

*Lilla Weneda* Akt III, sc. 4, w. 226—230:

Ta harfa twoja, dzisiaj postawiona  
Przy łożu mojem, o każdej godzinie  
Nocnej budziła mnie jękiem bolesnym,  
Choć nawet wicher nocy ją nie trącił,  
Ani się ciche dotknęły motyle.

*Les sept cordes* Akt II, sc. 2. Lutnia się odzywa „jękiem bolesnym“.

...Est-ce le vent du soir qui se joue dans les jasmins de la fenêtre? est-ce voix du ciel qui résonne dans les cordes de la lyre?

*Lilla Weneda* Akt IV, sc. 3:

O duchu harfy, odlatującym do nieba, mówi Derwid w w. 324—327. W lutni jest również ukryty duch i pod koniec dramatu ulatuje do nieba.

*Lilla Weneda* Akt IV, sc. 3, w. 333:

„Ręce pokrwał na strunach.“  
Na strunach lutni pokrwał również palce Malarz.  
Jak nieograniczona jest miłość Derwida do harfy, tak nieograniczona jest miłość Heleny do lutni.

*Lilla Weneda* Akt IV, sc. 4, w. 485:

Trzy pokolenia nie słyszały pieśni harfy, również od trzech pokoleń lutnia jest niema.

*Lilla Weneda* Akt V, sc. 5, w. 174:

„Ja jestem pełny ducha“.  
Kto nie jest „pełny ducha“, również na lutni grać nie może.

Jak z zestawień wynika, *Les sept cordes de la lyre* nie wyczerpuje całej dynamiki mistycznej harfy. Główną jednak różnicę stanowią odmienne założenia, inne cele i inne zasady konstrukcyjne. Czytając dramat George Sand, nigdy nie można zapomnieć o jego treści filozoficznej, o ciągłych interpretacjach liry, raz oznaczającej duszę, raz wszechświat, raz przedmiot zabiegów; lira pozbawiona jest wyraźnej odrębności symbolu. Przedmiotową wartość lutni wprawdzie autorka podkreśla, jednak ostateczny wynik gubi się w zbyt sprecyzowanym znaczeniu. Harfa nie jest obmyślana treściowo, jej znaczenie leży raczej w relacjach: fatum i harfa, harfa jako uczuciowe wzmoczenie, harfa jako talizman. Poza więc wskazanymi, wyraźnymi zresztą podobieństwami, *Lilla Weneda* nie zdradza żadnej łączności z *Les sept cordes de la lyre*.

Podobieństwo częściowe z harfą obdarzyło wizję Słowackiego, wyrażając się ogólnie, dość zewnętrznymi cechami, istoty samego zjawiska nie dotykając; natomiast inny charakter, bardziej wymowny, ma *cudowna trąbka* J. Kerninga. Analogie są już o tyle bliższe, że o zwycięstwie w boju ma głos trąbki decydować, zaś jej odezwanie się jest uzależnione od wielu czynników przygotowawczych. Trąbka cudowna nie jest talizmanem wogóle, lecz staje się nim przez odpowiednie ćwiczenia duchowe. Akcja opowiadania Kerninga odbywa się w XIV w. w południowo-zachodnich Niemczech. Francuzi wkraczają w granice Niemiec. Hrabia na Heidelbergu, gdy inni byli zajęci wojną domową, stawia nieprzyjacielowi czoło. Na zamku heidelberskim pozostała tylko żona z osiemnastoletnim synem i córkami. Powodzenie orężne było małe, bo hrabia nietylko musiał walczyć z Francuzami, ale i z wrogiem wewnętrznym. Dwóch synów, którzy ojcu towarzyszyli, już poległo. Matka zwraca się do kapelana z prośbą o ratunek; domaga się od niego, by jednego jej syna obdarzył taką mocą, jaką Bóg obdarzył Jozuę, Gedeona, Dawida. Zakonnik benedyktyn, sprowadzony przez kapelana, poddaje syna księżnej ciężkim próbom inicjacji. Wzamięn przyrzekł mu cudowną trąbkę, która rycerzy natchnie Bogiem, obdarzy męstwem. „Kto jej głos zasłyszycy, zabitym być przez cały dzień nie może“. Trąbkę tę jednak ma zdobyć własnym wysiłkiem ducha. Siły czarodziejskiej nie wolno mu jednak użyć dla korzyści osobistej; nie wolno w obronie Boga, chrześcijaństwa i ojczyzny; nie wolno mu też wyjawiać swego prawdziwego nazwiska. Pierwszą walkę stoczył, rozporządzając za ledwie trzystu rycerzami przeciw tysiącom wroga. Przed samą bitwą zwrócił się do benedyktyna z prośbą o cudowną trąbkę. Wystarczy pierwsza z brzegu. Cudowna siła nie spoczywa w trąbce, lecz w tym, który do ust trąbkę przyłoży. „Gdy za trąbisz, zapalą się twoi płomieniem cherubinów i otrzymają miecze ogniste a nieprzyjaciela porwie dreszcz śmiertelny i niesłychana trwoga.“ Trąbka myśliwska starczy za trąbkę cudowną

W czasie walki odezwała się trąbka. Nadziemska odwaga ogarnęła rycerzy. Jak „sto tysięcy gromów“ uderzyli na nieprzyjaciela. Zwycięstwo stanowcze odniósł młody rycerz. Później mówiono, że jego zastęp zabija samem spojrzeniem. Była w nim moc, której na ziemi nikt i nic złamać nie mogło.

Te dwa utwory: *Les sept cordes de la lyre* i opowiadanie Kerninga mają jednak jedno wspólne założenie mistyczne: człowiek, o ile utrzyma w harmonji wszystkie władze swej duszy, może poznać istotę bytu i doznać najgłębszych wzruszeń; wiara człowieka może zdziałać cuda. Tak jedno, jak i drugie stanowisko nie odpowiada całkowicie roli harfy Słowackiego, choć nie brak Słowackiemu podobieństw do lutni George Sand i do cudownej trąbki Kerninga.

Sens harfy Słowackiego nie da się również całkowicie wyprowadzić z modnych w XIX w. magnetyzmów i magji. Podkład psychologiczny pod wizję harfy jest dość prosty i raczej leży w podkładach nieświadomych, niż w lekturze parapsychologów.

Tacyt w *Germanji* notuje: „Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barditum vocant, accendunt animos futuraeque pugnae fortunam ipso cantu augurantur; terrent enim trepidantve, prout sonuit acies, nec tam vocis ille quam virtutis concentus videtur. Adfectatur praecipue asperitas soni et fractum murmur, obiectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercussu intumescat“. Wprawdzie w *Lilli Wenedzie* niema mowy o krzyku bojowym a Słowacki zaznacza wyraźnie, że gra harfy przyniesie zwycięstwo, jednak trzeba umieć odróżnić harfę Darwida od harf harfiarzy:

*Lilla Weneda* Prolog w. 125—133:

*Roza Weneda* Za trzy dni wszystkiemu kres.

Walka i zgon!

*Harfiarze* Nasze harfy tobie w ton

Odegrały smutnie.

*Roza Weneda* Uciszcie wy rękami rozplakane lutnie,

Brońcie, by między ludzi ta pieśń nie wybiegła,

Brońcie, by grobu dusza ludu nie spostrzegła,

Brońcie, by lud nad sobą nie usłyszał płaczu!

Jeśli nie obronicie tego — potępieni!“

Aby całą manticzną rozpiętość znaczenia *barditus* zrozumieć, trzeba uwzględnić filologiczny komentarz E. Nordena w *Die germanische Urgeschichte in Tacitus Germania*. Jak Norden wykazał, wyobrażenia o manticy Germanów wywiódł Tacyt pośrednio czy bezpośrednio z Posejdoniosa *Περὶ μαντικῆς*, przedstawionej przez Cicerona w pierwszej księdze *De divinatione*. Pisząc o *concitatio mentis*, stwierdza: „Oft wird das Gemüt auch durch eine Erscheinung, oft durch die Tiefe von Stimmen und durch Gesänge in heftige Schwingungen versetzt, oft auch durch Sorge oder Furcht“. Norden, rozporządzając już

taką podstawą, wywodzi dalej: „Je tiefer die Stimme, um so stärker die Erregung des Gemüts und die darin sich begeisterte Begeisterung: daher suchten die Germanen durch Vorhalten der Schilde vor den Mund der Stimme eine möglichste Fülle oder Tiefe zu verleihen, um sie nur ja nicht kleinlaut ercheinen zu lassen“.

Znaczenie mantyczne tacytowego *barditus* pozwala rozbić sens harfy na czynniki proste, względnie ustalić jej części składowe. Czy złączyć harfę z lirą George Sand, czy z trąbką, czy z rogiem Rolanda albo Huona, zawsze harfa pozostanie przedmiotem, któremu będzie brak psychologicznego uzasadnienia. *Barditus*, choć tak różny od samego symbolu Słowackiego, dopiero pozwala w kompleksie harfy znaleźć pewne treści psychologiczne, wcale niewiele się różniące od kondensacji symbolicznych w baśniach, legendach lub mitach. Psychoanaliza pozwala w treściach zupełnie zobjektywizowanych doszukać się przeżyć wybitnie subiektywnych. W pierwszym rzędzie harfa Słowackiego ma zapewnić zwycięstwo: taki jest jej cel i taka jej racja bytu. Skąd się jednak jej racja wzięła? Otóż i bez harfy *Lilla Weneda* mogła się obejść i z punktu widzenia czysto zewnętrznego nic jej nie uzasadnia, choć stany, jakie ma przedstawiać, istnieją i istniały. Dopiero gdy chodzi o wyrażenie ich w formie „literackiej“, wówczas musi wejść w rachubę jakiś symbol, któryby irracjonalne zjawiska ujmował w kształt konkretny, nie pozbawiony jednak nadbudowy mistycznej. Przedmiot konkretny jest już zakończeniem rozwoju, a nie jego początkiem. Jest on do pewnego stopnia skrzepnięciem, formą, której rozwój na dłuższy okres czasu jest wstrzymany. Czy więc harfa i siła jej przypisywana nie jest przypadkowo majakiem i jednym wielkim nieporozumieniem? Zdrowy rozsądek ma prawo tak twierdzić i interpretacje, które tylko zdrowym rozsądkiem się posługują, wykluczając inne postawy, zawsze będą mieć rację, ale nie w związku z *Lillą Wenedą*. Dotychczasowe utwory *Les sept cordes de la lyre*, opowiadanie Kerninga, to utwory różne: dramat Sand odgrywa się w XIX w., choć może się odgrywać w każdym innym, bo na kolorycie historycznym wcale autorce nie zależy. Kerning umieścił swoje opowiadanie w XIV w., Słowackiemu wyraźnie chodzi o najodleglejsze krańce przeszłości, więc nie będzie tworzył ludzi i psychiki na miarę współczesną! Że na koloryt „historyczny“ kładzie nacisk, nie przeczą temu te lub inne anachronizmy; jedynym sprawdzianem jest dla poety nie przeszłość archiwalna czy kronikarska, lecz zdolność intuicyjnego wzięcia się w przeszłość ludzką wogóle, a w prymityw psychologiczny w szczególności. Przeżyć takich dostarczy poecie własna podświadomość względnie folklor. Odległość w czasie osiągnie Słowacki poprostu przez egzotykę przeżyć elementarnych, przez tak zwane magiczne myślenie.



Levy-Bruhl w *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* przedstawia przygotowania do wojny u ludów pierwotnych. Każda wyprawa wojenna musi być poprzedzona ściśle określonymi obrzędami o charakterze wybitnie mistycznym, jak post, tańce, modlitwy i t. p. Jednym słowem dąży się do nawiązania mistycznych związków. Wynik wyprawy zależy jedynie od poprawności przygotowań, bo ani odwaga, ani podstęp, ani rodzaj uzbrojenia, czy wreszcie liczba lub taktyka nie odgrywają tak ważnej roli, jak owe mistyczne zabiegi. Gdy wyrocznie są niekorzystne, nie myśli się wcale o zwycięstwie, choćby inne okoliczności obiektywne zapewniały powodzenie. Nawet przedmioty takie, jak łuki, partycypują w mistycznych siłach, które przez obrzędy wprawiane są w ruch. One odgrywają ważniejszą rolę, niż sam przebieg walki, one decydują o szali zwycięstwa. Nie na tem koniec. W ten sposób została objaśniona tylko jedna strona zachowania się Wenedów w czasie walki. Gdy harfa nie zabrzmiała, Lech mówi o Wenedach, Akt V, sc. 6, w. 240—243:

Można ich teraz rąbać, jak barany —  
 Zupełnie ducha stracili ci ludzie.  
 Stracili ducha o samej północy  
 I odtąd rąbią ich nasi, jak trzodę.

Harfa jednak jest czemś więcej niż instrumentem, który ma wydać zbawcze tony od trzech pokoleń nie słyszane. Skoro od trzech pokoleń harfa-talizman nie wygrała „pieśni“, widać, że od trzech pokoleń chyła się Wenedzi do upadku. Wprawdzie i lira George Sand od trzech pokoleń nie wydała tonu, jednak nie wydała dlatego, że brak było ludzi „całkich“, rozwiniętych harmonijnie.

Harfa ma nietylko łączność, żeby się fachowo wyrazić, z *magia militaris*; przede wszystkim jest ona talizmanem, od którego zależał i zależy los ludu Wenedów a więc nietylko klęska lub zwycięstwo. Takich talizmanów zna folklor bardzo dużo i brak talizmanu, bez względu na jego rodzaj i charakter, pociąga za sobą upadek bądź pojedynczej osoby, bądź dynastji, bądź wreszcie całego plemienia czy narodu. Z instrumentów muzycznych do tego rodzaju cudownych przedmiotów będzie należeć gęśl samograjka, harfa, róg, bęben, żeby wymienić najczęściej spotykane. Z innych talizmanów, decydujących o życiu lub śmierci, o dobrobycie lub nędzy, o sławie lub upadku, trzeba uwzględnić koronę, czarę, pierścień, krzyż. W afrykańskim plemieniu Ba-Ronga magiczna arka nosi miano mhamba: zapewnia ona członkom plemienia dobrobyt, powodzenie, w czasie zaś walki nigdy nie może wpaść w ręce nieprzyjaciela. Bliski harfy jest Sampo z ludowej eposy fińskiej, *Kalewali*; jest to, jak go Comparetti określił, *Κέρας Ἀμαλθειας* — źródło wszelakiego dobrobytu. Najbardziej może jednak symbol Sło-

wackiego przypomina cudowny sztandar Macleoda, o którym pisze Johnson w *Journey to the Western Islands*, że kiedy był rozwinięty, zapewniał zwycięstwo. Niestety, moc cudotwórczą może ów sztandar tylko trzykrotnie objawić; dwukrotnie już wyratował górali szkockich, oni bowiem są właścicielami cudownego sztandaru, z opresji, pozostaje więc jeszcze jedna możliwość „uśmiechu fortuny“.

Wszystkie przykłady, zestawienia i porównania, jakie służyły — drogą rozmaitych relacyj — do wyjaśnienia rzeczywistości magicznej harfy, nie mają nic wspólnego z racjonalizmem; przeciwnie, każdy niemal z tych przykładów oparty jest o koncepcję anty-racjonalistyczną. Dzięki swej intuicji, łączności z podświadomością, Słowacki, mając stosunkowo mało podniet, bo Osjana, George Sand, Tacyta i trudną do nazwania literaturę ludową, potrafił swemu symbolowi nadać wszechstronny charakter: harfa jest w zupełnej zgodzie z elementami myślenia pierwotnego, jakie zresztą najbardziej licowało z utworem, przedstawiającym wypadki z najdawniejszych krańców przeszłości. I tak celtycki *crott*, o którym poeta mógł czytać bardzo skąpe wzmianki, zamienił się z instrumentu muzycznego w talizman, obejmujący swoim zasięgiem nie tylko pewien zakres ideowy, ale uczuciowy i plastyczny wysokiej miary, o którym Wyspiańskiemu w *Weselu* ani się śniło<sup>1</sup>.

Olkusz

Stanisław Zabierowski

---

<sup>1</sup> Ponieważ „rozdział“ powyższy jest tylko drobnym fragmentem monografii o *Lilli Wenedzie*, jeden jedyny temat został w nim poruszony, mianowicie magiczna rzeczywistość harfy; inne problematy, związane z harfą, zostały omówione albo w pominiętych, dla lepszej przejrzystości, częściach rozdziału, albo w innych rozdziałach, poświęconych czyto Rozie Wenedzie, czy podstawie ideologicznej utworu.

---