

ZOFIA WÓJCICKA
(Uniwersytet Szczeciński)

„W SZWAJCARII” JULIUSZA SŁOWACKIEGO – OBRAZOWANIE I SYMBOLIKA

Utwór poetycki Juliusza Słowackiego *W Szwajcarii* należał w pierwodruku do cyklu *Trzech poematów*. Umieszczony po *Ojcu zadżumionych* i przed *Wacławem* ukazał się w Paryżu w 1839 roku. Sugerujący umiejscowienie fabuły tytuł nie zaskakiwał nowością. Już w w. XVIII, równoległe z recepcją dzieł Salomona Gessnera i Jeana Jacques’a Rousseau, pojawiły się w literaturze polskiej wątki helwetyckie, a wieści o szerzącej się w Europie fascynacji alpejską przyrodą docierały do naszych rodaków¹. Kiedy Słowacki zatrzymał się na pewien czas w Szwajcarii (od 30 XII 1832 do mniej więcej 10 II 1836), chodził śladami polskich turystów, zjednoczonych z narodem szwajcarskim w idei samoistności państwa, ale nie zestrajał własnej percepcji z powierzchniowym zachwytem nad tamtejszą przyrodą. Poemat *W Szwajcarii* miał ukazać filozoficzny aspekt natury, wykorzystać pejzaże do mówienia symbolami o ukrytej w rzeczywistości metafizyce². Obrazowanie zależne było do pewnego stopnia od znawstwa sztuki, jakim dysponował autor.

Słowacki uczył się podstaw rysunku w Liceum Krzemienieckim na wzorach malarzy klasycznych. Kopie mistrzów renesansu i baroku oglądał w kościołach, kopie kopii Rafaela Santi wykonywał brat matki, Salomei Bécu, malarz-amator Teofil Januszewski³. Rafaelowy ton będzie zauważalny w obrazach literackich poety. Zakłada się, że miał on nadzwyczajną pamięć wzrokową⁴. Od najmłodszych lat „czuł pociąg do malarstwa”⁵, rysował ołówkiem, piórkiem, kolorowymi kredkami, malował wodną farbą. Małego formatu prace (około 10 na 15 cm) powstawały z przerwami niemal przez całe jego życie. Kopiuwane formy architektoniczne i pomnikowe, krajobrazy i portrety nie wychodziły poza konwencje do-

¹ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Inspiracje i motywy szwajcarskie w piśmiennictwie polskim XVIII wieku*. W: *Oświecenie. Próg naszej współczesności*. Warszawa 1994, s. 50, 58.

² Z tym przekonaniem koresponduje sąd J. Kamionki-Straszakowej (*Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*. Wrocław 1992), iż poemat *W Szwajcarii* przedstawia filozoficzne przeświadczenia „o harmonii, współbrzmieniach i ukrytych powinowactwach łączących człowieka z naturą” (s. 209).

³ Zob. A. Kowalczykowa, *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 46.

⁴ Na podstawie tezy, iż Słowacki miał długotrwałą pamięć odtwórczą, powstała książka na temat analogii w malarstwie i utworach poety – O. Krysofski, *Słońce ogromnych kręgi... Malarzskie inspiracje Słowackiego*. Warszawa 2002, s. 29, *passim*.

⁵ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 3. Lwów 1928, s. 118.

słownego realizmu. Wydaje się, iż mając sprawną rękę w posługiwaniu się kreską i łukiem, Słowacki traktował je użytkowo jako upamiętnienie poznawanych okolic i nie chronił przed rozproszeniem⁶. Od opuszczenia kraju (8 III 1831) poeta zaczął usilnie pracować nad swoją kulturą wizualną, zwiedzając galerie i muzea, a także obserwując po prostu świat. W liście do matki (L 18–19, 8 VII 1831)⁷ przedstawił widok Drezna z tarasu zabytkowej świątyni w Brissnitz, wprowadzając w konkretną przestrzeń refleksy świetlne i ruch⁸. W Londynie ponowił oglądanie ziemi z wysokiego pułapu widzenia. Pejzaż urbanistyczny nie dawał się ogarnąć wzrokiem, więc uchwycił go punktowo, rejestrując pojedyncze obiekty (L 24, 10 IX 1831).

Równoległe z kształceniem technik pleneryzmu formowała się świadomość twórcza poety. W liście do matki z Paryża mamy próbę zwerbalizowania transpozycji rzeczywistości w obraz, uzależnienie tego procesu od percepcji indywidualnej i przekształceń dokonujących się w umyśle artysty:

Wojaż bardzo wiele daje wyobrażeń, szkoda tylko, iż wszystko ukazuje mniej pięknym, niż było w imaginacji – i potem zostaje w pamięci dwa obrazy – jeden taki, jaki być powinien, oczami wymalowany drugi; piękniejszy, dawniej utworzony przez imaginację. Kiedyś utworzy się trzeci, najpiękniejszy, z imaginacji i z sennego przypomnienia – i połączy w sobie wszystko najpiękniejsze z tych trzech obrazów. – Nie pojmuję, jak Byron mógł pisać na miejscu. [L 27–28, 20 X 1831]

Słowacki doszedł do wniosku, że od zobaczenia obiektu do aktu tworzenia musi upłynąć jakiś czas. I że imaginacja, która wyprzedzała to, co miał ujrzeć, stanowi czynnik samoistny, niezależny od doraźnej autopsji. Wyobraźnia jako forma aktywności psychicznej istotnie korzysta z wyobrażeń pojawiających się bez występowania przedmiotu w polu widzenia⁹, te zaś bliskie są spostrzeżeniom, nie lekceważą zmysłów; wszak poeta mówi o obrazie malowanym oczami. Podczas tworzenia obrazu dochodzi do dekodowania imaginacji, wyobrażeń i sennego, czyli zatartego, śladu pamięciowego w umyśle. Obraz ostateczny powstaje „z trzech obrazów”. Mimo nieprecyzyjności języka wypowiedź listowna świadczy o głębokim namyśle autora nad kreowaniem obrazów, wyobraźnia wydawała się Słowackiemu jednym z elementów obrazotwórczych, może nawet mniej ważnym niż wizualny kod rzeczywistości.

Trójwymiarowa przestrzeń domagała się czwartego wymiaru, czasu, ale dopiero eksperymenty z perspektywą i ruchem, zobaczone w teatrze, wniosły wielowymiarowość do obrazowania. W Londynie, dokąd Słowacki przybył z Drezna 3 VIII 1831 i pozostał tam pięć tygodni, niewiele skorzystał. Był sezon wakacyj-

⁶ Prace plastyczne Słowackiego przechowywano w zbiorach Ordynacji Ossolińskich i Krasieńskich, znajdowały się w rękach A. Małeckiego i w Muzeum Lubomirskich. Najważniejsze reprodukcje zob. w: *Pamiętnik Juliusza Słowackiego*. Ogłosił H. Biegeleisen. Warszawa 1901. – M. Treter, *Pamiętniki po Słowackim w Muzeum im. Ks. Lubomirskich we Lwowie*. Lwów 1910. – Kleiner, *op. cit.*, t. 2 (1925).

⁷ W ten sposób odsyłam do: J. Słowacki, *Listy do matki*. T. 6. Oprac. Z. Krzyżanowska. W: *Dzieła wybrane*. Red. J. Krzyżanowski. Wrocław 1979. Prócz tego stosuję jeszcze jeden skrót do utworu tego autora: Sz = *W Szwajcarii*. W: *op. cit.*, t. 1 (Oprac. oraz wstęp J. Krzyżanowski). Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

⁸ Zob. Kowalczykówna, *op. cit.*, s. 101–102.

⁹ Na ten temat zob. J. Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*. Warszawa 1998, s. 251–253, *passim*.

ny, udało się poecie tylko obejrzyć *Ryszarda III* Szekspira z Edmondem Keanem w roli głównej. Na surowej, elżbietańskiej scenie eksponowano treść dramatów i grę aktora, teatry paryskie miały scenę iluzjonistyczną¹⁰. Ich scenografie, zestrojone niewątpliwie z malarstwem, wyprzedzały filmowe sposoby wypowiedzi artystycznej. Francuscy mistrzowie sceny, m.in. Daguerre, wynalazca panoramy i dioramy, w spektaklach operowych i widowiskowo prowadzonych dramatach – za pomocą maszynarii oraz wielopunktowego oświetlenia gazowego – rzucając światło na kulisy i prospekty z przezroczystego materiału lub szkła, pokryte malowidłami czy też rysunkami, uzyskiwali złudzenie nadnaturalnych kształtów przedmiotów i ogromnych przestrzeni¹¹. Po obejrzeniu opery *Robert le Diable* Słowacki przedstawił swoje wrażenia matce (L 35, 10 XII 1832). Podziwiał przekroczenie granic zamkniętej budowli teatru, perspektywę pionową i wglębną, powiększenie form architektonicznych oraz dwojaki status bytu – jawny i utajony¹², symbolizowany widmami mniszek, które podnosiły się z grobów, by w sinych promieniach księżycy uczestniczyć w scenie baletowej. Z opisu wrażeń przebija fascynacja odrywaniem umysłu od materii i coraz większe angażowanie się w kulturę europejską¹³.

Na proces dojrzewania artystycznego poety poza edukacją teatralną wpływ miała literatura. Interesował się Chateaubriandem (L 31, 20 X 1831) i Miltonem (L 43, 7 III 1832)¹⁴. Nie wiemy, czy sięgał wtedy po prace mistyków. Wydaje się, że tak, ponieważ była to literatura w Europie upowszechniona. Już na początek XIX w. przypadł rozgłos Swedenborga i Saint-Martina, równocześnie odkrywano Eckharta, Boehmego i Anioła Ślązaka¹⁵. Żyjący na Wołyniu Tadeusz Grabianka tracił w tym okresie majątek na podróże i przywożoną z Zachodu literaturę mistyczną. Ryszard Przybyłski nazwał go „ideowym wnukiem Swedenborga”¹⁶. Słowacki jako dziecko mógł mieć w Krzemieńcu kontakt z pismami szwedzkiego mistyka, toteż za prawdziwe należy uznać stwierdzenie w *Godzinie myśli*, iż bohaterowie –

[...] Z dzieciennego piasku
Na księgach Swedenburga budowali gmachy. [w. 135–136]¹⁷

¹⁰ Zob. M. Masłowski, *Zwierciadło Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*. Izabelin 2001, s. 66.

¹¹ Zob. M. A. Alley-Viala, *Inscenizacja romantyczna we Francji*. Warszawa 1958, s. 66–69. – K. Braun, *Przestrzeń teatralna*. Warszawa 1982, s. 116. – Kowalczykowa, *op. cit.*, s. 135.

¹² Metaforą tych dwóch stron bytu stanie się później wyszywany dywanik, przez ludzi „na wywrót widziany”. Dostrzegają oni lewą stronę, „gdzie różne nitki wylażą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek” (L 413, 8 XI 1845).

¹³ Zob. A. Kowalczykowa, *Teatralne fascynacje*. W zb.: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – uniwersalność, recepcja. Materiały z konferencji w 180-lecie urodzin poety. Olsztyn, 21–23 listopada 1989*. Red. H. M. Małgowska, A. Kotliński. Olsztyn 1992, s. 22.

¹⁴ Kowalczykowa (*Słowacki*, s. 123) uważa, iż metafizyczna wyobraźnia Słowackiego nawiązywała do *Raju utraconego* Milтона.

¹⁵ Zob. T. J. Makles, *Od historii świeckiej do świętej – ku genezyjskiemu systemowi Juliusza Słowackiego. Z zagadnień mistycyzmu romantycznego*. Częstochowa 1995, s. 8–9.

¹⁶ R. Przybyłski, *Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych*. Warszawa 2003, s. 94. Respektując dokonany przez Kleinera podział twórczości Słowackiego na okres przedmystyczny i mistyczny (1843–1849), J. Tomkowiak (*Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*. Warszawa 1984, s. 9) nie wyszedł poza odnotowanie wczesnej znajomości Swedenborga, natomiast najnowsze prace mówią o konsekwentnym (bez przełomu) rozwoju mistyki w myśleniu piszącego poety, co skłania do uznania cezury 1843 r. za sztuczną.

¹⁷ J. Słowacki, *Godzina myśli*. W: *Dzieła wybrane*, t. 1, s. 262.

Tak zaczęło się wchodzenie w obszar duchowości, zgłębiane podczas odwiedzania Luwru. Poeta pisał do matki:

Często dnie całe przepędzam w sławnej galerii posągów i obrazów w Luwrze – i już znam się nieco na malowidłach; często spojrzawszy na obraz zgaduję autora. Szkoła francuska zupełnie mi się nie podoba – figury nienaturalne i wykrzywione, koloryt to nadto ciemny, to nadto światły. Ulubiony mój malarz jest Paul Ver(onese). [L 32–33, 10 XII 1831]

W pracach na temat Słowackiego autorzy mówią o admiracji dla takich artystów jak Rafael Santi i Paolo Veronese oraz o braku przekonania do współczesnych malarzy francuskich. Reasumując: po jednej stronie przyciągały poetę subtelne barwy, niezwykle światło, otwarcie na transcendencję, alegorie i symbole, po drugiej odpychała ostra, zmierzająca ku modernizmowi kolorystyka i pełna grozy, z życia wzięta fabuła obrazów (*Wolność wiodąca lud na barykady* E. Delacroix czy *Tratwa Meduzy* T. Gericaulta)¹⁸. Po przybyciu do Genewy będzie kształtował podstawy własnej sztuki wizualnej w tekstach literackich, korzystając z niektórych warsztatowych odkryć impresjonistów.

Wyraźny wpływ impresjonizmu – w postaci ruchomego postrzegania świata¹⁹ – uwidocznił się w obrazie Krzemieńca z poematu *Godzina myśli*, który Słowacki stworzył w Genewie w początkach 1833 roku. W obraz ten (w. 15–30) został wpisany ruch: oko „malarza” przesuwają się od wierzchołka do podstaw góry, przeskakuje z nocy w dzień i z jednej pory roku w inną, ulega zmianie także konsystencja materii (z lodu powstają strumyki). Ponadto obraz ma stronę jawną, realną i współistniejącą z nią ukrytą, wyrażaną za pomocą symboli: pnące się w niebo wieże kościołów to łącznik ziemi z niebem, spadające z gór potoki – nieba z ziemią²⁰.

Prawdopodobnie w grudniu 1834 Słowacki rozpoczął w Genewie pracę nad utworem *W Szwajcarii*²¹. Wyższy stopień rozumowania o świecie i niewspółmierna do *Godziny myśli* wzrokowa zawartość obrazów tego poematu to m.in. efekt studiów filozoficznych. Listy do matki ujawniają upodobanie poety w filozofii. W jednym z nich spotykamy informację:

Pracuję teraz ciągle – czytam bardzo wiele, rzuciłem się cały w filozofiją niemiecką – pomimo wielu czczych marzeń idealizmu karmi mi ona moją imaginacją. [L 142, 3 I 1834]

¹⁸ Zob. D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*. Lublin 1997, s. 282. – A. Kowalczykova: *Rafael, czyli o stylu romantycznym*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2, s. 219; *Słowacki*, s. 243.

¹⁹ Zob. W. Strzebiński, *Teoria widzenia*. Kraków 1969, s. 171.

²⁰ Metafizyczność obrazu Krzemieńca zauważyła G. Halkiewicz-Sojak (*Krzemieniec Słowackiego*. W zb.: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – uniwersalność – recepcja*, s. 15–16). Wizja rodzinnego miasta zapowiada według niej „postawę poety – rewelatora Bożych prawd, przed którym została odsłonięta tajemnica jednoczącego sensu”.

²¹ Wielu badaczy uważa, że główna część poematu powstała w Veytoux. Poświadcza to fragment listu: „Patrząc na jezioro napisałem kilka lirycznych kawałków [...]. Postąpiłem także w moim nowym poemacie [...]” (L 215, 20 X 1835). Ostateczna redakcja wyszła spod pióra autora prawdopodobnie we Florencji (VII 1837 – VIII 1838). Według J. Maciejewskiego (*Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław 1974, s. 111–114) tam właśnie utwór w całości został napisany. Przegląd hipotez znajdziemy w: A. Bronarski, *Poemat Juliusza Słowackiego „W Szwajcarii” i jego geneza. Przyczynek do dziejów twórczości poety*. W zb.: *Juliusz Słowacki. 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*. Londyn 1951, s. 337. Zob. też *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz, S. Makowski, Z. Sudolski. Wrocław 1960, s. 236.

To oczywisty trop prowadzący ku filozofii przyrody i jej fundamentalnej tezie, iż wszechświat stanowi wypełniona duchem całość i jedność wszechrzeczy²². Można założyć, że Słowacki czytał w Szwajcarii prace przedstawicieli niemieckiej filozofii przełomu w. XVIII i XIX: Friedricha Schellinga, braci Friedricha i Augusta Wilhelma Schległów.

Jesienią 1833 Richard Wolf, rzecznik protestantyzmu, opuszczając pensjonat pani Pattey, dał pocie na pamiątkę *Stary i Nowy Testament* w języku angielskim. Słowacki powiadomił matkę, iż jest mu za to wdzięczny, „bo ta księga każdemu człowiekowi w życiu towarzyszyć powinna” (L 133, 22 X 1833). W lutym 1834 od bawiącego w Genewie Emeryka Staniewicza dostał *Nowy Testament* w tłumaczeniu Jakuba Wujka. Rok później donosił matce: „często wieczorem przed zaśnięciem czytam głośno rozdział *Biblii*. Mam ją po polsku...” (L 196, 4 IV 1835). Od przełomu lat 1835 i 1836 będzie umieszczał w tym egzemplarzu glosy, najczęściej do nauk Chrystusa, wykorzystane w systemie genezyjskim czy też w utworach literackich ten system prezentujących²³. Wyjściowa data wprowadzania dopisków to dla mnie sygnał, że zasadnicza praca nad poematem *W Szwajcarii* została ukończona, *Biblia* bowiem, z której przeniknęła do niego wizja świata i dużo symboli, stała się przedmiotem innego rodzaju refleksji.

Jednym z czynników formujących wymiar mistyczny poematu są góry, wkomponowane w *Pismo Święte* jako symbol powiązania ziemi z niebem²⁴. Dzięki wyprawie z Wodzińskimi w wysokie partie Alp (koniec lipca – sierpień 1835) Słowacki miał okazję poznać ich autonomiczność i piękno, co ważniejsze – poczynić pierwsze próby wykorzystania górskich obserwacji w obrazowych opisach. Zamieścił je w liście do matki tuż po powrocie z wycieczki.

Wędrując po Alpach Słowacki ogarniał spojrzeniem otwartą przestrzeń wszechświata. Pionowa perspektywa zatoczyła duży krąg, gdy patrzył na zachód słońca ze szczytu Faulhorn:

O zachodzie słońca mgły nas obwiały – i staliśmy na szczycie góry jak na pokładzie płynącego do nieba okrętu. Słońce czerwone było od nas niżej na niebie, a jeszcze miało drogę do przebycia, nim zaszło... Za nami z mgły wychodził ogromny szereg gór śniegowych – nikt by w godzinę nie zliczył ich szczytów, a wszystkie były czerwone od słońca – ogniste. [L 169, 21 VIII 1834]

Metafora płynącego do nieba okrętu zdaje się mieć inspirację w *Sonetach krymskich* Mickiewicza (*Widok gór ze stepów Kozłowa, Czatyrdah*). Czatyrdah wznosi się w nich nad świat figuratywny i sięga nieskończoności²⁵. Wzrok Słowackiego poszedł dalej, ku słońcu. W późnym okresie twórczości uzna poeta to źródło światła i koloru za najistotniejszy, sakralny element makrokosmosu²⁶, ale już wcze-

²² Zob. B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*. Warszawa 1989, s. 12, 55–56.

²³ Zob. K. Biliński, „*Biblia*” Słowackiego. *Mistyczne prolegomena*. W zb.: Juliusz Słowacki – wyobraźnia i egzystencja. Red. M. Kuziak. Słupsk 2002, s. 123, *passim*.

²⁴ Zob. J. Baldock, *Symbolika chrześcijańska*. Przeł. J. Moderski. Poznań 1994, s. 112.

²⁵ Eksperymenty z perspektywą powietrzną zainicjował w poezji Mickiewicz w *Odzie do młodości*. Zob. Z. Wójcicka, *Wszechświat w krajowej twórczości Adama Mickiewicza*. W zb.: *Adam Mickiewicz i kultura światowa*. Ks. 1. Red. S. Makowski, E. Szymanis. Warszawa 1999.

²⁶ Zob. M. Cieśla, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*. Wrocław 1979, s. 30. – M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna*. Kraków 1989, s. 160.

śniej, w Szwajcarii, był uważnym obserwatorem i tłumaczem symbolu słońca. Poświata zachodzącej za horyzont gwiazdy, oglądana z wysoka, wywołuje wrażenie, iż ośnieżone szczyty płoną purpurą. Niezwykła, mglista tonacja obrazu, rozrzedzając gęstość materii, czyni z gór tajemnicze, świetliste zjawisko. Znana Słowackiemu szkoła wenecka, do której należał Veronese, operowała w swoich dziełach słonecznym blaskiem o rozmaitym natężeniu²⁷, patrząc na góry mógł więc poeta uruchomić w pamięci malarskie dokonania tej szkoły. Transformacje światła staną się w jego utworach znakiem zstępowania ducha w materię. Odrealniony widok nie zgadzał się z fotograficznymi oczekiwaniami matki. Pełna świadomość jej percepcyjnych skłonności do ilustracji dosłownej, wykorzystana później w kompozycji wiersza *Rozłączenie*, zawarta została w zdaniach:

Jak to smutno pomyśleć, że Ty, Mamo, z tych krótkich opisów nie będziesz sobie mogła wystawić miejsc, gdzie Twój syn był – gdzie myślał o Tobie. Obrazy, które sobie Twoja imaginacja utworzy, będą może piękne, ale nie będą tymi samymi obrazami, które teraz ja widzę we wspomnieniach. Czyż ludzie nie wynajdą kiedy jakiego środka, który by lepiej niż pismo i marlarstwo wystawiał przedmioty! [L 170, 21 VIII 1834]

Słowacki wiedział przecież, że obrazowanie przyrody w dziele literackim uzależnione jest od wizualizacji, tzn. od procesu psychicznego polegającego na odтворzeniu pamięciowego śladu i wykorzystaniu wyobraźni²⁸. W następnym liście napisał:

Bardzo kontent jestem, że odbyłem podróż po górach tego roku. Obrazy gór i lasów zostały w mojej pamięci – imaginacja moja jak salon pałacowy ustrojona jest nowymi malowidłami. [L 173, 28 IX 1834]

Czy refleksja w zakresie tworzenia obejmowała z taką samą dociekliwością stany wewnętrzne Słowackiego? W listach do matki często mówił o swojej melancholii. W drugiej połowie grudnia 1834, kiedy – jak to już powiedziałam – zaczął pisać, czy może przygotowywać się do pisania poematu *W Szwajcarii*²⁹, był w nie najlepszym nastroju. W październiku ukończył *Mazepę*, w listopadzie *Balladynę*, po czym opanowała go jakaś „otrętwiałość”. Zwierzał się matce: „Nie wiem, dlaczego, ale głębsza niż kiedykolwiek melancholia i obojętność napadły na mnie” (L 182, 18 XII 1834). Otwarte pozostaje pytanie o świadomość portretowania własnej osoby w narratorsze poematu.

Pierwszoosobowy narrator w tym utworze, rekonstruując po śmierci kochanki to, co przeżył z nią w szwajcarskich górach (zamiennie nazywam go bohaterem), już w pierwszym fragmencie odkrywa melancholijne oblicze, kiedy mówi:

Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty,
Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty.
I nie wiem, czemu ta dusza, z popiołów,
Nie wylatuje za nią do aniołów? [Sz 284, w. 1–4]

²⁷ Zob. D. K u d e l s k a, *Veronese i czas przeszły Słowackiego*. „Prace Polonistyczne” seria 52 (1997): *Studia i szkice o Słowackim*. Red. J. Brzozowski, s. 104, 114.

²⁸ Zob. M ł o d k o w s k i, *op. cit.*, s. 394.

²⁹ W lutym 1835, kiedy Słowacki wpisywał do sztambucha Marii Wodzińskiej wiersz *Tam byli, kędy śnieżnych gór błyszczą korony*, w siedmiu pierwszych wersach zawarł najważniejsze motywy poematu *W Szwajcarii*: słowiki, ośnieżone szczyty gór, drzewa wiśni, szalety, dzwoniące trzody na łąkach.

Znużenie psychiczne i pragnienie śmierci to symptomy głębokiej melancholii, podobnej do stanu żałoby, w którym świat staje się ubogi i pusty³⁰. „Ja” melancholiczne jest wypełnione miątkością i nacechowane autodestrukcją. Dążeniu do unicestwienia własnej osoby przeciwdziała iluzja ponowienia przeszłości, lecz zmęczona psychika narratora z trudem wydobywa się z zapaści, nie jest zdolna odtworzyć dawnych przeżyć w zwartym strumieniu czasu, może zdobyć się tylko na przypomnienie wybranych scen-obrazów³¹. Zaczyna się „od początku”, od pierwszego spotkania młodych przy kaskadzie (Sz 284–285, fragment II), kończy się lamentem bohatera po śmierci ukochanej (Sz 294–295, fragmenty XVIII–XXI). Między zawiązaniem a rozwiązaniem wątku romansowego czas w toku wspomnień zatrzymuje się na ważnych momentach bez troski o chronologię, wyprzedza zdarzenia (Sz 284, fragment I) lub cofa się. Fragmenty VII, XIV i XV mają ten sam temat, mówią o tym, jak zaczęło się wspólne życie młodych. Zgodny z nastrojem bohatera fragmentaryzm nie odbiega od znamiennej dla romantyzmu konwencji rozbijania ciągłości świata przedstawionego w literaturze.

Cezurę poematu – jak będę starała się udowodnić – stanowi fragment IX. Od fragmentu X dominuje przecucie katastrofy. Pamięć, czas narracji i przewidywany finał splatają się w symultaniczną całość. Triada temporalna: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość jako motyw kompozycyjny, wystąpiła już w *Godzinie myśli*. Danuta Danek nazwała ją poetyckim traktatem „o wewnętrznych strukturach działania ludzkiego umysłu”. Struktury te ukazuje również – według tej autorki – sen, który może przekraczać prawa rządzące bytem³². W utworze *W Szwajcarii* sen wystąpił w funkcji utrwalenia pamięci o ukochanej³³, ale nie tylko, w kategoriach śnienia jawi się obraz wszechświata czy też niebo jako miejsce zamieszkania zmarłych.

Z perspektywy bohaterów autor obejmuje spojrzeniem dzieje kultury, a także uniwersum, kiedy linie obrazu biegną w kierunku pionowym. Przy patrzeniu ku górze podnosi się linia horyzontu, przy patrzeniu w dół – opada, a ludzie i przedmioty zmniejszają swoje wymiary, stają się ledwo dostrzegalni. Słowacki znał tę prawdę z doświadczeń górskich. To, że uczynił swoich bohaterów postaciami anonimowymi, przypisuje wiedzy o możliwości odwracania perspektywy. Idea ufilozoficznienia obrazu świata wykluczyła też wziętą z życia autentyczność (kim z nazwiska była bohaterka), łącznie z wiernością odtwarzania krajobrazu. Tymczasem badacze traktowali niezwykle serio tło wątku romansowego.

Ustalaniem topograficznych realiów zajmował się m.in. Stanisław Makowski. Idąc śladami poety przez góry, chciał zobaczyć, „co ze szwajcarskiego krajobrazu weszło do literackich pejzaży polskiego romantyka”³⁴. Tytułowy topos Szwajcarii uwiarygodnił się, ale stworzone przez Słowackiego obrazy, sugerując analogie do świata realnego, pozostały dalekie od rzeczywistości. Przyjęło się nazywać je kreowanymi, mimo iż w języku sztuk plastycznych przez kreację rozumie się tworze-

³⁰ Zob. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*. W: K. Pospiszył, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wybór tekstów. Wrocław 1991, s. 297 (przeł. B. Kocowska).

³¹ Zob. *ibidem*, s. 306.

³² D. Danek, *Sen (marzenie senne)*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykova. Wrocław 1991, s. 870.

³³ Zob. M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*. Wrocław 1992, s. 93.

³⁴ S. Makowski, *W szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*. Warszawa 1976, s. 33.

nie *ex nihilo*, pokrywanie pustej przestrzeni obiektami samorodnej wyobraźni³⁵. Kreowanymi nazywa się też dzieła asymilujące materiał spoza jaźni artysty, pod warunkiem, iż podporządkowany został jego subiektywnej, podmiotowej percepcji świata³⁶. O Słowackim jako o kreatorze obrazów w poemacie *W Szwajcarii* można mówić tylko w tym drugim sensie³⁷. Motywem obrazów stała się przyroda poddawana naukowej refleksji, generująca swą głębię poprzez system znaków i metaforycznych odniesień. Już sam fakt, że pejzaże Słowackiego nie powstawały w bezpośrednim kontakcie z realną przestrzenią tak jak w przypadku impresjonistów, lecz jakiś czas po wycieczce w góry, stanowi dowód wizualizacji ukierunkowanej przez umysł i dążenia do interpretacji świata, który jawił się poecie jako znakowy. Aby przełożyć własne wrażenia i przemyślenia na język plastyki, Słowacki obserwował dokonania pejzażystów.

Obrazowanie w poemacie *W Szwajcarii* powiązane było z kulturą plastyczną środowiska genewskiego, czym literaturoznawcy nie zajmowali się. Temat wygasiła konstatacja, iż stolica Szwajcarii miała nieciekawy teatr (poeta pisał o tym w listach do matki), niezdolny oddziaływać scenografią na zmysł wyobraźni³⁸. Genewczycy żyli jednak sztuką wizualną, i to na co dzień, sprzyjała jej młodzież po studiach w Paryżu, bogaci mieszczanie, nawet lud, który wymógł na władzy statuetę kochającego szwajcarską przyrodę Rousseau³⁹. Życie towarzyskie patrycjatu miejskiego, otwarte dla polskiego poety, urozmaicane było przez muzykowanie i występy teatryków amatorskich, salony – jak się można domyślać – ozdabiano obrazami malarzy powiązanych z Genewą. Słowacki informował matkę: „w domu [pani Pattey] wygrzebałem [...] cztery wielkie sztychy z *Heloizy* Roussa, w starych złożonych ramach, i tego dnia, kiedy statuetę odkryto, w moim pokoju powiesiłem te obrazy” (L 196, 7 III 1835). Znajomi pamiętali niewątpliwie o idyllicznych pejzażach sielankopisarza Salomona Gessnera, który w XVIII w. wyróżniał się w grupie malarzy szwajcarskich. Gessner i Rousseau, wiążąc w swojej twórczości idealność z poetyckością według wzorów dawnej literatury, przedstawiali lube zakątki przyrody, oazy intymności. Niektórzy turyści zwiedzali Szwajcarię z *Sielankami* Gessnera i *Nową Heloizą* Rousseau w rękę, szukając ustroni, gdzie Dafnis kochał Chloe, a Saint-Preux – Julię⁴⁰.

Słowacki nie był skłonny do ekspresji idyllicznej, ponadto plastyczny sposób patrzenia na świat stanowił dla niego nieustające wyzwanie. W muzeach Europy nie dawało się pominąć malarstwa krajobrazowego, które, sięgając korzeniami

³⁵ Na tę nieścisłość terminologiczną zwrócił uwagę M. Maciejewski („*Natury poznanie*” w *lirykach Słowackiego. Dzieje napięć między podmiotem a przedmiotem*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1, s. 84, 86), mówiąc o kreacyjnej postawie poety.

³⁶ Zob. A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*. Kraków 2003, s. 44.

³⁷ Koncepcja Makowskiego (*op. cit.*, s. 23, *passim*), żeby za kreację obrazów przyjąć ich „konstruowanie” z realiów alpejskich, upraszczała problem. Przetwarzanie i wzbogacanie artystyczne pochodzącego z różnych źródeł materiału to, moim zdaniem, temat badawczy, konieczny do wyjaśnienia ewolucji obrazowania w dziełach Słowackiego.

³⁸ Zob. Z. Raszewski, „*W Szwajcarii*”. *Słowacki na widowni teatru genewskiego*. „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1.

³⁹ Zob. *ibidem*, s. 108. Zob. też L 193, 7 III 1835.

⁴⁰ Zob. J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziełach nowożytnej kultury europejskiej*. Kraków 1995, s. 234 – oraz s. 232: reprodukcja *Źródła w lesie* S. Gessnera (gwasz, 1785).

baroku, w drugiej połowie XVIII w. wyróżniało się ciekawymi dokonaniem. Tworzyli wtedy pejzażyści szwajcarskich Alp: Jean Etienne Liotard⁴¹ i Caspar Wolf, autor *Widoku na lodowiec Rodanu*, panoramy oglądanej ze szczytu, co było wówczas wypadkiem rzadkim⁴². Do tego obrazu wróć, analizując III fragment poematu. Niestety, od kiedy Alpy stały się krainą turystów (przełom XVIII i XIX w.), najpierw we Włoszech, a później w Szwajcarii malarstwo ambitne przytłumił komercjalizm. W Genewie, gdy poeta tam zamieszkał, sprzedawano przyjeżdżającym dla klimatu, wód leczniczych czy też wędrówek po górach „widoki” alpejskich okolic: obrazki, akwarele, sztychy, rysunki i litografie, które miały być dla nich pamiątkami z podróży⁴³. Na papierze listowym umieszczano widoczek Genewy oglądanej teraz powszechnie z pewnej wysokości. Na takim papierze Słowacki napisał list do matki. Zaczął od komentarza:

Otóż masz wizerunek Genewy, ale nie takiej, jaką ją co dnia widzę – sztycharz bowiem, jak zwykle, wlaź na jakiś komin i stamtąd niewidzianą dla chodzących po ziemi Genewę odmalował. Widzicie z dala góry – jest to Mont Blanc. Widzę go co dnia lepiej z mojego ogrodu. Woda, która tu odmalowana, jest to rzeka Rhodan. Ja zaś widzę Genewę wyciągającą szyję nad jeziorem... Nie mogłem dostać lepszego wizerunku, więc Wam siaki taki posyłam... [L 128, 22 IX 1833]

Krytyka cudzej imitacji przestrzeni, sztucznej w stosunku do wyglądu miasta dotykanego okiem poety, świadczy o niechęci do powielania form gotowych i zaniechania indywidualnego odbioru krajobrazu. I o reakcji na drugorzędne malarstwo. Dzieła wyższej rangi w Genewie tworzył aktualnie Charles Guignon, uczeń słynnego pejzażyisty Alexandre’a Calame’a. Obydwaj należeli do genewskiej, idealizującej naturę szkoły krajobrazowej. Guignon wykonywał pejzaże niskich partii Alp⁴⁴. Słowacki był z nim zaprzyjaźniony; mieli wspólnie wyjechać do Veytoux, ale plany nie doszły do skutku (L 208, 30 VI 1835).

Kanon piękna idealnego w krajobrazach ograniczał się do naturalnych fragmentów przyrody i połączenia ich w prostej kompozycji. W skład stałych motywów wchodziły niewielkie wzniesienia górskie, doliny, łąki, otoczony domami kościółek z wieżą, grotty, niektóre gatunki drzew, m.in. cyprisy, woda różnej konsystencji, wzięte z baroku fontanny i beczasowa, słoneczna aura⁴⁵. Zdaniem Doroty Kudelskiej, poetyckie pejzaże poematu *W Szwajcarii* przesycone są konwencjami malarstwa idealnego. Mimo iż Słowacki przetwarzał wzorzec, lokalizował np. sceny przy konkretnych z nazwy obiektach: wodospadzie Aaru, źródłach Rodanu czy kaplicy Tella⁴⁶. Ale różnice są o wiele głębsze, przede wszystkim przełamał on zasadę ograniczania przestrzeni, zamiast wysokiej linii horyzontu i niskiego pułapu nieba wprowadził otwarte formy przestrzenne, co więcej, tak jak impresjonści – rozbijał statyczny obraz świata i wypełniał go ruchem. Pod piórem poety powstawały obrazy ezoteryczne, ze sztafażem w postaci symboli, zdolne odsonić przed znawcami dorobku kulturowego ludzkości filozoficzny system znaczeń.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 251 – oraz s. 252: *Pejzaż z okolic Genewy* J. E. Liotarda (pastel, 1775).

⁴² Zob. *ibidem*, s. 260, 262.

⁴³ Zob. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, s. 78.

⁴⁴ Zob. *ibidem*, s. 86. Prace Ch. Guignona znajdują się obecnie w zbiorach prywatnych.

⁴⁵ Zob. P. Krakowski, *Krajobraz idealny w malarstwie w XVIII i XIX*. „Folia Historiae Artium” t. 12 (1976), s. 161.

⁴⁶ Zob. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, s. 86–87.

Uruchomienie sfery tych znaczeń przez Słowackiego nie było ówczasem odkrywcze. Inni zgłębiający tajemnice świata pisarze europejscy wykorzystywali również w swoich dziełach symboliczną funkcję języka, ażeby przekazywać tezę o kosmicznej jednorodności i ułatwiać przeniknięcie tej zagadki⁴⁷. Jako nowatorską potraktować można w analizowanych tekstach czasoprzestrzeń, w której symbole odsyłały do zjawisk pozajęzykowych. Z pejzaży idealnych Słowacki przemawiał umieszczając na pierwszym planie osób i przybliżanie dali, znane poecie także z praktyk scenografów teatralnych. Pokażmy to na przykładzie wstępnego obrazu II fragmentu poematu:

W szwajcarskich górach jest jedna kaskada,
 Gdzie Aar wody błękitnymi spada.
 Pozwól tam spojrzeć zawróconej głowie.
 Widzisz tę tęczę na burzy w parowie?
 Na mgłach srebrzystych cała się rozwiesza,
 Nic ją nie zburzy i nic ją nie zmiesza;
 A czasem tylko jakie białe jagnię
 Przez tęczę idzie na skraju doliny
 Szczypać kwitnące róże i leszczyny;
 Lub jaki gołąb, co wody zapragnie
 Jakby się blaskiem pochwalić umyślnie,
 Przez tęczę szybko przeleci i błysnie.
 Tam ją ujrzałem! [...]. [Sz 284, w. 7–19]

Prostokąt, którego krótszy bok stanowi podstawę ramy obrazu, pomieścił kaskadę spadającą w dolinę, mgłę nad burzą rozbijanej w pył wody przy zetknięciu z płaską przestrzenią i roztoczoną nad tą mgłą tęczę. Nie jest to obraz kopiowany z natury. Znaczący, Stanisław Makowski, mówi, że wody Aaru spływają do kamienistego parowu, czyli doliny, nie ma tam więc łąki z różami ani krzewów leszczyny. W ubarwionej imaginacji pamięci poety przechował się kolorowy, odrealniony obraz, rzutowany „zdecydowanie z góry”⁴⁸. Według mnie chodzi tu o drugi plan, przy dolnej granicy obrazu, na pierwszym planie narrator występuje jednocześnie jako bohater zawiązującego się wątku miłosnego. Kiedy się odwraca, przy „zawróconej głowie” widzi wodospad i rekwizyty krajobrazu dlatego, iż odległość między planami została skrócona. Poeta, posługując się techniką dekoratorów teatralnych i pejzażystów, przybliżył tło i tym samym je powiększył. Mógł wtedy pokazać to, czego z daleka gołym okiem dostrzec nie można.

Przenoszenie praw sztuk plastycznych, które dążą do uzyskania jednego wrażenia wzrokowego⁴⁹, w sferę poezji napotyka opór czasowości. Obrazy poetyckie Słowackiego powielają najczęściej ruch w przestrzeni, kadrując przesuwanie się postaci na nieruchomym (choćby tylko chwilowo) tle. Tak dzieje się w przypadku idącego jagnięcia i lecącego gołębia z tęczą na dalszym planie (Sz 284, w. 13–18) W czasoprzestrzeni obrazów poematu ruch bywa także markowany. Umieszczona

⁴⁷ Zob. M. Janion, *Kuźnia natury*. Gdańsk 1994, s. 35. Według Kamionki-Straszakowej (*op. cit.*, s. 209) w związku z pobytem w Londynie mógł Słowacki poznać *Epipsychidiona* Shelleya i inne utwory poetyckie, w których znalazły wyraz „podobne koncepcje symbolicznych, mistycznych i magicznych powinowactw człowieka i natury”.

⁴⁸ S. Makowski, „*Tęcza na burzy w parowie*”. *Słowacki. „Beniowski”*. Mickiewicz. Wrocław 1984, s. 227.

⁴⁹ Zob. Strzeмиński, *op. cit.*, s. 46.

na wprost kaskady dziewczyna wychodzi „z tęczy” (Sz 284, w. 20), która, jak biblijny znak przymierza między Bogiem a ludźmi, staje się tu bramą, symbolem przejścia z jednego stanu psychicznego w inny, z obojętności do zakochania⁵⁰. Czas przejścia znakuje czynność wzroku narratora przesuwającego się od jej stóp do warkoczy. Słońca nie ma w obrazie, jest poza ramą, po przeciwnej stronie niż tęcza, opromienia dziewczynę („Tak jasną była od promieni słońca!”, Sz 284, w. 22), wydobywając błękit oczu. Poeta wiedział, że zwiększoną ostrość widzenia osiąga się przy odwróconej od słońca pozycji patrzącego.

Wodospad Aaru przerażał i przeraża do dziś hukiem spadającej wody⁵¹. Słowacki zrezygnował jednak z grozy, dostosował pole recepcyjne do wrażliwości narratora, szukającego ucieczki przed melancholią w aurę spokojności. Kiedy, rozbudowując narrację, mówi on o późniejszym lęku przed utratą dziewczyny, odsłania swoje skłonności do halucynacji:

Bo się lękałem, że jak widmo blade,
Nim dusza ze snu obudzona krzyknie,
Upadnie w przepaść, w tęczę i w kaskadę
I roztopi się, i zgaśnie, i zniknie; [Sz 284, w. 31–34]

Oprócz wpisania zjawisk kinetycznych w pejzaż i powiązania go z anegdotą w II fragmencie, a potem w całym utworze, obrazy przekazują sensory naddane za pomocą symboli czerpanych z mitologii śródziemnomorskiej, z *Biblii*, antropologii europejskiej (archetypy) i z folkloru. Kudelska zauważyła, że poeta nie liczył się zupełnie z faktycznymi, występującymi w Szwajcarii gatunkami roślin i zwierząt⁵², co znaczy, że dobierał je pod kątem sensów symbolicznych. W scenie spotkania rekwizyty-symbole charakteryzują dziewczynę, uprzedzają zmysłowe uniesienie młodych i katastrofalne zakończenie romansu: jagnię symbolizuje nieśmiałość, niewinność i ofiarę, gołąb – tak jak w micie Afrodyty – rozkosze i uciechy zmysłowe, róże – doskonałość, miłość, piękno, ale i przemijanie⁵³. Projekcja wątku miłosnego nie rysuje się optymistycznie, albowiem krzew leszczyny rosnący na skraju alpejskiej doliny, *nb.* zupełnie tam nieznaną, lud polski kojarzył z narodzinami lub śmiercią ludzi⁵⁴. Wzorcowy dla całego utworu obraz spotkania jest stylizowany. Pejzaż idealny w baroku miał budzić szlachetne uczucia, w wersji merkantylnej – zaciekawienie regionem, Słowacki będzie w ramach tej konwencji tworzył pozornie prawdziwe krajobrazy, harmonizowane z pięknem ulotnej miłości kochanków i zarazem z mitem złotego wieku.

We wczesnym romantyzmie niemieckim, po lansowanym przez Winckelmana zachwycie nad greckim antykiem, przyszła pora na aktualnie potrzebny w rozbitym państwie mit kultury zgodnej z naturą. Współtwórcą i głównym wizjonerem

⁵⁰ Zob. Baldock, *op. cit.*, s. 106–107.

⁵¹ Zob. Makowski, *W szwajcarskich górach*, s. 34–35. Zob. też L. Libera, „W Szwajcarii”. *Studium o Juliuszu Słowackim*. Kraków 2001, s. 48–51.

⁵² Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, s. 88.

⁵³ Zob. W. Kopański, *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 99. Będzie to dla mnie źródło deszyfrowania takich symboli, jak: biały (białość, biel), czerwień, błękit, brama, delfin, dolina, dzwon, gołąb, góra, gwiazda, jaskinia (grota), jelen, koło, korona, księżyc, lilia, łabędź, motyl, niebo, orzeł, róża, słońce, słowik, sosna, srebro, tęcza, wiatr, woda, złoto, źródło.

⁵⁴ Zob. P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa 1998, s. 274, 610.

rem Nowej Grecji był Friedrich Schiller⁵⁵, wskutek czego kraj ten nabierał wartości Raju utraconego. Czas trwania zbiorowej szczęśliwości nazywano każdorazowo złotym wiekiem.

Pojęcie złotego wieku na przełomie stuleci XVIII i XIX przesuwano coraz dalej wstecz, w czasy przedhistoryczne, baśniowe, a nawet do wstępnej fazy kreacji świata, gdy panowała jedność ducha i materii⁵⁶. Nostalgia za Rajem utraconym nie była nowa, znajdowała już wyraz w mitach, w dawnych wierzeniach, obrzędach i technikach mistycznych⁵⁷. Według Platona mity to objawienie różnych, pozarozumowych prawd i przekaz archaicznych wyobrażeń. Słowacki czytał dzieła Platona w Genewie⁵⁸. Pod jego wpływem poeta kreuje przezroczystą postać ukochanej. Jest ona sobą i zarazem przeświecają przez nią boginię z dawnych opowieści, tzn. mitów. Jak Afrodyta „z tęczy wyszła i z potoku piany” (w. 20), ażeby w sennych rojeniach narratora (a sen według filozofii transcendentalnej reaktywował mity i baśnie) upodobnić się do Amfitryty:

[...] była jak wodne boginie:
Miała powozy z delfinów, z gołębi,
I kryształowe pałace na głębi,
I księżycowe korony w noc ciemną... [Sz 286, w. 83–86]

Imienia Amfitryty (ani Afrodyty) w tekście Słowackiego nie ma, lecz atrybuty i rekwizyty bogini rozstrzygają o jej identyfikacji z małżonką Posejdon. Analogicznie gesty bezimiennej dziewczyny odbijają i ponawiają transgresyjne gesty greckich bogiń. W swej niezwykłości jest nawet zdolna do iluzyjnego bycia łabędziem:

Ach! ona była jak białe łabędzie,
Była jeziora błękitnego panią;
Płynęła lecąc – łódź leciała za nią,
Za łodzią jasność szafirowym szlakiem,
Za tą jasnością rybek korowody,
I wyrzucały się aż do niej z wody; [Sz 286, w. 75–80]

Łabędź to archetyp wspólny całej kulturze europejskiej⁵⁹. Symbolicznie kojarzony z kobietą, nagością i erotyką, przywołany został celem przedstawienia miłostnego uniesienia młodych. Obraz ma też znaczenie szersze, koresponduje z utopią Raju utraconego, w której zacierały się granice między fizykalnością a nieważkością, ujęte w oksymoron „płynęła lecąc”. Kiedy Amfitryta znajduje się nad jeziorem, ryby opuszczają swoje naturalne środowisko i grawitują ku dziewczynie. Skrajna wersja utopii zakładała, że pierwotnie nawet przeciwieństwa płci

⁵⁵ Zob. M. J. Siemek, *Fryderyk Schiller*. Warszawa 1970, s. 69–72. Wpływ Schillera na Słowackiego obejmuje, zdaniem badaczy, tylko dramaty.

⁵⁶ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł., oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 273.

⁵⁷ Zob. M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*. Przeł. B. Kupis. Oprac. R. Reszke. Warszawa 1994, s. 128.

⁵⁸ Zob. R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1999, s. 120–123.

⁵⁹ Na temat uniwersalnych symboli ptaków, w tym łabędzi, zob. I. Sikora, *Łabędź i lira. O symbolice autotematycznej w poezji Młodej Polski*. W zb.: *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*. Red. E. Kuźma, M. Lalak. Szczecin 1991, s. 83, 86.

współistniały ze sobą nie znosząc się. Symbolem androgynizmu stał się właśnie łabędź, poczytany za byt jednorodny, ponieważ szyja ptaka ma kształt falliczny, a obłoczek przypomina ciało kobiece⁶⁰.

Niwelująca sprzeczności jednolitość obejmuje także różne przestrzenie; osłabia ich diametralne odrębności i tworzy ze świata połączoną całość. Idea płynności granic między morzem, ziemią a powietrzem generuje obraz źródeł Rodanu (fragment III):

Poszedłem za nią przez góry, doliny,
I szliśmy razem u stóp tej lawiny,
Gdzie śnieg przybiega aż do stóp człowieka
Splaszczoną płetwą jak delfin olbrzymi;
Para mu z nozdrza srebrzystego dymi,
A Rodan z paszczy błękitnej ucieka, [Sz 285, w. 41–46]

Słowacki znał z autopsji przedstawiony pejzaż, czyli podnóże jednego ze szczytów górskiej grupy Damma, z którego wypływa Rodan⁶¹, natomiast wierzchołek tej góry przypuszczalnie z *Widoku na lodowiec Rodanu* Gaspara Wolfa lub z innych, podobnych pejzaży, stworzył jednak obraz nieadekwatny do rzeczywistego. Panoramę określa wers „Poszedłem za nią przez góry, doliny”, a zaraz po nim mamy punkt obserwacji: najniższą część lawiny, znajdującą się u stóp bohaterów. Przed wzrokiem patrzących rozciąga się z ukosa widok splaszczonej płetwy ssaka z rzędu waleni, zewnętrzny, dymiący parą otwór nosa, tzn. nozdrze i paszcza, rozwarłe miejsce, skąd wypływa woda. Jeśli rozlewisko wodne umieścić w lewej lub prawej, dolnej części obrazu, w pobliżu usytuować postacie bohaterów i dwie sarny, symetria kompozycyjna przypomina obraz Wolfa.

Zapytajmy: dlaczego lodowiec podsunął wyobraźni poety kształt delfina? Czy wprowadził on tę metaforę dla poetyckich efektów animizacji, jak mówi się w opracowaniach? Tak, ale również z innych względów, dla idei przyrody rodzącej (*natura naturans*), która uwolniła wodę, dającą początek rzece w płynnej fazie kreacji Natury. Delfin nadawał się na wzorzec prajedni świata, należy bowiem do dwóch przestrzeni: wody i atmosfery. Można sądzić, iż Słowackiego zainteresował delfinem Arystoteles, który opisał sposób jego oddychania przez prowadzący do płuc kanał, zakończony na górnej powierzchni głowy otworem nozdrzowym. Nazywał go pryskawką (obecnie tryskawka). Podobne do fontanny wydmuchy powietrza otoczone są mgłą pary wodnej⁶². W lustrze delfina odbijają się fakty analogiczne zachodzące w przyrodzie. W czasie żeru pochłania on i wyrzuca z paszczy wodę, tak jak podskórnice spływające z gór wody przy dużym spadku wybijają na zewnątrz, dając początek rzece Rodan. Arystoteles miał problem z zaliczeniem delfina do którejś z grup zwierząt. Brak zaklasyfikowania współgrał z koncepcją odpowiedniości zjawisk filozofów przyrody. Granice między delfinem a Kosmosem zacierają się także z powodu srebrzystości nozdrza i błękitności paszczy. Srebro

⁶⁰ Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. Chudaka. Warszawa 1975, s. 121. – Eliade, *op. cit.*, s. 127.

⁶¹ Zob. Makowski, *W szwajcarskich górach*, s. 43.

⁶² Zob. Arystoteles, *Dzieła wszystkie*. T. 3. Przeł., wstępy i komentarze P. Siwek. Warszawa 1992, s. 526. Prace tego filozofa należały do kanonu lektur filozofów przyrody, a także elit kulturalnych epoki. Stąd twierdzenie bez dowodu, iż Słowacki go znał. Poza tym wczesny romantyzm niemiecki nawiązywał do Arystotelesa (zob. Andrzejewski, *op. cit.*, s. 148).

to stary symbol księżycy, decydującego o przyływach i odpływach mórz. Delfin partycypuje w jego sile. Błękit z kolei jest barwą przestworu nieba. Odcienie koloru niebieskiego, błękit i szafir, dominują w poemacie. Jedną z funkcji tego koloru polega na symbolicznym wyrażaniu potrzeby integrującego rozumienia świata.

Jeśli obraz interpretować symbolicznie, wyraża on pradawną, harmonijną Jedność natury, przyrody, ludzi i zwierząt, uchwyconą wizualnie także w kadrze z sarnami (fragment II), które:

[...] jakby szczęścia ludzkiego świadome,
 Stały blisko złote, nieruchome;
 I utopiły oczów błyskawice
 W kochanki mojej błękitne zrennice;
 I długo patrząc, nieruchome obie,
 Głowy promienne pokładły na sobie.
 Rzekłem: „One się zakochały w tobie!” [Sz 285, w. 49–55]

Żrenice z błękitu zauważył bohater już w momencie poznania dziewczyny (w. 24). Błękit to nie tylko symbol nieba, lecz także uduchowienia⁶³, którym objęte zostały sarny – patrzą bowiem na świat „oczami duszy”. Aby zrozumieć fenomen znoszenia sprzeczności wśród dzieł przyrody, trzeba przywołać mit złotego wieku (prymarny wobec sielankopisarstwa), obszar oniryzmu, baśni, mitów i symboli. W synkretycznej poetyce utworu *W Szwajcarii* uwagę badaczy przyciąga przede wszystkim baśniowość⁶⁴, mimo iż typowa dla niej, zacierająca granice między pragnieniem a spełnieniem cudowność występuje również w mitach i – co więcej – w legendach. Jak już wiemy, lekceważenie praw fizyki przeniknęło do poematu z opowieściami o Afrodycie i Amfitrycie, pokonującej w niewytłumaczony sposób przestrzenie, natomiast średniowieczna legenda o Wilhelmie Tellu modelowała obrazy we fragmentach V i VI utworu *W Szwajcarii*.

Zaciekawienie Słowackiego bohaterem walczącym z Habsburgami o niepodległość Szwajcarii dokumentują listy do matki. W pierwszym wysłanym z Genewy czytamy: „Zjechawszy z Jura w pół godziny stanęliśmy na gruncie Szwajcarów – w ojczyźnie Wilhelma Te[l]la” (L 97, 30 XII 1832). Następnie poeta opisywał dzieci bawiące się w wojsko – jak przystoi potomkom Tella (L 119, 15 VII 1833), w liście-kronice donosił:

Byłem w kaplicy Will. Tella – łódka nasza zatrzymała się na skale, z której bohater wyskoczył, Gesslera na jezioro odepchnąwszy. [L 170, 21 VIII 1834]

Według legendy namiestnik cesarski z Uri, wójt Gessler, pewnego razu wypłynął łodzią z Tellem na Jezioro Czterech Kantonów. Zaskoczony przez burzę, kazał rozkuć więźnia z kajdan, jako że był to dobry żeglarz. Gdy łódź znalazła się blisko zachodzącej w jezioro skały, Tell wyskoczył, pchnięciem odsunął ją od brzegu

⁶³ Zob. H. B i e d e r m a n n, *Leksykon symboli*. Warszawa 2001, s. 38.

⁶⁴ Badania koncentrowały się na analogicznych do baśni cechach poematu *W Szwajcarii*. Wymieniało się: nieokreśloność przestrzeni i czasu, oniryzm, kolorystykę obrazów, refleksy świetlne, pogranicza widzialności i niewidzialności czy też urodę bohaterki (zob. np. E. D ą b r o w s k a, B. W e i s s m a n, *Baśniowość poematu „W Szwajcarii” Juliusza Słowackiego*. „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu”, seria A, Filologia Polska, z. 18 (1980), s. 32–36). Większość tych cech występuje w różnych gatunkach literackich. Przemieszanie baśniowości z gestami sentymentalnymi bohaterów pojawiło się ostatnio w artykule J. L y s z c z y n y *Szwajcarska baśń Juliusza Słowackiego* (w zb.: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*. Red. M. Kuziak. Słupsk 2002).

i uciekł⁶⁵. Jedno ze ściennych malowideł w zwiedzanej przez Słowackiego kaplicy mogło utrwalić ów gest przekroczenia granicy między niewolą a wolnością. W takim właśnie sensie odtwarza go bohaterka poematu (fragment V):

[...] – Oto przed Tella kościołem
Pierwsza na kamień wyskoczyła płocha
I powiedziała mi w głos, że mnie kocha,
I odesłała mnie znów na jezioro,
Łódkę mą – piersią odtrąciwszy białą... [Sz 286, w. 91–95]

Po jakimś czasie:

[...] zawołała łódź ze mną do siebie.
Usłyszała ją łódka i spostrzegła,
I sama do niej z błękitu przybiegła. [Sz 286, w. 108–110]

Zauważmy, iż bohaterka osiąga taką moc woli jak greckie boginie: przekracza prawa uprzedmiotowionej rzeczywistości i podporządkowuje łódź swoim pragnieniom. Ekspresję ducha wysuwano wtedy w nauczanie jako warunek wyższego poznania, a w dalszej perspektywie – powrotu do złotego wieku ludzkości⁶⁶. Także ówczesni przyrodoznawcy apoteozowali wewnętrzne siły i umysł człowieka zdolnego dotrzeć do tajemnicy Stworzenia. Świat był dla nich tekstem dającym się odczytać dzięki systemowi odbić. Jeśli przyjąć, że metaforą romantycznej zasady poznania stało się lustro, tafla wody mogła odegrać rolę zwierciadła⁶⁷. Jezioro w analizowanym obrazie spełnia dwie funkcje: stanowi konkretne, okolone drzewami miejsce akcji i otwarcie na Kosmos. Obydwie przestrzenie – jeziora i uniwersum – należą do siebie wskutek odbicia, wchodzą jedna w drugą, tworzą jedność tego, co naturalne i idealne, skończone i nieskończone. Ta prawda uformowała obraz, na którym kołyszące się na wietrze sosny, za sprawą natury objawianej ruchem energii, zostały w lustrze wody odkształcone, by odkryć swoją pozbawioną materialności nieprzedstawialność (fragment VI):

A pod tym progiem są na wodzie plamy
Od sosen, co się kołyszą na niebie, [Sz 287, w. 116–117]

I jednocześnie woda odkrywa bezcielesność bohaterów, patrzących – jak mityczny Narcyz – w jej lustro:

Choć sercem tylko byliśmy złączeni.
Fala tak pełna ruchu i promieni,
Że jednym światła objąwszy nas kołem,
Zmięszała niby anioła z aniołem. [Sz 287, w. 127–130]

Wiatr konotuje w *Biblii* sferę ducha, koło to symbol wieczności, światło – taka sama jak ruch postać energii natury, a zachodzenie na siebie w wodzie cieni osób odnosi się do przewyciężającej solipsyzm Narcyza, zakorzenionej w naturze miłości. Koło, symbol wieloznaczny, może też odsyłać do struktury wszechświata, pochodzić ze *Starego Testamentu*, z opisu świątyni wzniesionej według planu

⁶⁵ Zob. A. E. Odyniec, *Listy z podróży*. T. 2, cz. 4. Oprac. M. Dernałowicz. Warszawa 1961, s. 555.

⁶⁶ Zob. E. Szymani, W. Kunicki, wstęp w: Novalis, *Henryk von Ofterdingen*. Przel., oprac. E. Szymani, W. Kunicki. Wrocław 2003, s. XXXII–XXXIII. BN II 247.

⁶⁷ Zob. T. Sławek, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*. Katowice 1984, s. 123. – M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 133.

mądry król Salomona. Szkielet świątyni wytyczał pion kolumn z cedrów i cyprysów, o tym, że uniwersum ma kształt kuli, mówiły jabłka granatu rzeźbione wokół kolumnowych głowic, odlane w brązie koła różnej wielkości, pierścienie i wieńce. Kopułę nieba naśladował wklęsły strop, wykonany z cedrowego drzewa. Najczęstszy motyw płaskorzeźb stanowiły girlandy, półwieńce z liści i kwiatów podwieszane po brzegach, by sugerować linie nieskończoności. I cheruby, które występowały również jako rzeźby⁶⁸. Cherubini (jedna z kategorii aniołów) służyli w *Starym Testamencie* do utrzymywania więzi między niebem a ziemią. W takiej funkcji występują aniołowie w granicznym fragmencie IX poematu Słowackiego, w pozostałych będą synonimem Bożego ducha, oznaczającym miejsce zamieszkania Boga (w. 3–4, 97, 271, 283) lub pierwiastek duchowy w człowieku. Według bohatera dziewczyna była bardzo uduchowiona, dlatego nazywał ją aniołem (w. 88, 101, 133) lub złotym aniołem (w. 123, 133, 209). Jej niezwykłość zaznaczyła się już w scenie wejścia w akcję podwójnym światłem, emanującym z postaci:

Tak jasną była od promieni słońca!
Tak pełna w sobie anielskiego świtu! [Sz 284, w. 22–23]

Jak ciała niebieskie bohaterka odbija blask słońca i jednocześnie uzewnętrznia światło własne. Duchowe piękno ukochanej zobaczył bohater Słowackiego podczas spotkania w grocie. Przyjął wtedy postawę adorujących niezwykłość i świętość Matki Boskiej przedstawianej na ikonach. W tradycję Wielkiego Księstwa Litewskiego, którą poeta znał, wpisany był kult cudownych ikon Maryi⁶⁹. Moim zdaniem, z tego właśnie kultu zaczerpnął także wzorzec niebiańskiego zauroczenia dziewczyną. Modlił się więc do niej, a w końcu uznał za świętą (fragment VII):

Tak nieruchoma stała – a koło niej
Igrały tęcze w blaski rozmaite.
Ja wtenczas modlić się zacząłem do niej.
Ave Maria!
Jak biała róża, kiedy się rozwija,
Róż pokazuje z piersi odemkniętej,
Taki rumieniec wyszedł z lica świętej. [Sz 287–288, w. 146–152]

Uwzniesienie bohaterki do granic mistyfikacji uczyniło ją godną transcendencji. Idea ta pochodziła z pism filozofów przyrody, którzy, przesuważąc granice świata w nieskończoność, znieśli przedział między człowiekiem a uniwersum⁷⁰. W ich mistycznie ukierunkowanej myśli wszechświat to domena Absolutu, Boga substancjalnego i tworzącego (*natura naturata*). Intelktualne rozważania i dociekania filozofów budziły wielkie pragnienie psychicznego dotarcia do tajemnicy bytu czy choćby wzniesienia się nad przestrzeń okołozemską. Uniesienie duszy swoich bohaterów przedstawił Słowacki w VIII fragmencie poematu. Mentalny pro-

⁶⁸ Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3. Poznań 1980, *Pierwsza Księga Królewska*, s. 317. Postacią Salomona mogła zainteresować Słowackiego XIII pieśń *Raju* w *Boskiej Komedii* Dantego, wychwalająca jego mądrość (w. 48, 80, 89–109).

⁶⁹ Zob. P. Chomiak, *Typologia ikon Matki Bożej oraz cechy charakterystyczne kultu ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVIII wieku*. W zb.: *Bizancjum – prawosławie – romantyzm*. Red. J. Ławski, K. Korotkich. Białystok 2004, s. 243.

⁷⁰ Zob. Andrzejewski, *op. cit.*, s. 20.

jekt wyjścia młodych w wysokie góry wyraża trzykrotna, sakralizująca anafora „Pójdziemy razem” i czterokrotna lokalizacja poprzez zaimek przysłowny „Gdzie”:

Pójdziemy razem na śniegu korony!
 Pójdziemy razem nad sosnowe bory,
 Pójdziemy razem, gdzie trzód jęczą dzwony!
 Gdzie się w tęczowe ubiera kolory
 Jungfrau i słońce złote ma pod sobą;
 Gdzie we mgłę jeleń przelatuje skory;
 Gdzie orły skrzydeł rozwianych żalobą
 Rzucają cienie na lecące chmury;
 O moja luba! tam pójdziemy z tobą. [Sz 288, w. 167–175]

Panorama gór – w rzeczywistości Alp Berneńskich z ośmioma szczytami, wśród których najwyższy to Jungfrau – wyblyska nagle. Nie wiadomo, z jakiego miejsca patrząc na górski masyw narrator zakodował w pamięci jego wierzchołki metaforycznie nazwane „śniegu koronami”. Użył tego określenia, żeby zmanifestować boskość i wieczność świata, bo okrąg korony nie ma początku ani końca, a biel w symbolice mistycznej kojarzono m.in. z radością istnienia, duchowością, zbawieniem i ponadczasowością. Boehme cenił najbardziej właśnie kolor biały, który, jego zdaniem: „nie jest właściwy dla misterium natury, lecz odpowiada innemu misterium – boskości. Kolor ten w misterium natury świeci jako żyjące światło”⁷¹.

Posłużenie się niezgodną z realiami metaforą koron (linia obrysująca górną część Alp z powodu ostrości szczytów łamie się stożkowato) stanowi sygnał, iż obraz nie będzie miał nic wspólnego z fotograficznym kadrowaniem krajobrazu, lecz urzeczywistni się jako próba transcendencji, zbyt słabo zakorzeniona jednak w wyobraźni, by zasługiwała na miano wizji. Obrazowi brakuje samoistności, wycofania oka patrzącego; podporządkowany on został narratorowi, który onirycznie odrealnia siebie i partnerkę, żeby znaleźć się z nią (z pogwałceniem praw fizyki) nad sosnowymi, gęstymi lasami, spojrzeć na Jungfrau z przestrzeni okołoziemskiej, po czym wznieść się jeszcze wyżej, tam gdzie latają orły, a nad nimi w nieskończonej dali bytują gwiazdy.

Fragment VIII to obrazowa synteza filozoficznych doktryn związanych ze wszechświatem, kreowana z substancji natury (światło, kolory, nieregularnie biegnące linie, ruch) i dostrzeganych zmysłami form egzystencji, które dobierane będą pod kątem przechowywanych w zbiorowej pamięci archetypów. Słowacki mówi tym razem symbolami o uduchowieniu wszechświata, zakładając przypuszczalnie za Schellingiem, autorem *Filozofii przyrody*, że duch ludzki jako część Absolutu może ogarnąć i pojąć uniwersum⁷². Kiedy narrator sięgnął świadomością do Kosmosu, zobaczył wypełniające go światło, którego źródłem jest słońce. Uległ jednocześnie złudzeniu, doświadczanemu przy wzniesieniu się nad ziemię czy też morze podczas wschodu i zachodu słońca. Ludziom wydaje się wtedy, że jest ono bardzo nisko. W tym poetyckim widzeniu ze względu na barwę emitowanego światła słońce określone zostało jako złote. Jungfrau „słońce złote ma pod sobą”, ażeby wskutek obniżenia horyzontu spotęgować wrażenie ogromu świata. Ale słońce to także znak Boga, bezcielesności i ducha. Równocześnie złoto wskazuje na naj-

⁷¹ J. Boehme, *Ponowne narodziny*. Przeł. J. Kałużny, A. Pańta. Poznań 1993, s. 63.

⁷² F. W. Schelling, a także ówczesnie popularny J. G. Fichte wyprowadzili swoje systemy filozoficzne z doktryny B. Spinozy. Zob. Andrzejewski, *op. cit.*, s. 19–20, 55–57.

wyższe wartości. Epitet „złoty” sygnalizuje zawsze niezwykle nacechowanie przedmiotów, zdarzeń, stanów ducha, dążeń czy też pozytywną energię psychiczną człowieka. W takim znaczeniu funkcjonuje w całym poemacie. Do złotego snu porównany został romans młodych (w. 1), po zgonie ukochanej narrator czeka, aż księżyc „zaszeleści złotem” (w. 438), by jego zboleła dusza opuściła ten świat. W złotym szeleście zawiera się esencjonalna nadzieja na uspokojenie i zbawienie.

Mają swoją semantykę także „niebieskie lazury” (w. 178). Powietrzny błękit to synonimiczne określenie nieba jako tajemniczego miejsca aniołów (w. 286–292). Już w inwokacji bohater dziwi się, że jego dusza nie ulatuje „za niebieskie szranki” (w. 5). Błękit tak samo jak złoto waloryzuje sakralnie świat: błękitne są wody Aaru (w. 8), jeziora i niebo (w. 70, 76, 82, 110, 362). Podstawowy dla błękitu kolor niebieski współtworzy (z czerwonym, pomarańczowym, żółtym, zielonym i fioletowym) tęczę, ulubione zjawisko świetlne Słowackiego, lub tylko grę kolorów, które tęczę imitują. Jungfrau ubiera się w tęczowe barwy, podobnie jak ukochana w lodowej grocie, kiedy koło niej – „Igrały tęcze w blaski rozmaite” (Sz 287, w. 147).

Różnica w ukazywaniu promieniowania świetlnego w tych dwóch ujęciach polega na tym, że w pierwszym przypadku występuje duże natężenia światła i bezkresna perspektywa powietrzna, w której drgania eteru wokół przedmiotu (góry) mienia się pod błękitnym niebem barwami, w drugim – promienie wpadające do groty opalizują wskutek odbicia od postaci dziewczyny, a przy zetknięciu się z lodowymi ścianami nadają im przezroczystość kryształu (Sz 288, w. 154, 160). Obserwacja widzialnego promieniowania światła prowadzona była na gruncie nauki od XVII wieku. Słowacki mógł wiedzieć, iż fizyk francuski Augustin Jean Fresnel odkrył falową teorię światła⁷³. Ten sąd poświadcza wysyłanie promieni z jednego ogniwa do drugiego w spojrzeniu saren, o których poeta pisze: „utopiły oczów błyskawice / W kochanki mojej błękitne zrennice” (Sz 285, w. 51–52), odbijanie się światła w wodzie (Sz 287, w. 128–129) czy wspomniane refleksy świetlne w lodowej grocie. Wiedza autora *W Szwajcarii* na temat wrażeń wzrokowych wzbogaciła panoramę Kosmosu, kolorowe powietrze nad Jungfrau stało się wyrazem piękna i doskonałości dzieła *natura naturata*, czyli Boga.

Ideę rozumowej percepcji boskiego uniwersum symbolizują drzewa oraz zwierzęta. Sosny to znak nieśmiertelności, jeleni – zwierzę kosmiczne, prezentuje zasadę porządku, jaka rządzi wszechświatem. Przy jesionie, drzewie, którego korzenie, tak wierzone, sięgają w głąb ziemi, podczas gdy gałęzie tkwią w boskim Kosmosie, Germanie umieszczali cztery jelenie, alegorie czterech stron świata. W starożytności, m.in. i u Celtów, powiązany z bogami jeleni był przewodnikiem dusz w zaświaty, w ludowych baśniach i w tradycji chrześcijańskiej (legenda o św. Eustachym i św. Hubercie) ukazywał ludziom krzyż między rozgałęzieniami poroża⁷⁴. Jako symbol nowożytny konotował sensy egzoteryczne: los, przemijanie, zmartwychwstanie, nieśmiertelność i duszę.

⁷³ Listy Słowackiego poświadczają jego ciekawość nauk ścisłych (np. L 74, 3 IX 1832; L 163, 13 VII 1834). Utrzymujące się w encyklopediach hasło: *Fresnel Augustin Jean* (zob. *Nowa encyklopedia powszechna*. Red. B. Kaczorowski. T. 3. Warszawa 2004, s. 196), to – jak się wydaje – dowód znaczenia w nauce, a także idącej za nim popularności tego wybitnego naukowca w czasach współczesnych poecie.

⁷⁴ Zob. K o w a l s k i, *op. cit.*, s. 189–190.

Podczas gdy legendarny jeleń przybliżał ludziom prawdy metafizyczne, orły wznosiły myśl w bezkresny przestwór. Szybki i wysoki lot czynił z nich wysłanników do nieba i z nieba na ziemię. W *Biblii* aniołowie przybierają niekiedy kształt orłów, w *Apokalipsie św. Jana* jedna z postaci przy tronie Najwyższego ma wygląd orła w locie (Ap 4, 7). Słowacki na pewno o tym wiedział, ale – moim zdaniem – skrzydła ptaków rozwiane żałobą, czyli czarne, wskazują na wpływ Arystotelesa, znającego podobny gatunek orła: „Jest on czarnego koloru i bardzo mały, lecz najsilniejszy ze wszystkich orłów. Mieszka w górach i w lasach [...]. Ma lot szybki i harmonijne upierzenie”⁷⁵. Dla poety szukającego związków teraźniejszości ze światem dawnej semantyki wiążące mogło być przypisanie orłom atrybutów Boga, co poświadczył Arystoteles: „Lata wysoko, by ogarnąć wzrokiem przestrzeń bardzo rozległą. Dla tej przyczyny ludzie mówią, że orzeł jest jedynym ptakiem boskim”⁷⁶. Nie koliduje to z regułą, iż w najwyższym punkcie nieba osiąganym przez wzrok człowieka dostrzega się tylko ciemne i jasne kolory. Do kreacji świata metafizyczne napięcia wprowadza też udźwiękowanie obrazu. Dzwoneczki pasącej się trzody zgodnie z natężeniem akustyki w wielkiej ciszy nazwane zostały jęczącymi dzwonami. Kojarzone z żałobą i śmiercią dzwony w Kościele katolickim mają wskazywać zmarłym drogę do nieba, wznosić dusze nad granice doczesności. Transcendencja dąży do spotkania z wiecznością. Przewodnikami ludzi na tej drodze, a także znakami Absolutu od zarania wieków były gwiazdy. Gdyby kochankowie nie wrócili ze swojej wyprawy na wysoką górę (w mitach i w *Biblii* miejsce kultu), powiedziano by, że:

[...] za gwiazd chwycili łańcuchy
I ulecieli z Pelejad gromadą. [Sz 288, w. 179–180]

Plejady (u Słowackiego Pelejady), gromada gwiazd w gwiazdozbiorze Byka, z uwagi na fakt, iż kilka z nich, najjaśniejszych, można oglądać gołym okiem, budziły zainteresowanie starożytnych. Arystoteles w *Zoologii* uzależniał rozmnażanie się zwierząt oraz wędrówki ryb w wodach od pojawienia się Plejad na niebie w maju i od zejścia ich z pola widzenia w grudniu⁷⁷. Z gwiazdnymi upodobaniami poety niewiele mają one wspólnego, ponieważ tak jak inni romantycy lubił on gwiazdozbiór Oriona (zob. L 271, 21 VIII 1837)⁷⁸. Reaktywizacja kultury odległych pokoleń i tym razem spowodowała wprowadzenie Plejad do poematu. W tle są mityczne wierzenia, iż Zeus zamienił w gwiazdy siedem ściganych przez Oriona córek tytana Atlasa i okeanidy Plejone. Ciała niebieskie w gwiazdozbiorze Byka noszą ich imiona⁷⁹. Na przeciwległym krańcu Plejad, na ziemi, po wzlocie bohaterów do gwiazd powstanie potok, który przemieni się w kaskadę z łez. To metafora nieziszczalności marzeń o zerwaniu więzów z rzeczywistością.

U Słowackiego dosłowność współgra z przenośnią, przestrzeń realna z duchową, konkretne zjawiska wizualne mieszają się z iluzją, spostrzeżenia z wyobrażeniami. Stymulująca obrazowanie podwójność znaczeń wyraźnie pojawia się w na-

⁷⁵ Arystoteles, *op. cit.*, s. 578.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 579.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 443, 530, 541.

⁷⁸ Analogicznie zachwycał się Orionem E. Delacroix (*Dzienniki. 1822–1863. Cz. 1. Przeł. J. Guze, J. Hartwig. Wrocław 1968, s. 13 (12 X 1822)*).

⁷⁹ Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian. Warszawa 1998, s. 172.*

stępnym, IX fragmencie poematu, który urzeczywistnia archetypiczną tęsknotę za szczęściem, istniejącą w kulturze jako konwencja *locus amoenus*. Od starożytności (*Eneida* Wergiliusza) aż po w. XVI miejsce rozkoszne stanowiło główny motyw opisów przyrody i konstrukt malarstwa idealnego. W obydwu dziedzinach sztuki pejzaże miały zawężoną perspektywę i zastygły czas. *Locus amoenus* z poezji pasterskiej przeszedł do sielanek i literatury romansowej⁸⁰. Na scenierię tych obrazów składały się: dolina, łąka, ogród, drzewa, rośliny, woda, najczęściej w postaci strumienia, śpiew ptaków, podmuchy wiatru.

Podobnie prezentują się realne elementy obrazu Słowackiego: w zamkniętym horyzoncie parowie, tzn. w głębokiej dolinie, wśród łąk stoi otoczony ogrodem i sadem górski dom. Są też typowe dla miejsca rozkosznego detale: róże zagląda-jące do okien, słowiki na drzewach wiśni, w niewiadomym punkcie stromego zbocza umieszczona kaskada i stado owiec na łące. Słowiki oznaczają tu słodycz, miłość, wiosnę, gra dzwoneczków na szyjach owiec zlewa się z pogodnym nastroszem. Kadry obrazu odsłaniają się w momentach, gdy pada na nie światło słońca lub księżyca. Szybkie przechodzenie z nocy w dzień i na odwrót ćwiczył Słowacki w obrazie Krzemieńca (*Godzina myśli*), a obserwował w dziełach francuskich dekoratorów teatralnych, którzy manipulowali oświetleniem, ażeby uzyskać złudzenia optyczne⁸¹. Pierwszy kadr pokazuje szałet w dzień, zaraz po nim jest noc udźwiękowiona śpiewem słowików i szumem kaskady, rankiem trzody idą na łąki. Harmonia w przyrodzie wyklucza jakiegokolwiek sprzeczności, dlatego obraz wywołuje skojarzenia z sielanką czy sentymentalizmem⁸². Tak przedstawia się reakcja na powierzchniową, przemawiającą do uczuć estetycznych warstwę obrazu⁸³. Ale poza nią jest jeszcze warstwa druga, irracjonalna, emanująca z rozkosznych miejsc, o których mówią wersy je okalające. Otóż fragment IX zaczyna się od widmowego kadru, który odbiera temu miejscu status samoistnej rzeczywistości:

Ach! najszczęśliwsi na ziemi nie wiedzą,
Gdzie duchy skrzydła na ramionach kładną,
Gdzie jak łabędzie zadumane siedzą; [Sz 288, w. 183–185]

A kończy:

[...] stróż anioł biały
Rozwijał skrzydła od skały do skały
I nakrywał ten cały parów dziki,
Szałet i róże, i nas, i słowiki. [Sz 289, w. 197–200]

Nadrealna wizja anioła stróża symbolizuje obecność Boską w istniejącym świecie i czuwanie nad nim. W takim znaczeniu w *Biblii* dwa złote, wykonane z drzewa oliwkowego cheruby rozpościerały skrzydła w sanktuarium świątyni Salomona:

⁸⁰ Zob. Curtius, *op. cit.*, s. 202–206. Zob. też Krakowski, *op. cit.*, s. 161 n.

⁸¹ Zob. Allevy-Viala, *op. cit.*, s. 73–74.

⁸² Zob. J. Maciejewski, *op. cit.*, s. 92–94, 105–106. – Makowski, *W szwajcarskich górach*, s. 25. Z błędnym sądem wystąpił Libera (*op. cit.*, s. 224), twierdząc, iż Słowacki tworzył własną wizję sentymentalizmu.

⁸³ Według C. G. Junga (*Archetypy i symbole*. W: *Pisma wybrane*. Wybór, wstęp, przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1976, s. 270) dzieło traktowane niesymbolicznie przemawia do uczuć estetycznych, ponieważ daje harmonijną wizję doskonałości, natomiast opcja symboliczna draży nas, uchylając rozkosz czysto estetyczną.

„skrzydło jednego dotykało jednej ściany, a skrzydło drugiego cheruba dotykało drugiej ściany. Skrzydła zaś ich skierowane do środka świątyni dotykały się wzajemnie” (1 Krl 6, 27b–27c)⁸⁴. Anielskie skrzydła nad parowem to równoważnik biblijnej wyobraźni, niewykluczone, że i *Psalmu 57* Dawida *W cieniu Bożych skrzydeł* z wersetami: „Chronię się pod cień twoich skrzydeł, aż przejdzie klęska”.

Anioł stróż jest zobrazowaniem myśli, iż człowiek żyje w czasie, a Bóg w wieczności. Prawda ta uruchamia odwrotną niż poprzednie interpretacje doliny. W kontekście skończoności słowiki oznaczają złą wróżbę, smutek, żal pożegnania, śmierć i żałobę, dzwoneczki owiec – nieunikniony koniec życia. Z tym odczuciem współgra malejące natężenie światła, które w drugiej części poematu staje się zimne, niekiedy księżycowe, zmiękczające kontury przedmiotów. Stwarza to elegijny nastrój, odpowiedni do egzystencji w zawieszeniu pomiędzy życiem a śmiercią – jakiej doświadcza najprawdopodobniej chora na gruźlicę bohaterka. Często cytowany list Słowackiego na temat wycieczki w Alpy zawiera taki fragment:

Najmłodszy z synów p. Wodzińskiej był naszym pajacem, ciągle nas śmieszył i bawił...
Najstarszy, który niedawno stracił i pochował w grobie z suchot umarłą kochankę, był osobą melancholiczną towarzystwa [...]. [L 167, 21 VIII 1834]

Trudno uwolnić się od podejrzenia, iż z tej informacji pochodzi pomysł romansu w poemacie. Żyjący pod groźbą zapadnięcia na gruźlicę poeta znał zapewne opisane już na początku XIX w. typowe objawy tej choroby⁸⁵, ponieważ bohaterka mogłaby być klinicznym przykładem ich występowania. Bładość jej cery podkreślana była w toku wspomnień narratora (w. 61, 222, 262, 308). Do błądności dojdzie szybki oddech i rumieńce, ważny symptom wysokiej temperatury ciała, charakterystyczny dla gruźlicy, epidemii XIX w. (fragment XIII):

Płonęła wonna jak kadzidło mirry
I widać było, że nie wiedząc płonie.
Głębszymi oczu stały się szafiry
I prędsza fala białości na łonie,
I dziwnym ogniem rozpalone skronie [Sz 290–291, w. 259–264]

We fragmencie IX poematu przywołane zostały noce oświetlone księżycowym światłem (w. 191–192). Kontrastowe w stosunku do pięknej w czasie dnia doliny – tworzą przestrzeń przemijania, jak słowiki i gra dzwoneczków wskazują na finalną perspektywę zgonu. Słowacki miał świadomość pęknięcia między zadowoleniem człowieka w świecie a kruchością istnienia, widoczną także w *Ojcu zadżumionych* i *Wacławie*. Wy tłumaczenia śmierci szukał podobnie jak wielu ludzi przed nim i po nim w rytmie natury na przykładzie księżyca. Na przełomie XVIII i XIX w. angielski uczony John Frederick Herschel publikował swoje obserwacje satelity Ziemi. Przed wycieczką w Alpy poeta doniósł matce, iż czyta dzieło tego uczonego o fizyce, chemii, astronomii *etc.* (L 163, 13 VII 1834). Wie-

⁸⁴ A. Boleski (*W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*. Łódź 1960, s. 29), komentując obrazy poematu *W Szwajcarii*, powiedział, iż „stróż anioł biały” występuje zamiast mgły.

⁸⁵ Na długo przed wyosobnieniem przez R. Kocha lasecznika gruźlicy (1882) francuski lekarz Th. R. Laennec opracował dokładny zestaw objawów tej choroby (ok. 1820). Zob. *Encyklopedia powszechna*. S. Orgelbranda. T. 6. Warszawa 1900, s. 385.

dzę astronomiczną przekładał według ówczesnego zwyczaju na język symboliczny. Stały cykl księżyca: od I i II fazy do pełni i poprzez fazy III i IV do nowiu, czyli niewidoczności na niebie, odnosił do drogi człowieka, który po osiągnięciu szczytowej formy swego organizmu (pełnia) ma przed sobą spadek sił witalnych i w końcu śmierć (nów). Choroba sprawia, że dukt życia ulega przyspieszeniu. To przypadek bohaterki. Po jej wyjściu z groty w pogodny ranek na niebie był „krążek księżyca” (Sz 292, w. 304). Idzie o czas pełni. Księżyc świeci wtedy przez całą noc, wschodzi w przybliżeniu o zachodzie słońca, zachodzi o wschodzie⁸⁶. IV faza księżyca, przed nowiem, towarzyszy relacji o złym stanie zdrowia bohaterki (fragment XIII):

I skarżyła się gwiazd cichej gromadzie,
Gdy do snu księżyc niepełny się kładzie; [Sz 291, w. 266–267]

Jedno z symbolicznych znaczeń księżyca przypisywało mu rolę pośrednika „między niezmiennym Kosmosem a zmiennym życiem ziemskim”⁸⁷. W ostatnim, XXI fragmencie poematu, kiedy odejście w niebyt, czyli w inny byt, staje się wielkim pragnieniem bohatera, wydaje mu się, że przybycie śmierci będzie jednocześnie z pojawieniem się księżycowego światła:

[...] księżyc przyjdzie aż pod ławę
Idąc po fali... zaszeleści złotem
I załaskocze tak duszę tajemnie,
Że stęskni – ocknie się i wyjdzie ze mnie. [Sz 295, w. 437–440]

Ława to brzeg, granica między bytem realnym a tym innym, doskonałym. Polegającą na przypominaniu o śmierci funkcję księżyca przedstawił poeta najlepiej w XVI fragmencie. Tworzą go trzy ustawione pionowo kadry: na najwyższym widzimy niebo i księżyc, na ziemi murawę ze źródłami i drzewami, u samego dołu stoi chata, a na jej progu umieszczeni są bohaterowie:

Jest chwila, kiedy ze srebrzystą tęczą
Wychodzi błądy pierścionek Dyjanny: [Sz 292, w. 320–321]

Tym razem księżyc występuje w I fazie, po nowiu. Mówi astronom:

W ciągu kilku dni po nowiu i przez kilka dni przed nowiem widzimy łątvo gołym okiem obok jasnego sierpa resztę zwróconej ku nam półkuli księżycowej słabo oświetloną. Zjawisko to nosi nazwę światła popielatego⁸⁸.

U poety popielate światło zmieniło się w srebrzystą tęczę, zarys księżyca w pierścionek. Nazwanie go pierścionkiem Dyjanny przenosi nas w dziedzinę mitologii, która utożsamiała swoich bogów z planetami na znak zależności losów ludzkich od ich mocy. Rzymska Diana to bogini księżyca, łowów i patronka położnic⁸⁹. Przedstawiano ją pędzącą z włócznią za zwierzętami, by je zabijać. W tym kontekście przyroda po nowiu nie ma w obrazie poety wegetacyjnej energii, wyraża raczej przecucie ponownego uśmiercenia. Tak odczytuję wersy (fragment XVI) bezpośrednio po poprzednim cytacie:

⁸⁶ Zob. E. Rybka, *Astronomia ogólna*. Warszawa 1978, s. 128.

⁸⁷ Kopalinski, *op. cit.*, s. 201.

⁸⁸ Rybka, *op. cit.*, s. 128.

⁸⁹ Zob. Kubiak, *op. cit.*, s. 235.

Wszystkie się wtenczas słowiki rozjęczą
I wszystkie liście na drzewach zabręcą,
I wszystkie źródła jęk wydają szklanny; [Sz 292, w. 322–324]

Dźwięki, najczęściej jęki i płacze, odnoszą się w poemacie Słowackiego nie tylko do stanu psychicznego bohaterów, sygnalizują ponadto zasadę bytu, w który wpisane zostało cierpienie. Jęczą więc źródła, fontanna „wiecznie jęczy zapłakanym szumem” (w. 397), płaczą ściany grotu (w. 141) i dolina (w. 405). Ponure dźwięki uzmysławiają ból istnienia nieodłączny od tęsknoty za bytem idealnym. Końcowe wersy fragmentu XVI:

Jużeśmy siedli w naszych progach sielskich,
Już rozmawiali o rzeczach anielskich. [Sz 292, w. 329–330]

– przypominają, iż na przeciwległym biegunie sielskości są „rzeczy anielskie”, ostateczne. Scena z księżycem na niebie to dla mnie wyraz pogodzenia się ludzi z ulotnością życia, w szerszym przesłaniu – ze stałymi prawami Natury. Arystoteles – o czym z pewnością poeta wiedział – objął umieranie planem kosmicznego ładu, włączył w naturalny proces odnawiania ożywionej przyrody, pisząc: „Spośród bytów indywidualnych jedne rodzą się, inne osiągają pełny rozwój, jeszcze inne umierają. Narodziny zastępują umieranie, umieranie narodziny”⁹⁰. Diana zabijała zwierzęta i w roli opiekunki narodzin pomagała nowemu życiu. Widzę też w tej scenie pogłos Schellinga, który ujmował rzeczywistość jako jedność tego, co skończone, i tego, co nieskończone. W perspektywie finalnej śmierć jest według niego podporządkowana życiu i jemu służy⁹¹. Problem schodzenia ludzi ze świata występuje w całym cyklu *Trzech poematów*, ale tylko w utworze *W Szwajcarii* wskutek powiązania motywu księżycy z fabułą ma w podtekstach determinizm przyrodniczy. I obok tego, sygnowaną jawniej, biblijną wykładnię: zrządzenia Boga, przeznaczenia człowieka i sankcji za grzech.

Śmierć jako znak istnienia grzechu w świecie przejął Słowacki bezpośrednio z *Boskiej Komedii* Dantego. W okresie genewskim należał on do jego ulubionych pisarzy. Poświadcza to fragment listu do matki: „Szekspir i Dant są teraz moimi kochankami – i już tak jest od dwóch lat” (L 184, 18 XII 1834)⁹².

Związki poematu *W Szwajcarii* z *Boską Komedią* Dantego zachodzą w przesłaniach czasu i obrazowania. Przez poemat Słowackiego biegną dwie identyczne linie temporalne: wyznaczająca duchowy rozwój ludzkości od początku dziejów i druga, realizowana w wątku romansowym. Tropy tej pierwszej stanowią mity greckie, baśń, legenda, filozofia antyczna, *Biblia*, wyobrażenia złotego wieku, *locus amoenus*, drugiej – odcinek drogi od wielkiej miłości do śmierci. Przy czytaniu średniowiecznego romansu spełniła się miłość Franceski da Rimini i Paola Malatesty, u Słowackiego lekturę książki pod kaskadą przerwali młodzi dla fizycznego zbliżenia. Książka odgrywa analogiczną rolę wtajemniczenia w dramat życia. Otóż w późnym średniowieczu obok nazwy „księga”, zarezerwowanej dla *Pisma Świętego* i książki w rozumieniu świeckim, porządkującej problemy serca,

⁹⁰ Arystoteles, *op. cit.*, t. 2 (Przeł., wstęp, komentarze K. Leśniak, A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek. 1990), s. 589.

⁹¹ Zob. R. Panasiuk, *Schelling*. Warszawa 1988, s. 56.

⁹² Poczucie więzi poety z Dantem utrzymywało się także we Florencji. Słowacki donosił matce: „Nieraz marzę sobie, że tak chodził po tych kamieniach zamysłony Dante” (L 267, 21 VIII 1837).

rozumu czy doświadczenia, pojawił się wyraz „książka” dla przekazu życiowych wydarzeń, poznawanych dzięki zapisanemu słowu⁹³. Taką książką – pisaną jako drogowskaz moralny – miała być *Boska Komedia*⁹⁴. Pochodzi z niej cytat – w. 138 z pieśni V *Piekieł*: „*Quel giorno più non vi leggemmo avante*”⁹⁵ – który w tłumaczeniu Słowackiego brzmi: „Odtąd już nie czytali sami” (Sz 289, w. 220); odsyła on do Franceski i Paola, którzy bez względu na normy moralne uczynili miłość pasją swego życia. Za karę miota nimi w piekło wiatr, symbolizujący niepokój, rozterkę i rozigrane zmysły⁹⁶. W szwajcarskiej scenie czytania książki wiatr rzuca z kaskady na bohaterów „całe wodne piekło” (w. 218), by podkreślić siłę ich miłosnej żądzy. Grozę piekła unicestwiła tonacja liryczna obrazu z wodospadem w tle.

Winę Franceski trzeba uznać za niewspółmiernie większą niż bohaterki Słowackiego (porzuciła męża dla jego młodszego brata), zbieżny element w obydwu życiorysach ustanawia zapamiętanie się w zmysłowości. Bohaterka poematu *W Szwajcarii* jest rozdarta między życiem według maksymy „wszystko mi wolno” a intuicyjną zdolnością osądzania własnych czynów. Proces zmian w jej postawie przebiega od wstydlivosti do śmiałości i od gestu odwagi do powolnej ekspiacji⁹⁷. Skłonność dziewczyny do nieskrępowanego odwzajemniania uczuć spostrzegł bohater, patrząc na jej „rumieniec bez wstydu i grzechu, / Co się na twarzy urodził z uśmiechu” (Sz 285, w. 67–68). Zażenowanie zniknęło całkowicie w scenie nad jeziorem:

[...] – Oto przed Tella kościołem
Pierwsza na kamień wyskoczyła płocha
I powiedziała mi w głos, że mnie kocha, [Sz 286, w. 91–93]

Odkąd dziewczyna obwieściła swoją miłość, stała się – jak biblijna Ewa – stroną seksualnie aktywną. Być może, bohaterka naśladowała bezpruderyjność Fornariny, z którą poeta romansował we Florencji. Zwierzał się matce: „wchodziliśmy odpoczywać o południu do grot, w których mruczały strumienie; słowem, dobrze mi było i sądziłem się nowym Numą z Egerią” (L 300, 10 VII 1838)⁹⁸. Kochankowie z poematu *W Szwajcarii* noszą również cechy tych postaci: on –

⁹³ Zob. Curtius, *op. cit.*, s. 333–334.

⁹⁴ Zob. O. Lagercrantz, *Od piekieł do rajów. Dante i „Boska Komedia”*. Przeł. A. M. Linke. Warszawa 1970, s. 36.

⁹⁵ Wers 138 z V pieśni *Piekieł* tłumaczyli: E. Porębowicz – „W ten dzień już nie czytali więcej” (Dante Alighieri, *Piekło. Pieśń II*. W: *Boska Komedia (Wybór)*. Wstęp i komentarze oprac. K. Morawski. Wrocław 1977, s. 35–36. BN II 87); A. Świdorska – „I już nie w dniu nie czytali onym” (Dante Alighieri, *Boska Komedia*. Kraków 1947, s. 42); A. Kuciak – „Tego dnia żeśmy nie czytali więcej” (Dante Alighieri, *Piekło. Boskiej Komedii część pierwsza*. Poznań 2002). Zastąpienie „dnia” przysłówkiem „odtąd” przez Słowackiego sygnalizuje przejście do trwałej zażyłości młodych.

⁹⁶ Zob. Lagercrantz, *op. cit.*, s. 28.

⁹⁷ Schemat od trywialności do idealizacji konstruował także postać Beatrice, bohaterki *Vita nuova*, poematu Dantego (zob. Morawski, wstęp w: Dante Alighieri, *op. cit.* (przeł. E. Porębowicz), s. XXX).

⁹⁸ Na powiązanie bohaterki z Florentynką zwrócił uwagę J. Maciejewski (*op. cit.*, s. 114), ponieważ jest to argument przemawiający za powstaniem poematu *W Szwajcarii* we Florencji. Tak samo sensowne byłoby mniemanie, iż już po jego napisaniu Słowacki – zgodnie z modą epoki – kreował swoje życie według własnej literatury.

subtelność, a nawet nadwrażliwość mitycznego króla Rzymu, ona – typową dla nimf beztroską dziecka natury, gdy decyduje się spędzić noc z ukochanym w grocie. Grota oznacza poniżenie ducha przez zejście w ciemność, osunięcie się w ciemność, w grzech. Już podczas tej nocy poruszyło się jednak w dziewczynie sumienie, ponieważ powiedziała (fragment VII): „Może za miłość ja pójde do piekła” (Sz 288, w. 158). To wyraz świadomości, którą – według antropologii romantyzmu – Bóg obdarował rodzaj ludzki, by wynieść go nad wszystko stworzenie⁹⁹. Poglądy Słowackiego były całkowicie zgodne z *Biblią* i myśleniem epoki. Jego bohaterkę wejście w rolę kochanki pozbawiło pewności siebie (fragment XV):

Z groty ta piękna wyjść nie śmiała sama.
Słońca się może bała na lazurze,
Że za promienne będzie i za duże
Albo że będzie jako czarna plama.
Ale na niebie była z tęczy brama,
Na wyplakanej rozwieszona chmurze. [Sz 291, w. 293–298]

Lęk przed widokiem słońca (jak wiemy – symbolu Chrystusa) ukazuje rozterkę kobiety, „z tęczy brama” wnosi nadzieję na przebaczenie Boskie. Reakcje na światło i – następnie – na postrzegany świat powodują pulsację plastycznych ujęć bohaterki, która zastyga w bezruchu, potem biegnie nad jezioro, żeby zobaczyć w wodzie swoje oblicze. W ostatnim kadrze – pisze Słowacki:

[...] osłoniła się cała w warkoczu
I więcej na mnie nie podniosła oczu. [Sz 292, w. 311–312]

Transponowanie stanu wewnętrznego (wyciszenie refleksyjne, niepokój, zawstydzenie) na zewnętrzny środek ruchu sięga praktyki Dantego, malarskie oko polskiego poety wnika ponadto w zdramatyzowaną psychikę bohaterki za pomocą spojrzeń jej partnera (fragment XI):

Odtąd w uśmiechach była dla mnie rzadsza,
Smutniejsza, cichsza i bielsza, i bledsza.
W głębszych się coraz zanurzała cieniach
I obrywała róże na strumieniach;
Albo przy kaskad naciągniętej lutni
Stawała słuchać tak jak ludzie smutni,
Z twarzą spuszczoną; lub sama w ustroni
Ręce na białą zakładała szyję
Jak ta, co boi się albo się broni.
Lub jako gołąb, co w strumieniu pije,
Do nieba jasnym wzlatywała okiem.
Już wolnym, sennym błąkała się krokiem
I jaskółeczek utraciła zwinność,
I zadumała ją całą – niewinność. [Sz 289–290, w. 221–234]

Bohater, przyglądając się postaci w różnych pozach, próbuje uchwycić jej pochylenie przy zrywaniu róż. Giętka kreska rysuje opuszczenie głowy i załamanie rąk na szyję. Następny szkic przedstawia oczy. Gdyby dokonać plastycznej syntezy szkiców, otrzymałoby się ruchomy portret postaci, mówiącej gestami i wzrokiem o bezbronności wobec przeżyć wewnętrznych. Winą za sytuację kobieta sta-

⁹⁹ Zob. I. Bittner, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*. Łódź 1998, s. 48.

ra się obciążyć partnera. Odpowiedź stanowi akt uniewinnienia dokonany przy częściowym wykorzystaniu biblijnej opowieści o Zuzannie (Dn 13). Poeta ponawia motyw piękna kobiecego ciała, które oglądane w plenerze podczas kąpieli budzi pożądanie w mężczyźnie. W biblijnych starcach i w bohaterze poematu. Motyw został uzupełniony symbolem lilii, łączącym niewinność ze zmysłowym kuszeniem. Lilia pojawia się trzykrotnie (fragment XII):

– jako aksjomat:

[...] Luba! jak Bóg jest na niebie,
Z sercaś mi wszystko odpuścić powinna;
Lilija jedna wszystkiemu jest winna. [Sz 290, w. 236–238]

– w stylizowanym obrazie koronnego, metaforycznie wyrażonego dowodu jej winy:

[...] – ty wybiegłaś z rzeczki;
I takeś prędko uciekała złąką,
Ześ łonem kwiatu potrafiła pręty;
I lilijowa wnet łodyga pękła, [Sz 290, w. 250–253]

– w sensie ostatecznej konkluzji:

Nie jam był winien – lecz lilija winna. [Sz 290, w. 258]

Niemoc wobec zmysłów objawił bohater już w grocie (fragment VII), kiedy imputował sylfom, duchom powietrza, płacz z powodu przyzwolenia na grzech (Sz 287, w. 138–140). Argument ludzkiej słabości występuje również w jego pytaniu skierowanym do zmarłej (fragment XIV), czy mówi ona aniołom, iż w grocie zawładnęła nimi „niepamięć jakaś boskiej kary” (Sz 291, w. 277). Z nich dwojga ostatecznie nie on wykazał determinację wyzwolenia z grzechu, bo to ona właśnie (fragment XVII) –

Rzekła raz: „Chodźmy do staruszka celi,
Może rozgrzeszy, może rozweseli,
Dłonie nam zwiąże i kochać ośmieli”. [Sz 292–293, w. 333–335]

Kobieta najwyraźniej doszła do wniosku, że ideał szczęśliwości emocjonalnej na łonie natury, kwestionowany zresztą przez Schillera¹⁰⁰, nie zapewnia wewnętrznej stabilizacji. Niewykluczone też, iż chęć zawarcia ślubu podyktowało jej przeczuć rychłej śmierci, wszak przed wyjściem z chaty w dolinie nakryła głowę czarnym welonem ozdobionym rysunkiem motyla (fragment XVII – Sz 293, w. 343, 351–254)¹⁰¹. Droga kochanków z doliny na szczyt góry symbolizuje ich podnoszenie się z upadku. Zauważmy, co zapamiętał narrator z pobytu u pustelnika: „Krzyżek na celi”, księgi „w pyle” i to, że „promień zachodu / Cały się na twarz rzucał Chrystusowi” (Sz 293, w. 372–373, 375–376). W pierwszej części utworu Słowacki umieścił Boga na dalszym planie, w symbolice, na czołowym mamy

¹⁰⁰ Zob. Makleś, *op. cit.*, s. 29.

¹⁰¹ Czarny motyl, „śmierci posłaniec” w *Mnichu* J. Słowackiego (*Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1. Oprac. J. Krzyżanowski. Wstęp K. Wyka. Wrocław 1952, s. 97, w. 146–153) według objaśnienia autora pochodził ze wschodniego folkloru; prosty lud wierzył, iż „ma na skrzydłach pisany gniew Boży” (w. 152). Sens powtórzenia motywu czarnego motyla w poemacie *W Szwajcarii* mieści się w lęku bohaterki przed karą Bożą. W kulturze wysokiej już w średniowieczu motyl był symbolem duszy, piękna, ale także szybkiego przemijania. Zob. Biederman, *op. cit.*, s. 224.

naturocentryzm z jego podziwem dla uduchowionego Kosmosu i piękna przyrody, w drugiej części poeta rozluźnił więzy z filozofią idealistyczną, ale nie upodrzedził Natury wobec człowieka, przed którym otworzył drogę eschatologiczną¹⁰². Po śmierci ukochanej narrator konkluduje (fragment XVIII):

I staję błądy, i kreślę jej rysy;
Lub imię piszę na piasku wilgotnym; [Sz 294, w. 389–390]

Gest pisanie na piasku może oznaczać nietrwałość śladu człowieka na świecie, desperacką próbę zachowania partnerki w pamięci, ale także przywoływać ewangeliczną przypowieść, w której Chrystus, zamiast potępić jawno grzesnicę, „nachyliwszy się pisał palcem po ziemi”, a potem rzekł: „Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci na nią kamień” (J 8, 7). Przebaczenie grzesznej miłości byłoby zgodne z zapowiadaniem w symbolu tęczy przymierzem między Bogiem a ludźmi, zakończeniem dialogowania z Dantem, czy Bóg oprócz tego, że sprawiedliwy, jest też miłosierny, i rozwiązaniem osobistego dylematu poety, czy wolną miłość można poczytywać za grzech.

Tak jak Dante – lituje się Słowacki nad ludźmi i zgadza się z nim co do niedoskonałości człowieczej. Bohaterowie poematu *W Szwajcarii* są bezsilni wobec zmysłów, błądzą w życiu i jednocześnie zmagają się z dolegliwościami psychosomatycznymi: jak pamiętamy – jej zagraża śmierć z powodu gruźlicy, on jest melancholikiem. Związane z tym stanem słabe strony psychiki ujawniły się, kiedy bohater odtwarzał swoje doznania po śmierci ukochanej, zwłaszcza w trzech konfesyjnych, końcowych fragmentach utworu. Dręczyły go: odczucie pustki (Sz 294, w. 379–382), nostalgiczne szukanie kontaktu ze zmarłą (Sz 294, w. 383–396), wrażliwość na dźwięki i światło (Sz 294, w. 396–399), nawet pragnienie śmierci (Sz 294, w. 408–409)¹⁰³. Bohater Słowackiego jest postacią oryginalną, nie tylko z powodu osobowości rządzonej przez melancholię, lecz wskutek przekładania stanów wewnętrznych na sposób widzenia świata. O jego drodze do pustelnika pisze poeta:

Gdym z góry spójrzał na dolinę naszą,
Szałet się oku wydawał jak trumna,
Małeńki, cichy; kiedym spojrział z góry,
Nasz ogród z wiszeń jak cmentarz ponury; [Sz 293, w. 356–359]

Czasownik „wydawał się” wskazuje na iluzyjność obrazu, potwierdza tezę, iż ostrość widzenia, zaburzenia w percepcji barw czy proporcji przedmiotów zależą od samopoczucia obserwatora w momencie patrzenia na obiekt¹⁰⁴. Rzutowany z góry obraz jest nieruchomy. Oświetla go zachodzące, „czerwone jak krew” słońce. Z wielu sensów przypisywanych symbolowi czerwieni najbliższe słońcu (Chrystusowi) byłoby biblijne oznaczanie tym kolorem grzechu, pokuty i ofiary. Stąd ciemna faktura segmentów przestrzeni (fragment XVII): „Jeziora czarne, głązy, śniegi, chmury” (Sz 293, w. 367).

¹⁰² Zob. polemikę L. Libery z I. Opackim (*Alpejski cmentarz Słowackiego – „W sztambuchu Marii Wodzińskiej”*). W zb.: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, s. 49–50) na temat nadrzędności czy podrzędności Natury wobec człowieka w utworach okresu szwajcarskiego. Moje stwierdzenie popiera sąd Opackiego.

¹⁰³ Zob. M. Bięńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002, s. 20, *passim*.

¹⁰⁴ Zob. Młodkowski, *op. cit.*, s. 164.

Pionowa oś, jedna dla całego obrazu, ma punkt ciężkości w dolinie, ale biegnie też w górę. Umieszczony w pobliżu szczytu narrator rejestruje spojrzeniem to, co powyżej, i to, co poniżej, np. cienie orłów tworzące na lodzie girlandy (Sz 293, w. 368), które w świątyni Salomona wskazywały horyzontalną nieskończoność świata, tymczasem lot orłów kojarzył się zawsze z przewyciężaniem pionowej płaszczyzny przestrzeni, z transcendencją. Dysproporcja bohatera i ogromu uniwersum pogłębia negatywny, przygnębiający odbiór pejzażu. Nie można wydedukować z niego jedności człowieka i Natury. Są to byty zanurzone w innych wymiarach czasu: Natura w wiecznym, ludzie za życia w historycznym, niewymiernym i wymiernym, więc nie zachodzi między nimi koniunkcja uczuciowa¹⁰⁵.

Rekonstrukcja czasu po zgonie kobiety przesuwiała ją w sferę pozaziemską. Ilekroć narrator chciał przywołać w myślach jej twarz, z pamięci wypływała niebieska barwa oczu, natomiast sylwetka zamazywała się całkowicie (Sz 294, w. 303, 383–388). Niezdolny do figuratywnych przedstawień (Sz 295, w. 412), reasumował tylko migawki z przeszłości (Sz 295, w. 413–424), po czym ukochana stawała się świetlistą zjawą, zidentyfikowaną nieomal z poświatą księżycową czy też ze złudzeniową barwą śniegu pokrywającego góry (fragment XX):

W księżycu blasku biała – lub wieczorem
Od Alp na śniegu różowych – różowa? [Sz 295, w. 423–424]

Wtapiana w światło kobieta traci kontury, ponieważ – jak postaci Veronesego usytuowane na granicy świata widzialnego i niewidzialnego¹⁰⁶ – przechodzi z życia w śmierć. Graniczność bytu bohaterki przywołuje także efekt kontemplowania ikony, nie ciało bowiem, lecz duch oraz istota osoby stała się przedmiotem tego obrazu¹⁰⁷. Ignacy Matuszewski napisał, że w całym poemacie nie ma autentycznego portretu kochanki:

mglista postać kobieca zlewa się w jedną całość z jakąś niezmierną, czarodziejską naturą, równie daleką od prawdziwej Szwajcarii, jak Syberia w *Anhellim* niepodobna jest do Syberii rzeczywistej¹⁰⁸.

Połączenie czynnika irracjonalnego z racjonalnym, czyli zdwojenie świata, teozoficznie pojmowana przestrzenność, eksperymenty ze światłem, nieuchwytna kreska w rysunku, symboliczne barwy i tonacja dźwięków jako wyznaczniki obrazowania konstytuują nastrój tego utworu, a także horyzont dzieł mistycznych poety.

W lutym 1845, w Paryżu, gdy Słowacki był już twórcą systemu genezyjskiego, napisał – nie wysłany – list do matki, polemizujący z jej stanowiskiem wobec jego tekstów. Przy okazji sformułował swoją opinię o nich, przyjmując za kryterium wartości porównanie „z tonem ewangelicznym”. *Ewangelia* to Chrystus.

¹⁰⁵ Trzeba jeszcze raz podkreślić, iż szara tonacja obrazu to skutek osobistego stanu psychicznego bohatera. Idzie o bezzasadność sugestii o sentymentalizmie, do którego Słowacki odnosił się z ironią (zob. T. Kostkiewiczowa, *Tradycja sentymentalizmu w poezji epoki romantyzmu. (Zarys problematyki)*. W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1981, s. 144).

¹⁰⁶ Z tego właśnie powodu J. Klaczko jako pierwszy nazwał Słowackiego „Veronesem poezji polskiej”. Odnotował to I. Matuszewski (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*. Warszawa 1902, s. 130).

¹⁰⁷ Zob. W. Szturc, *Oko ikony*. W zb.: *Bizancjum – prawosławie – romantyzm*, s. 233.

¹⁰⁸ Matuszewski, *op. cit.*, s. 252.

Zapytał matkę: czy jej zarzuty i rady „mogły były dane być przez Chrystusa”? W podtekście kryje się oskarżenie jej o prostotę przyziemnego rozumowania i przypomnienie podobnej, własnej postawy wobec nauki Boskiej w przeszłości, bo zaraz po tym oskarżeniu pojawiło się kontrowersyjne zdanie: „Otóż ja Ci powiem, że przed Chrystusem nie śmiałybym deklamować z zapalem ani *Szwajcarii* – ani innych osobistych poematów [...]” (L 394, luty 1845). W konfrontacji z filozofią mistyczno-genezyjską utwór *W Szwajcarii* niewiele znaczył, a jego bohaterowie – tak jak w pozostałych poematach – wydawali się zbyt zajęci sobą i za bardzo cielesni. Negatywny sąd Słowackiego, podyktowany wywyższaniem przezeń swojego ówczesnego światopoglądu, nie może jednak funkcjonować w zakresie dokonań artystycznych¹⁰⁹. Tym bardziej, że motywy tekstu *W Szwajcarii* występują w jego późniejszych dziełach, m.in. w *Samuelu Zborowskim*, a wyróżniki obrazowania – w *Królu-Duchu*¹¹⁰. Wysokiej klasy artyzm poematu dużo zawdzięcza kontaminacji realizmu z pierwiastkiem irracjonalnym we wcześniejszej twórczości poety¹¹¹, także poglądom Maurycego Mochnackiego¹¹², ale dopiero na zachodzie Europy, czerpiąc wiedzę filozoficzną ze źródeł, wobec wzorów tamtejszej literatury, szczególnie niemieckiej (paralele z *Henrykiem von Ofterdingen* Novalisa nie należą do tematu artykułu), mógł napisać poemat wintegrowany w sztukę europejskiego romantyzmu. Przed Słowackim dokonał tego Mickiewicz w *Sonetach krymskich* i *Dziadów* części III.

W czasie podróży po Bliskim Wschodzie (VII 1836 – VII 1837) autor poematu *W Szwajcarii* rozwijał swój oparty na substracie mistyki kod wizualny. Kluczową rolę odgrywało w nim naturalne światło i jego źródło, czyli Słońce, objęte pogłębioną refleksją. Impuls szedł od heliofizyków, nazywanych astronomami lub fizykami. Idzie mi o wyniki poznawania krajów i mórz arktycznych, przedstawiane również w literaturze podróżniczej, i o próby teorii magnetyzmu ziemskiego, ogłaszane w latach trzydziestych w. XIX m.in. przez niemieckiego fizyka Carla Friedricha Gaussa. Do oświeconej części społeczeństwa docierały (głównie z czasopism) wiadomości, iż Słońce wysyła w kierunku Ziemi fale energii promieniowej, a jej wpływ na pole magnetyczne naszej planety powoduje w wysokich warstwach atmosfery burze magnetyczne, łącznie ze zjawiskiem zorzy biegunowej¹¹³. Słowacki był tego świadomy¹¹⁴.

¹⁰⁹ Zob. M. Załęski, *Słowacki idylliczny*. W zb.: *Słowacki współczesny*. Red. M. Troszyński. Warszawa 1999, s. 232.

¹¹⁰ Zob. W. Pyczek, *Jerozolima słoneczna Juliusza Słowackiego*. Lublin 1999, s. 81–82, 101, *passim*. – A. Krysztofiak, *Konwencje wyobraźni. O szeregach motywów w twórczości Słowackiego i Krasińskiego*. Katowice 2001, s. 42–43, 51–52.

¹¹¹ Na ten temat zob. L. Świrad, *Jaszczur ze skrzydełkami u nogi. O „Wacławie” Juliusza Słowackiego*. W zb.: *Studia o twórczości Słowackiego*. Red. I. Opacki. Katowice 1982, s. 118–119. – K. Korotkich, *Ikony Słowackiego. Wyobrażenia Theotokos w „Żmii”, „Śnie srebrnym Salomei” i „Beniowskim”*. W zb.: *Bizancjum – prawosławie – romantyzm*, s. 465–466.

¹¹² Poemat *W Szwajcarii* nawiązuje do idei Mochnackiego wyłożonych m.in. w artykule *O duchu i źródłach poezji w Polsce*. Słowacki poznał autora w r. 1829 w Warszawie, a w Paryżu, w r. 1832, dedykował mu swoje świeżo wydane dwa tomy *Poezji*. Zob. Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1996, s. 83, 124.

¹¹³ Zob. *Encyklopedia – przyroda i technika. Zagadnienia wiedzy współczesnej*. Komitet red. J. Barbag [i in.]. Warszawa 1969, s. 67, 678, 684.

¹¹⁴ W liście do K. Gaszyńskiego (Paryż, 22 V 1839), który przetłumaczył *Anhellego* na język francuski i szukał wydawcy, J. Słowacki (*Dzieła wybrane*, t. 2, s. 250. Przywołując i cytując fragmenty tego utworu dalej będę podawała lokalizację w nawiasach: cyfra rzymska wskazuje roz-

Na podstawie napisanych prawdopodobnie po powrocie ze Wschodu liryków i poematów (*Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu, Hymn, Ojciec zadżumionych, Piramidy* czy *Na szczycie piramid*) można zrekonstruować fascynację Słońcem i przy tym krążenie myśli poety wokół światła, jego właściwości i znaczenia. Obrazy z motywem solarnym wypełnia jasność zapewniająca pejzażom głębię, na bliższych planach pojawiają się blaski i lśnienia, rozproszone promienie słoneczne oraz intensyfikowane przez światło kolory. Obserwowane z lądu, z morza, na pustyni i z wysokości piramidy Słońce występuje na wielkim ekranie nieba w czerwieniach, bywa złote, ogniste, krwawe, skrawo-białe¹¹⁵. Ostre światło sprawia, że widzialne rozmywa się, natomiast to, co istotowe, staje się uchwytnie przez zmysły. Ponadto reakcje plastyczne poety na uroki nieba sprzężone są z przekonaniem o zależności bytu psychicznego jednostki od światła. Oko – receptor światła i kolorów – uaktywnia w ciągu dnia odczucia patrzącego, zachód słońca potęguje wrażliwość refleksyjną, nastroja nostalgicznie. Stąd było już bardzo blisko do hipotezy o interferencji światła i ludzkiego ducha. I do koncepcji wędrówki człowieka ku światłu sakralnemu.

W tajemniczej krainie Sybiru panują okresy jasności i ciemności. W obrazach napisanego wiosną 1837 w Libanie *Anhellego* wydłuża się linia wertykalna. Lokalizację scen zastępują określenia „ziemia sybirska” i „biała ziemia”. Podczas zimy arktycznej Słońce nie pojawia się na niebie (przez 179 dni), w lecie jest stale ponad linią horyzontu (186 dni). Trwa wtedy dzień polarny¹¹⁶. Nastąpił, kiedy Anhell i Ellenai znaleźli się na dalekiej Północy:

Przyszedł więc dzień sybirski, a słońce nie zachodziło, lecz biegało niebem jak koń w zawodzie, z płomienistą grzywą i z białym czołem.

Straszliwe światło nie kończyło się nigdy, a huk lodów był jakoby głos boży, odzywający się na wysokościach do ludzi nędznych i opuszczonych. [XIII 237]

Nasycone w widmie słonecznym, tzn. przy falach światła o jednakowym mniej więcej natężeniu, barwy czerwona i podobna do białej¹¹⁷ wydają się poecie „straszliwe”, bo nieustanne i niepojęte.

Obrazowanie wyróżniają eksperymenty z płynnością granic przestrzennych i czasowych. Rzeczywistość Sybiru skleja się z rzeczywistością emigrantów w zachodniej Europie, „tu” łączy się z odległym „tam”, miejscem leżącym gdzie indziej, iluzja współgra z dosłownością, sen z jawą. Po śmierci Ellenai rytm pojawiania się dnia i nocy sybirskich ulega przyspieszeniu, podział na linearną triadę czasową został zaniechany w całym utworze. Przeszłość wkracza w teraźniejszość, a przyszłość żyje w nadziei zasłańców, iż następne pokolenia – pamiętając o ich ofierze – wywalczą wolną Ojczyznę (II 209). Podobne eksperymenty transgresywne odnajdujemy w poezji „wschodniej”. W greckich kolumnach i egipskich

dział, arabska – stronicę) pisze, iż w komentarzu do „nocy sybirskich” powinien odesłać czytelnika „do jakiego dzieła astronomicznego”, do prac niemieckiego podróżnika, P. S. Pallasa (1741–1811), i do miesięcznika „Revue des Deux Mondes”.

¹¹⁵ Heliofizycy nazywali jaskrawością stosunek światła do powierzchni świecącego ciała (*Encyklopedia – przyroda i technika*, s. 1167), dlatego – jak się wydaje – dla określenia intensywnej barwy Słońca Słowacki stworzył neologizm „skrawość”. Przymiotnik „skrawy” pojawia się kilkakrotnie w utworach związanych z podróżą na Wschód, poświadczając studia przedmiotowe autora.

¹¹⁶ Zob. *Geografia powszechna*. T. 5: *Arktyka*. Red. A. Jahn. Warszawa 1967, s. 7–8.

¹¹⁷ Zob. *Encyklopedia – przyroda i technika*, s. 846–847, 1167.

piramidach trwa uobecniona w teraźniejszości przeszłość, niewidzialne przenika widzialne. Słowacki konsekwentnie rozwijał przekonanie o materialno-duchowej Całości Kosmosu, wprowadzone do poematu *W Szwajcarii*, doprowadzone do apogeum w *Królu-Duchu*.

Obrazowanie w *Królu-Duchu* (1845–1849) poddawało się coraz bardziej impulsom podmiotowej wyobraźni poety, kształtowanej przez własną filozofię w ramach formuły realizmu, zdecydowanie przełamywanej przez irracjonalizm, ażeby przedstawić proces doskonalenia się ludzkiego ducha: od form prymitywnych u zarańcia dziejów do przeanielenia w czasie ich upływu, po to, by ludzkość mogła osiągnąć „Niebieską Jeruzalem”. Fundamentalną zasadę tworzenia obrazów stanowiło w tym poemacie znoszenie wszelkich podziałów i granic, dlatego elementy atmosfery ziemskiej mieszają się z elementami jonosfery (multiplikacja zorzy), wszechobecne anioły uczestniczą w życiu ludzi, czas mityczny zawęzła się z historycznym, transgresja obejmuje nawet światło, dźwięki i barwy¹¹⁸. Bóg, światło i duch są tożsame, ruch (wiatr) podkreśla ewolucyjną zmienność Natury, konwulsyjna kreska unieważnia widzenie potoczne, wprowadzając rozwiązania abstrakcyjne, symbolika wtapia się w ekspresję, przebiegającą przez obrazy linie agonalne informują o wielokierunkowej nieskończoności, świadomość dominuje nad widzącym wzrokiem poety-wizjonera. Bez poematu *W Szwajcarii* i bez *Anhellego Król-Duch* nie osiągnąłby poziomu dzieła genialnego.

Abstract

ZOFIA WÓJCICKA
(University of Szczecin)

JULIUSZ SŁOWACKI'S "IN SWITZERLAND". IMAGERY AND SYMBOLISM

Introduction to the article is devoted to the shaping of Słowacki's artistic attitude: plastic education, learning about the old and contemporary painting and the papers by Western Europe theatre set designers, and his own reflection upon transferring of the realia set in his memory to the images he created.

Imagery of the nature in the poem *In Switzerland* was directly influenced by the Swiss Alps landscapists but Słowacki broke their conventions since the space he created proves to be of sign character, is dominated by movement, and conveys its senses with the help of symbols taken from Mediterranean mythology, the *Bible*, anthropology and folklore. The images' characteristic feature is a suggestion of the Whole Universe (the influence of German idealistic philosophy) and its spiritualizing. Słowacki juxtaposes literality with metaphor, the real space with spiritual one, and the finished with the unfinished. The nature serves as the background and a place for love episode which ends with the death of the beloved. The narrator and at the same time her melancholic partner reconstructs the past and maps his internal state onto the vision of the world.

The final part of the paper looks the subject proper ahead and considers the poem *Anhelli* to formulate a conclusion that without *Anhelli* and *In Switzerland* the poem *King-Spirit* would not have reached the masterly level.

¹¹⁸ Zob. Krykowski, *op. cit.*, s. 112.