

3. R E C E N Z J E I P R Z E G L A D Y

Pamiętnik Literacki CV, 2014, z. 2, PL ISSN 0031-0514

PIOTR SZWED Uniwersytet Łódzki

JULIUSZ SŁOWACKI OD WIERSZY

JULIUSZ SŁOWACKI – INTERPRETACJE I REINTERPRETACJE. Redakcja Ewa Skalińska, Ewa Szczeglacka-Pawłowska. (Recenzent: Elżbieta Kiślak). Warszawa 2011. Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ss. 248. „Problemy Romantyzmu”. Tom VII. Komitet redakcyjny serii: Bernadetta Kuczera-Chachulska (przewodniczący), Małgorzata Łukaszyk, Ewa Szczeglacka-Pawłowska.

„Słowacki wielkim poetą był” – co do tego nie mamy wątpliwości, ale czy był wielkim lirykiem? Jakie problemy, zagadnienia, tematy wzbudzają dziś zainteresowanie literaturoznawców skupiających uwagę na jego wierszach? W jakim stopniu stanowią one konwencjonalne świadectwo epoki, a w jakim przedstawiają indywidualność, wykraczającą poza schematy czasów indywidualizmu? Jakie są główne założenia metodologii interpretacyjnej związanej z liryczną spuścizną twórcy *Ballady*? Na te i inne pytania próbują odpowiedzieć autorzy szkiców zebranych w tomie *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*. Jest on owocem 2-dniowej ogólnopolskiej konferencji naukowej poświęconej Słowackiemu jako twórcy wierszy, która odbyła się na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w listopadzie 2009, będąc jednym z wydarzeń obchodzonego uroczystością oficjalnego roku tego poety.

Artykuły poprzedza syntetyzujące wprowadzenie *Liryka Słowackiego*, napisane przez Bernadettę Kuczere-Chachulską. Wspomina ona o konieczności skupienia uwagi na ustaleniach badaczy zajmujących się liryką Słowackiego, które wydają się szczególnie istotne, gdy namysł nad nią znika z horyzontu literaturoznawców jako osobny przedmiot studiów wypierany przez „wielkie konteksty idei [...]” (s. 9), będące rezultatem refleksji nad nowoczesnością i ponowoczesnością. Wprowadzenie do tomu *Słowacki – interpretacje i reinterpretacje* rozpoczyna się więc od subiektywnego komentarza dotyczącego aktualnych tendencji literaturoznawczych. Zdaniem Kuczery-Chachulskiej, współcześni filologowie zbyt często opowiadają się za „powabnym fantazjowaniem”, przekraczając „ugruntowany naukowo obszar [...]” badań (s. 9). Taką deklarację wolno traktować jako zapowiedź konserwatywnej formuły „interpretacji i reinterpretacji”, pokazującej, że za pomocą tradycyjnych „narzędzi”, jakie dominują wśród metodologii stosowanych przez autorów tomu, można wciąż odkrywać nowe sensy poezji romantycznej.

Kuczera-Chachulska dokonuje przeglądu najbardziej istotnych rozpoznań związanych z liryką Słowackiego, m.in. wskazuje na dostrzeżone przez Zofię Szymdtową „mistrzostwo tworzenia przedstawiń na pół rzeczywistych, załamujących się we wspomnieniu, w marzeniu, w wizji, w halucynacji” (cyt. na s. 10–11); przywołuje ustalenia badaczki dotyczące symbolicznej funkcji słowa poetyckiego. W interpretacjach Andrzeja Boleskiego autorka wprowadzenia widzi zapis ewolucji w stronę lirycznej nowoczesności rozumianej zgodnie z założeniami Hugona Friedricha. Za najważniejszy element rozpoznań Mariana Maciejewskiego uznaje natomiast dostrzeżenie oscylowania „między wizyjnością a konkretnością” w twórczości Słowackiego (cyt. na s. 14). Obraz poety, jaki wyłania się z syntetycznego zestawienia poglądów, jest niejednoznaczny, pełen „wewnętrznych opozycji” (s. 17). Liryka Słowackiego łączy w sobie typowo romantyczne cechy, stanowi wyraz kreacjonizmu, a jed-

nocześnie – zainteresowania dawnymi formami literackimi (zob. odwołania do konwencji barokowej opisane przez Dariusza Seweryna w *Słowackim nie-mistycznym*). Czytając wprowadzenie Kuczery-Chachulskiej, można upomnieć się o kilka ważnych, a pominiętych przez nią publikacji, np. *O budowie wiersza u Słowackiego* Michała Rowińskiego¹, *Mistrz „czerwonego rytmu”* Andrzeja Kotlińskiego² czy *Język czterech żywiołów. Kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego* Urszuli M. Łebkowskiej³. Wydaje się również, że trudno wyobrazić sobie pełny wizerunek Słowackiego jako liryka bez wspomnienia o ironicznych i satyrycznych cechach dzieła poety dostrzeżonych m.in. przez Gizelę Reicher-Thonową⁴.

Po wprowadzeniu syntetyzującym wiedzę na temat autora *Balladyny* znajduje się artykuł Jacka Brzozowskiego *Jak czytać późne wiersze Słowackiego? – dziesięć przykładów i (oczywiście) postscriptum*. Literaturoznawca, omawiając wybrane wiersze z ostatniego etapu twórczości, sygnalizuje, jakie problemy wiążą się z ich interpretacją: łączą się one ze statusem tekstów (z często trudnymi do rozstrzygnięcia kwestiami przynależności do większych dzieł, np. poematów), z wielością redakcji oraz z lekcjami konkretnych miejsc, którym autor *Odczytywania znaczeń* poświęca szczególną uwagę. Przygląda się on rozmaitym wariantom zapisu przymiotnika „harfiarny” z urywka prozy poetyckiej *Ileż dni przejdzie mi dziecinnych na łowach motyli...* (był on, w zależności od decyzji edytora, drukowany jako „harfiarny”, „harfianny” mimo świadomości, że w autografie występuje „harfiarny”). Przymiotnik ten Brzozowski uznaje za nie wymagający korekt „prawdopodobny neologizm” będący „kontaminacją słów »harfiarny« i »ofiarny«, znakomicie współbrzmiąca z pełnym dramaturgii ostatnim pożegnaniem poety genezyjskiego” (s. 22). Potem badacz omawia różnice znaczeniowe wynikające z dwóch odmian początku wiersza *Tak mi, Boże dopomóż* – w pierwodruku z „Dziennika Narodowego” (1842, nr 70, z 30 VIII) można było przeczytać: „Idea wiary nowa rozwinięta [...]”, następnie Juliusz Kleiner w pierwszym wydaniu *Dzieł wszystkich Słowackiego* podawał zgodnie z autografem (zniszczonym w 1944 r.) wersję: „Idea wiary nowej rozwinięta” (cyt. na s. 23). Spostrzeżenia Brzozowskiego, jego analizy dotyczące wierszy [*Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*]; [*Wiesz, Panie, iżem zbiegał świat szeroki...*]; [*Wyjdziesz stu robotników...*] oraz dwóch utworów z *Przypowieści i epigramatów* pokazują, że podstawowym warunkiem dobrej interpretacji liryków Słowackiego jest „pełne rozeznanie w ich rękopiśmiennej otwartości i alternatywności, nieostateczności i brulionowości” (s. 33).

Na szczególną uwagę pośród licznych komentarzy autora zasługuje fragment poświęcony „rzekomo zepsutemu rytmowi” (s. 29) wiersza *Sowiński w okopach Woli*. W tym kanonicznym, konsekwentnym 8-zgłoskowcu poeta łamie rytm tylko raz, pisząc „Oprzeć się człek kulawy”, który to wers większość wydawców „drukowała [...] jako ósmiosylabowiec, zmieniając »człek« na »człowiek«. Trudno wyobrazić sobie bardziej niefortunną »poprawkę« – stwierdza Brzozowski i zwraca uwagę, że 7-sylabowiec „swoją ułomnością streszcza istotę dramatu, jaki stał się udziałem starego żołnierza” (s. 30). Krótki komentarz tego badacza pokazuje, jak precyzyjny był Słowacki, organizując brzmieniową warstwę swoich liryków.

Kolejny artykuł poświęcono próbie interpretacji wiersza [*II wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...*], który w dotychczasowych literaturoznawczych ujęciach traktowany był jako pretekst do „lakonicznych konstatacji dotyczących przede wszystkim zagadnień ofiary czy męczeństwa” (s. 36). Według Wacława Pyczka wiersz Słowackiego stanowi głównie

¹ M. Rowiński, *O budowie wiersza u Słowackiego*. Cz. 1–2. „Sprawozdania z Posiedzeń Warszawskiego Towarzystwa Naukowego. Wydział Językoznawstwa i Literatury” 1909, nry 1, 8.

² A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rytmu”*. Słowacki. Warszawa 2000.

³ U. M. Łebkowska, *Język czterech żywiołów. Kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego*. Kraków 2006.

⁴ G. Reicher-Thonowa, *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*. Kraków 1933, s. 71–73.

reinterpretację rzeczywistości misterium paschalnego. Wychodząc od listu do Kornela Ujejskiego, w którym poeta protestował przeciwko próbom dopisywania przez autora *Skarg Jeremiego* optymistycznego zakończenia *Anhellego*, literaturoznawca podkreśla mroczny, pełen bóleści („rozpacz Byrona jest dzieckiem w porównaniu [do] rozpaczcy Anhellego [...]” (cyt. na s. 37)) charakter dzieła Słowackiego. Pomimo metaforyki i symboliki, które wywołują skojarzenia z wizją zmartwychwstania, wykreowane w wierszu postaci „nie są wyposażone w żadne cechy osób odrodzonych przez fakt powstania z martwych” (s. 41). Ich wyjście z grobów ma na celu złożenie ofiary z własnej krwi, a marsz przypomina „pochód upiórów” (s. 43). Zdaniem badacza, autor *Anhellego*, nawiązując do hymnu zwycięstwa z *Pierwszego Listu do Koryntian*, pomija jego rezurekcyjny sens – źródłem wiersza [I wstał Anhell... z grobu... za nim wszyskie duchy...] jest rozpacz, nie zaś nadzieja.

Czytając zakończenie interpretacji Pyczka, można mieć uczucie niedosytu. Autor artykułu zamyka swój tekst wnioskiem tyleż przekonującym, co niepgłębnym – zwraca uwagę, że wiersz „wyłamuje się z paradygmatu genezyjskich idei, ujawniając głęboko ludzkie doświadczenie »podmiotu człowieka«, poety Juliusza Słowackiego”, jest świadectwem „mocnego przywiązania” do wcześniejszej twórczości, stanowiącej „wciąż żywy rozdział” (s. 44). Dlaczego jednak w grudniu 1848 poeta powraca do motywów anhellicznych? Czemu Słowacki, choć wiele swoich dawnych dzieł oceniał wówczas krytycznie, broni przesłania akurat *Anhellego*? Bez odpowiedzi na te pytania zamysł przedstawienia w artykule sytuacji „podmiotu człowieka”, czyli określenia biograficznego, a nie filozoficznego bądź mistycznego kontekstu powstania utworu, nie zostaje zrealizowany w sposób w pełni satysfakcjonujący.

Jeden z najciekawszych i najbardziej wnikliwych szkiców zamieszczonych w omawianym tomie stanowi praca Kwiryny Ziembę „*I będziesz głosem mogił zawołana*”. Juliusza Słowackiego wiersze do sióstr Bobrówien. Z wielką skrupulatnością badaczka omawia najważniejsze strukturalnie i semantycznie elementy komentowanych liryków. W odniesieniu do pierwszego ogniwa cyklu, dedykowanego 13-letniej Zofii, Ziembę pisze o roli motywów kwiatów i gwiazd, funkcji paralelizmów składniowych i znaczeniowych, reinterpretacji dzieciństwa poety, prezentowanego wcześniej w konwencji melancholijno-tragicznej, by na podstawie analizy sformułować przekonującą tezę: „Liryk *Niechaj mnie Zośka o wiersze nie prosi...* okazuje się lekcją genezyjskiej czy mistycznej pedagogiki, powstałą przed napisaniem *Genesis z Ducha* i przed spotkaniem pastereczki z Pornic” (s. 56).

Zakładając, że omawiane wiersze stanowią „Mistyczny cykl sztambuchowy” (s. 45), już w pierwszym z nich Ziembę dostrzega zamysł majeutyczny – realizację sztuki „akuszerowania mającej narodzić się w dziecku samoświadomości duchowej natury człowieczeństwa [...]” (s. 56). To, co w otwierającym cykl utworze zostaje sformułowane w sposób zawaolowany, Słowacki wyraża bezpośrednio w wierszu *Gdy na ojczyznę spojrzą oczy Lolki... [Do Ludwiki Bobrówny]*, będącym „nauką dojrzewania do polskości jako do rozważ, współczucia, miłości, dobroci, siły i męstwa” (s. 61). Badaczka dostrzega, że Słowacki, spełniając oczekiwania związane z konwencją sztambuchową (przedstawienie komplementów, prezentacja czci, szacunku, adoracji...), wprowadza do utworów treści nie pasujące do tej sytuacji lirycznej – odnoszące się do światopoglądu mistycznego. Jeśli pierwsza i druga część cyklu były optymistyczną zapowiedzią rozwoju jego adresatek, wiersz *[Dziecina Lolka na rzymskich mogiłach]* stanowi przestrożę dotyczącą tego, czym byłby dla dziewczyny „wybór innej drogi życia niż wskazana jej przez poetę [...]” (s. 63). Słowacki wyraża przekonanie, że „potencjalna anielskość musi z czasem zostać potwierdzona wyborem, wolą i [...] wytrwałością” (s. 69). Ziembę przedstawia pogląd, według którego program poezji mającej przerabiać ludzi w aniołów, znany z *Testamentu mojego* czy utworu *Całą potęgą ducha cię wyzywam...*, zrealizowano w arcydzielnym, a jednocześnie bardzo subtelnym sposobie w wierszach do sióstr Bobrówien.

Badaczka formułuje kilka niezwykle ciekawych zdań w kończącym artykuł *Postscriptum*. Zestawia ze sobą „rzymską Kampanię i ukraiński step [...]” (s. 71), zwracając uwagę na podobieństwa w kształtowaniu przestrzeni przez Zygmunta Krasińskiego i Słowackiego;

rozpatruje cykl mistyczny tego drugiego poety w kontekście roli, jaką autor *Króla-Ducha* przypisał w okresie genezyjskim kobiecie – ukazując cechy „projektu nowej, duchowej żeńskości [...]” (s. 76); omawia dostrzeżoną w interpretowanych utworach „poetykę mistagogiczną” (s. 78), zaznaczając, że była ona charakterystyczna także dla Adama Mickiewicza piszącego wiersze lozańskie. Zdaniem Ziemby, idea demiurgicznego formowania człowieka poprzez poezję pozostaje nadal aktualna jako „jedna z inkantacji, którymi usiłują nas zakląć poeci [...]”, ilekroć zaczynamy ich czytać” (s. 85), mimo rozczarowań połączonych z ideologizacją liryki i ze współczesnym przywiązaniem do tego, że pełni ona zazwyczaj jedynie funkcje estetyczną.

Interpretacje przedstawione w omawianym tomie można podzielić na te, które przede wszystkim doprecyzowują, dookreślają wcześniejsze ustalenia na temat liryki Słowackiego, i te, które wyraźnie polemizują z tezami poprzednich badaczy – tak jak artykuł Dariusza Seweryna *Potrójna śmierć*, omawiający wiersz [*Śmierć, co trzynaście lat stała koło mnie...*]. W opozycji do sposobów lektury Pawła Herta i Mariana Bizana, opierając się po części na ustaleniach Elżbiety Kiślak, Seweryn odnajduje „klucz”, którym „otwiera” komentowany wiersz. Odnosi do niego tezę Georges’a Dumézila, dotyczącą funkcjonalnej trójpartycji⁵ i związany z nią, zakorzeniony w indoeuropejskiej tradycji, wzorzec „potrójnej śmierci”. „Dlaczego to śmierć potrójna?” – pyta badacz, by po chwili sformułować najważniejszą tezę: „ideologia władzy suwerennej nie zamyka się w obrębie pierwszej funkcji triady – obejmując także dwie pozostałe” (s. 96). Każdy z jeźdźców nie tyle więc odnosi się do powszechnie znanego toposu z *Apokalipsy św. Jana* (co sugerowali wcześniejsi interpretatorzy), ile „odwzorowuje odrębną sferę odpowiedzialności władcy” (s. 99). Sposób przedstawienia pierwszego z nich – „cara wiary” – sugeruje, że jest on symbolem władzy suwerennej w wymiarze religijnym; drugą zjawę ukazano tak, by wywołać skojarzenia z ofiarami zarazy; trzeci jeździec, prezentujący się najbardziej makabrycznie, wywodzi się z „konwencji średniowiecznych *mäuseturmsagen*” (s. 101). Powołaniem monarchy jest dystrybucja dóbr, troska o poddanych. Jeśli władca nie realizuje tego obowiązku, wówczas zemsty na nim dokonują, pełniące funkcję Eryinii, myszy bądź inne budzące wstępliwą istotę kojarzone z chorobami i głodem. Według badacza do tego motywu nawiązywali: Mickiewicz – kreując w części II *Dziadów* postać upiora rozszarpywanego przez ptaki, oraz Słowacki w obrazach zamykających wiersz [*Śmierć, co trzynaście lat stała koło mnie...*].

Zdaniem Seweryna, autor *Kordiana* „Odtwarza [...] – zapewne bezwiednie – ideową »strukturę głęboką«, wywodzącą się z czasów przedhistorycznych” (s. 106), zarazem odwołując się do średniowiecza. Stanowiący kłamrę kompozycyjną szkicu komentarz dotyczący „potrójnej egzekucji” Williama Wallace’a pokazuje Słowackiego jako, wyłamującego się ze schematów, reinterpretatora motywu zaczerpniętego z tamtej epoki. Ryt „potrójnej egzekucji” – powszechny w czasach feudalizmu – nie był zgodny ze „spreparowaną” przez poetów z XVIII i XIX stulecia wizją wieków średnich. Dlatego wiersz Słowackiego nazywa Seweryn „jednym z najbardziej zdumiewających wytworów romantycznego piśmiennictwa” (s. 105).

Jak stwierdzał Brzozowski, interpretowanie późnego piśmiennictwa Słowackiego wymaga uwzględnienia rozmaitych, także hipotetycznych, wariantów tekstów. Od refleksji na temat kwestii edytorskich rozpoczyna swój artykuł *Żałoba po sobie samym. „Anioł ognisty – mój anioł lewy...” jako liryk raptularzowy* Ewa Szczęglacka-Pawłowska. Skupiając uwagę na dwóch ostatnich wersach – nie uznawanej dziś za wzorcową – redakcji wiersza (ogłoszonej przez Jana Pietrzyckiego w 1908 roku na łamach „Słowa Polskiego”), autorka zastanawia

⁵ Zob. na ten temat w recenzowanej książce – s. 95: „Funkcja pierwsza to sprawowanie władzy, z wyraźnie na ogół zaznaczonym podziałem na dwa aspekty – prawno-administracyjny oraz religijno-kulturowy; funkcja druga to walka zbrojna; funkcja trzecia – zaopatrywanie wspólnoty w żywność i zapewnianie pomyślności materialnej”.

się, jak te dwa hipotetyczne, zakwestionowane wersy wpłynęłyby na interpretację utworu, co ich brak zmienia, czy bez nich liryk Słowackiego jest nadal genezyjski?

Szczeglacka-Pawłowska, komentując uwagi m.in. Kleinera, Kridla, Łubieniewskiej, sądzi, że zajmujący ją wiersz wymaga lektury, podczas której „trzeba pozbyć się oczekiwań, bardziej poddać się płynącym obrazom, wrażeniom, mentalnym odkryciom poety niż spójnej, przejrzystej, cyzelowanej konstrukcji” (s. 121). Polemizuje ze stanowiskami podkreślającymi związek tekstu z mistycznym światopoglądem poety, m.in. na podstawie analizy autografu stara się zakwestionować genezyjską interpretację obrazu świecącego grobu. Pomysł jest interesujący, ale badaczka zdaje się wyciągać zbyt śmiałe wnioski z interpretacji wersu, z którego poeta zrezygnował („Jako różany płomyk ofiary” (cyt. na s. 121)). Nawet gdyby Słowacki wprowadził do utworu analizowany przez Szczeglacką-Pawłowską fragment, grób nie przestałby być miejscem radosnej przemiany.

Słusznie jednak badaczka upomina się o osobisty wymiar poezji autora *Księdza Marka* – wskazuje, że należałoby rozpatrywać wiersz w kontekście zgromadzonych w *Raptularzu* zapisków i ilustracji. Późne utwory Słowackiego, które tak często postrzegano przede wszystkim jako liryczne utrwalenie wykładu nowej wiary, przedstawiają zmagania z samotnością, są wyrazem doświadczania czasu bliskiego dekonstrukcjonizmowi, o którym pisała Agata Bielik-Robson⁶, stają się ostatnią wolą, testamentem lub, jak w przypadku wiersza [*Anioł ognisty – mój anioł lewy...*], „częścią żaloby przeżywanej po sobie samym” (s. 130), czyli terapeutycznym sposobem osławiania śmierci, *antidotum* na lęk i depresję. W ciekawym szkicu Szczeglackiej-Pawłowskiej wątpliwości budzi jedynie konsekwentne przeciwstawianie interpretacjom genezyjskim odczytań akcentujących doświadczenia osobiste. Nie wiem, jak dalece było to intencją autorki, ale czytając jej analizy, ma się wrażenie, że te perspektywy są niemożliwe do pogodzenia, np. omawiając zakończenie wiersza [*Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...*], badaczka stwierdza: „Ten dawny znak genezyjskich przestoczeń: muszla, teraz nabiera innego sensu, jest metaforą zamknięcia i odejścia [...]” (s. 130). Sądzę, że przerażonego śmiercią człowieka, mówiącego o tym, co prywatne, można „pogodzić” z mistykiem. Treści osobiste i ideologiczne liryki autora *Króla-Ducha* wzajemnie się przenikają.

Słowackiego jako kontynuatora i interpretatora tradycji barokowej opisywali m.in. Alina Kowalczykowa, Antoni Czyż, Kwiryna Ziemia czy Jarosław Marek Rymkiewicz, próżno wszakże szukać wśród ich rozważań poświęconych temu zagadnieniu rozbudowanych refleksji na temat poematu *W Szwajcarii*. Jedynym autorem szerzej omawiającym poetykę wydanego w 1839 roku dzieła w kontekście baroku był Claude Backvis – jego spostrzeżenia postanowiła uzupełnić Agata Seweryn wnikliwym szkicem „*Pozwól tam spojrzeć zauróconej głowie...*” *W szwajcarskim ogrodzie Słowackiego*. Polemizuje ona z założeniem, że najistotniejszą konwencją, wykorzystaną przez artystę w szwajcarskim poemacie, jest sentymentalizm.

Badaczka pisze o – dostrzeżonej już przez autora pracy *Słowacki i barokowe dziedzictwo* – „trydenckiej wrażliwości”, wyrażającej się w uwielbieniu dla piękna, a zarazem w przywiązaniu do rygorów ortodoksyjnej moralności katolickiej; omawia w kontekście szwajcarskiego poematu znaczenie czterech, najbardziej typowych według Jeana Rousseta, cech barokowej estetyki (niestałości, ruchu, metamorfozy i dekoracyjności); wskazuje na łączenie przez Słowackiego charakterystycznych dla XVII wieku motywów *amor profanus* i *amor divinus* z jednoczesnymi odwołaniami do antyku i *Pieśni nad pieśniami*. Słowacki jest w tym przypadku spadkobiercą konwencji znanej m.in. z twórczości Hermana Hugona i Zbigniewa Morsztyna.

Zdaniem Agaty Seweryn, szczególnie ważną cechą dzieła *W Szwajcarii* stanowi wieloznaczność – poeta wprowadza obrazy typowe dla emblematów i alegorii, ale pozbawia je ściśle określonej funkcji, co sprawia, że „Przez warstwę ukazującą biblijny *hortus conclusus*

⁶ A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*. „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 23.

prześwituje ogród Armidy [...]” (s. 145), a dzieło zyskuje charakter palimpsestu. Portretując bohaterkę swojego poematu, Słowacki wywołuje skojarzenia nie tylko z bohaterką *Jerozolimy wyzwolonej*, lecz także z Wenus, z Amfitrytą, zgodnie z konwencją epoki przedstawia adresatkę wypowiedzi lirycznego „ja” jako anioła, akcentując jego świetlistość. Wprowadza również do swojego utworu wiele motywów wanitatywnych – „skamieliny obiegowe” (s. 147), „róże” obrywane „na strumieniach” (s. 148), perły, lustra oraz topos *homo bulla* (s. 149).

Niektóre z zabiegów barokowych są przez poetę kreatywnie przekształcane, a niektóre po prostu konwencjonalnie wykorzystywane. Dlatego Agata Seweryn rozpoczyna swój szkic od przypomnienia deprecjonujących uwag, które dotyczą dzieła romantyka, i kończy, sformułowanym nieco po gombrowiczowsku, wnioskiem, który zdaje się je potwierdzać: „*W Szwałcarii* pokazuje, w jaki sposób barok mówi Słowackim. W swojej późnej twórczości to Słowacki będzie mówił barokiem” (s. 150).

Innymi artykułami skoncentrowanymi na przedstawieniu związku tekstów autora *Godziny myśli* z tradycją są dwa krótkie szkice: Katarzyny Kander *Wokół mistyki „Zachwylenia”* i Joanny Wiśniewskiej-Krupy *„Żywych zabija – umarte ożywia”*. „*La belle dame sans merci*” w balladzie „*Rusałka*”.

Pierwszy z nich ukazuje „paralelną poetycką oddaną doświadczenia Słowackiego z doświadczeniem »zatwierdzonych« mistyków Kościoła” (s. 152). Żywił ognia, oksymoroniczne określenia będące zapisem ambiwalentnych wrażeń grozy i zachwytu, niszczenia i uwolnienia; poczucie całkowitej zależności od Boga; światłość stanowiąca znak łaski szczególnego obcowania z Nim – wszystkie te elementy, występujące w *Zamyśleniu* interesującym autorkę, zostają omówione w kontekście doświadczeń takich mistyków, jak Hildegarda z Binden, Jan od Krzyża, Weronika Giuliani czy Faustyna Kowalska. Główna teza artykułu, która jest paralelną doświadczeń mistycznych Słowackiego i świętych bądź błogosławionych chrześcijańskich, jest tyleż bezsporna, co oczywista – szkic Kander, w którym nie znajdziemy odniesień do podstawowych prac skupiających uwagę na językowej formie ekstatycznych przeżyć poety, wydaje się powierzchowny.

Podobny zarzut można sformułować wobec artykułu Wiśniewskiej-Krupy, która umieściła *Rusałkę* – fragment poematu *Żmija*, na tle tradycji motywu „*La belle dame sans merci*”. Chcąc przygotować alternatywę wobec zwyczaju postrzegania ballady Słowackiego jako utworu odgrywanego w powieści poetyckiej przede wszystkim rolę wzbogacającą prezentację ukraińskiego kolorytu lokalnego, autorka przywołuje refleksje Maria Praza ze szkicu *Piękna bezlitosna pani*, szczegółowo omawia proces podporządkowywania sobie Hetmana przez demoniczną kobietę, podkreśla funkcję magiczną motywu wymiany darów między kochankami oraz przedstawia złożony sposób kreacji postaci rusalki, widząc w niej połączenie cech charakterystycznych dla istot chthonicznych, lunarnych i akwaticznych. Niestety, konstatacje zaprezentowane na koniec artykułu rozczarowują, gdyż Wiśniewska-Krupa wyciąga z przeprowadzonej analizy mało odkrywcze wnioski: motyw, któremu przypisuje szczególną rolę – składanie darów rusalce – został zinterpretowany pobieżnie, skomentowany jednym zdaniem, gdzie mowa o „wzmoczeniu destrukcyjnego oddziaływania demona na człowieka” (s. 169). Nie budzi ono zastrzeżeń, ale nie jest także pogłębioną refleksją, wzbogacającą wiedzę o fragmencie dzieła Słowackiego.

Znacznie ciekawiej przedstawia się artykuł Ewangeliny Skalińskiej „*Balladyna*” w lekturze Norwida. Dwa dramaty „czwartego wieszczka”: *Wanda* oraz *Krakus*, zostają przez badaczkę ukazane jako realizacja cyklu baśniowo-historycznego, który zamierzał skomponować Słowacki. Są one jednocześnie literacką reinterpretacją jego dramatu, przykładem tak charakterystycznego dla autora *Anhellego*, a zrealizowanego przez Norwida – intertekstualnego przetwarzania dokonania wcześniejszego twórcy, nadpisywania własnych znaczeń nad cudzym tekstem. Skalińska, skupiając się na interpretacji *Krakusa*, wykorzystuje w niej dwa dzieła jego autora – wstęp do wspomnianego dramatu oraz *Do M. S. o „Balladynie” (dodatek)*. Umożliwiają one snucie analogii między treścią dzieła a fabułą i tematyką *Balladyny*.

Skalińską interesuje relacja Pustelnika i Starca (w świetle uwag poety związanych z tradycją), sposób kreowania tytułowego bohatera dramatu (którego – zdaniem autorki – można traktować jako postać będącą aluzją do Kirkora), Aliny oraz „nieudanej figury Orfeusza” (s. 179), czyli Filona. Szczególnie istotne z perspektywy przesłania ideowego dwóch utworów jest zaprezentowanie różnicy między – w znacznym stopniu analogicznymi, głównymi „czarnymi charakterami” – Balladyną a Rakuzem. Zdaniem Skalińskiej, Norwid przedstawił wspomnianego Rakusza dużo bardziej wielowymiarowo niż Słowacki Balladynie. Uznawał ją za „alegorię czy też symbol »parafiańszczyzny«” (s. 181) – tego o zbrodniczej postaci z *Krakusa* powiedzieć nie można.

Analiza porównawcza prowadzi Skalińską do sformułowania następujących wniosków: dzieła omawianych twórców łączy wiele, ale dzieli je stosunek do konwencji tragedii – w ujęciu Norwida poważniejszy; u Słowackiego – ironiczny, tragicomiczny. Autor *Pierścienia Wielkiej Damy* reinterpreterując dramat Słowackiego, podobnie jak on próbował „odpowiedzieć na pytanie o genezę współczesnego im kształtu polskiej rzeczywistości [...]” (s. 183). Według badaczki „odczytał przesłanie *Balladyny* w kontekście »parafiańszczyzny« [...]”, sam z kolei, „polemizując z »diagnozą społeczną« Słowackiego, rozpatrywał ten problem w odniesieniu do kategorii prawdy” (s. 183) – Rakuz w przeciwieństwie do, zdaniem Norwida, samoświadomej tytułowej bohaterki dramatu *Balladyna* „stopniowo pogrążał się w kłamstwie” (s. 183). W szkicu Skalińskiej brakuje mi szerszego tła historyczno-publicystycznego, które pozwoliłoby bardziej wnikliwie zająć się interesującym tematem: genezą sytuacji współczesnej Polski. W jakim sensie „kategoria prawdy” miała – według Norwida – w tej kwestii decydujące znaczenie? Czytelnik kończy lekturę interpretacji z poczuciem tyleż satysfakcji, ile niedosytu. To, co w tej pracy najciekawsze, zostało ledwie zasygnalizowane.

Ostatnie artykuły zawarte w omawianym tomie skupiają uwagę na nawiązaniach do twórczości Słowackiego bądź na interpretacjach jego dzieł. Zajmującym szkicem jest niewątpliwie *Michał Tarasiewicz – pierwszy z Kordianów* Piotra Mitznera. Napisany swobodną polszczyzną, w sposób daleki od naukowej schematyczności, a jednocześnie precyzyjny, tekst przedstawia postać pierwszego odtwórcy jednej z najistotniejszych ról w historii polskiego dramatu. Mitzner przytacza okoliczności związane z inscenizacją Józefa Kotarbińskiego, odwołuje się do wypowiedzi komentujących spektakl pisarzy i krytyków (m.in. Teofila Trzcńskiego i Kazimierza Przerwy-Tetmajera), omawia szczegóły spektaklu, funkcję scenografii, a przede wszystkim skupia się na – w jego ujęciu prekursorskiej – kreacji Tarasiewicza: „W jego Kordianie były już zadatki przyszłych ról: smutnego i ironicznego Fantazego, chorego na samoświadomość Szczęsnego w *Horsztyńskim* czy pierwszego na polskiej scenie Hrabiego Henryka w *Nie-Boskiej komedii*” (s. 187). Tarasiewicz ukazany przez teatrologa wydaje się bohaterem inspirującym, sugerującym, poprzez swoją aktorską interpretację, inne ujęcie postaci Kordiana niż to, które dominowało w ówczesnym środowisku artystycznym.

Wśród szkiców zamieszczonych w omawianym tomie dwa poświęcono relacji Słowacki-Iwaszkiewicz. Pierwszy z artykułów – „*Jakby spiętrzone w tło*”. *Czyja Lozanna? Iwaszkiewicz* Małgorzaty Łukaszuk – odnosi się do pobytu autora *Urani* nad Jeziorem Genewskim w sierpniu 1955. Podróż poety zaowocowała notatką w *Dzienniku* i fragmentem z cyklu *Jasne polany* włączonym do tomiku *Ciemne ścieżki*, który w rękopisie nosił tytuł *Lozanna*, a jeszcze wcześniej (we wspomnianym *Dzienniku*) został określony jako „wiersz »o Mickiewiczu« [...]” (s. 195). Badaczka zauważa, że Iwaszkiewicz odnosi się w notowanych refleksjach z sierpnia 1955 zarówno do Mickiewicza, jak i do Słowackiego, cytując fragment *Listów do matki* i *Rozłączenia*. Mimo że wiersz zatytułowany w rękopisie jako *Lozanna* zawiera więcej odwołań do twórczości autora *Dziadów*, Łukaszuk zestawia go z dziełami Słowackiego. Wspomina o innych niż wskazane przez poetę możliwych inspiracjach *Rozłączeniem*, o podobnym sposobie kreowania pejzażu, o charakterystycznej dla liryki Słowackiego „sennej aurze [...]” (s. 201) oraz o przejściu od opisu do refleksyjności lirycznej będącym istotną cechą wiersza Iwaszkiewicza. Zdaniem badaczki, nie był on – tak jak Czesław Miłosz – przekonany o konieczno-

ści wyboru między „stroną Mickiewicza a stroną Słowackiego [...]” (s. 202, przypis 22). Tak jak w przytaczanych przez Łukaszuk interpretacjach Ireneusza Opackiego i Mariana Maciejewskiego wizje dwóch najważniejszych poetów polskiego romantyzmu dopełniały się w wyobraźni autora *Panien z Wilka*.

Silną więź między jego twórczością a dziełem romantyka przedstawia Halyna Dubyk w szkicu *Jarosław Iwaszkiewicz w szkole Juliusza Słowackiego*. „Zapisanie” do niej poety wydaje się badaczce „teżą w jednakowej mierze ryzykowną, co oczywistą” (s. 205). Ryzykowną – ze względu na odmienny charakter twórczości Iwaszkiewicza, a oczywistą, ponieważ sygnalizowany już przez Stefana Żeromskiego silny związek dzieła poety z tradycją przedstawiania Ukrainy „ściśle łączy się z osobą Juliusza Słowackiego” (s. 206). O tej fascynacji świadczy m.in. częste odwoływanie się do *Beniowskiego* – np. błędy w motcie wiersza *Do Karola Szymanowskiego*, pokazują, zdaniem Dubyk, że Iwaszkiewicz prawdopodobnie cytował ów fragment z pamięci. Świadectwem wielkiego zainteresowania poezją autora *Kordiana* jest również napisanie przez Iwaszkiewicza kilku artykułów poświęconych jego twórczości, które miały ostatecznie złożyć się na jakąś większą całość.

Zdaniem Dubyk, romantyzm nie był dla samego autora *Brzeziny*, jak i dla jego rówieśników „epoką zamkniętą”, fascynowały ich jednak nie tyle egzotyzm czy indywidualizm, ile biograficzność i lokalność – szczególnie o proveniencji ukraińskiej. To ona, w przypadku poetów interesujących badaczkę, miała wielki wpływ na doświadczenia o charakterze religijnym: „poczucie istnienia Boga ośwładnęło Słowackim lub też, jeśli wolimy, uświadomiło się Słowackiemu w kontakcie z przyrodą Ukrainy” (s. 210) – zanotował Iwaszkiewicz w 1927 roku, a opinię tę, według Dubyk, można odnieść do jego własnej twórczości.

Pierwszym „sprawdzianem”, jaki napisał Iwaszkiewicz „w szkole Juliusza Słowackiego”, była *Młodość Pana Twardowskiego* – juvenilny poemat dygresyjny, który został opublikowany dopiero w 1979 roku. Przedstawiał on losy Hamleta, Don Juana, Don Kichota wędrujących po polskich bezdrożach. Początkujący autor, wzorując się na swoim mistrzu, wprowadził do utworu: niewiarygodną fabułę, ironiczne komentarze, różnorodne uwagi odbiegające od fabuły, stanowiące rozrachunek z młodzieńczą naiwnością, oraz zmitologizowanego bohatera narodowej wyobraźni – Twardowskiego. Idąc tropem Słowackiego, Iwaszkiewicz nazywa go w pewnym momencie „boskim, wielkim [...] nauczycielem”. Mimo iż ranga *Beniowskiego* i interesującej, choć chwilami nieudolnej, wprawki młodego poety jest nieporównywalna, to pokazuje ona, że – jak pisał Jan Witan, cytowany w zakończeniu szkicu – „narodziny poety nie odbyły się [...] pod francuską gwiazdą parnasistów i symbolistów. Narodzinom tym patronował Słowacki i polski romantyzm” (s. 218).

Ostatnim szkicem w omawianym przeze mnie tomie jest *Wieczny Rzym. Wizja, koncept, obraz – Słowacki, Rymkiewicz, Herbert*, w którym Józef Maria Ruszar zastanawia się: jak obraz ruin wiecznego miasta przedstawiony przez romantycznego poetę w wierszu *Rzym* funkcjonuje w literaturze XX wieku? Badacz koncentruje swoją uwagę na *Lekcji łaciny* – eseju Zbigniewa Herberta, i na *Epitafium dla Rzymu*, wierszu Jarosława Marka Rymkiewicza. Umieszcza oba utwory w kontekście historycznym, wspominając o fascynacji (charakterystycznej dla lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku) poezją Thomasa Stearnsa Eliota i jego koncepcją „kultury jako wiecznej tradycji [...]” (s. 219) oraz wskazując na moment wydania (1960 i 1963 r.) pracy Santego Graciotiego stanowiącej przegląd elegii polskich, poświęconych Rzymowi.

Swój wywód Ruszar rozpoczyna od zasygnalizowania tematu dotyczącego elementów stylu romantycznego – omawia różnicę między XVIII-wieczną a XIX-wieczną opisowością, dostrzegając w eseju Herberta podobieństwo do konwencji romantycznego przedstawiania rzeczywistości *in statu nascendi*, charakterystycznego dla *Sonetów krymskich* Mickiewicza. Porównuje rolę, jaką odgrywają w eseju i cyklu wieszczą przewodnicy – Mirza i dawny nauczyciel łaciny, nieobecny, lecz przywoływany w pamięci Herberta.

Następnie autor szkicu prezentuje odmienną od romantycznych koncepcji wizję czasu,

jak i relacji między człowiekiem a przyrodą. W swoim wierszu *Epitafium dla Rzymu* Rymkiewicz, zamiast wiecznej natury zachwycającej XIX-wiecznych poetów, „szuka nadziei w [...] wieczności kultury” (s. 228). Zestawiając jego refleksje na temat przemijania i wieczności z przesłaniem eseju Herberta, Ruszar dochodzi do wniosku, że autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* „nie podziela optymizmu Rymkiewicza, który »oswaja« i »zaklina« czas, pozwalając zamknąć Rzym w Wiecznym Teraz mitu” (s. 235). Ujęcie problemu czasu u Herberta jest bardziej skomplikowane, poeta postrzega go jako „czynnik »życiodajny« [...]”, bez którego „człowiek zamienia się w rzecz lub rozplywa w nicości” (s. 237). Temat przemijania łączy się w *Lekcji łaciny* z zagadnieniem zderzenia cywilizacji – antycznej i współczesnej. „Lawa asfaltu [...]” (cyt. na s. 239), o której pisze Herbert, to, jak zauważa interpretator, konkretna ulica: via Dei Fori Imperiali, wybudowana za czasów Benita Mussoliniego. Czy poeta w *Lekcji łaciny* odnosi się do faszyzmu łączącego się z industrializacją? Taka hipoteza wydaje się uprawniona.

Esej Ruszara zamyka refleksja nad stylem dwóch omawianych XX-wiecznych utworów oraz określenie ich związku z *Rzymem* Słowackiego. Zestawiając cechy wspólne i różnice interesujących go tekstów, badacz w największym stopniu podkreśla zdystansowanie się Rymkiewicza i Herberta wobec wzorca romantycznego – pierwszy uczynił to poprzez lirykę pośrednią i neoklasycyzm, drugi dzięki poetyce opartej na „schładzaniu» temperatury wiersza [...]” (s. 244). W zakończeniu Ruszar przeciwstawia sobie dwa utwory Słowackiego – z *Rzymem* konfrontuje fragment ironicznego *Pana Alfonsa*, by pokazać, dlaczego elegijny wiersz romantyka „stracił wiele ze swej mocy [...]”. Winna takiemu stanowi rzeczy jest „nieznośna konwencja sentymentalizmu i mazgajstwa [...]” (s. 247), której przykład interpretator widzi w *Rzymie* i drugiej strofie wiersza *[Bo to jest wieszczą najjaśniejszą chwałą...]*.

Trudno zgodzić się z tak radykalną oceną, szczególnie drugiego wiersza, którego puenty jest wiele niejednoznaczna – wers: „I to pisanie...” (cyt. na s. 246), może wyrażać zarówno rozpacz, jak i zniechęcenie, rozczarowanie, znużenie, być efektem zmęczenia rolą wieszczą – taką złożoność semantyczną trudno utożsamiać z sentymentalizmem. Całemu ciekawemu szkicowi Ruszara można zarzucić chaos kompozycyjny i nie dość wnikliwą lekturę wiersza *Rzym* (będącego punktem wyjścia do rozważań), któremu poświęcone zostało zbyt mało uwagi. Podobna jak Krasieńskiego wizyjność, daleka od opisowości kreacyjność i sentymentalizm – trudno uznać ten zestaw cech za charakteryzujący w pełni poetykę i semantykę wiersza autora *Anhellego*.

Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje to publikacja pozbawiona sformułowanej odgórnie hipotezy, zdania bądź słowa-klucza, sugerującego sprecyzowany sposób lektury zawartych w omawianym zbiorze artykułów. Ten brak koncepcji paradoksalnie jest jednak koncepcją podkreślającą wartość indywidualnego, hermeneutycznego spotkania z tekstem. Wśród zgromadzonych – różnorodnych pod względem wnikliwości, spójności, a także metodologii oraz tematyki – interpretacji i reinterpretacji na największą uwagę zasługują szkice poświęcone późnej twórczości Słowackiego. Mam na myśli szczególnie prace Jacka Brzozowskiego, Kwiryny Ziemby i Dariusza Seweryna. Przedstawiony przez nich obraz poety daleki jest od literaturoznawczych szablonów – autor *Fantazego* okazuje się m.in. mistykiem określającym swoje doświadczenie intrygującymi neologizmami, mistrzem organizacji brzmieniowej liryków; twórcą niezwyklej formy: mistycznego wiersza sztambuchowego, oraz śmiałym reinterpretatorem średniowiecznego dziedzictwa.

Abstract

PIOTR SZWED University of Lodz

JULIUSZ SŁOWACKI: POEM WRITER

The review of the book *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje* (*Juliusz Słowacki – Interpretations and Rinterpretations*) consists of 14 interpretive sketches in which attention is brought to the lyrical

aspect of the poet's creativity. Presented from different perspectives, Słowacki's poems become a pretext for a thought about the methodology of reading the pieces, are seen as a source of inspiration for Jarosław Iwaszkiewicz and Zbigniew Herbert, and first and foremost are regarded to be constantly interesting in spite of the passing years with a view to their forms and themes.