



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Twórczy lęk Słowackiego : antagonizm wieszczów po latach

**Author:** Magdalena Bąk

**Citation style:** Bąk Magdalena. (2013). Twórczy lęk Słowackiego : antagonizm wieszczów po latach. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Bąk

# Twórczy lęk Słowackiego

## Antagonizm wieszczów po latach





Twórczy lęk Słowackiego  
Antagonizm wieszczów po latach



NR 3052

Magdalena Bąk

Twórczy lęk Słowackiego  
Antagonizm wieszczów po latach

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2013

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzent  
Michał Kuziak

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa  
[www.sbc.org.pl](http://www.sbc.org.pl)

# Spis treści

Wstęp . . . . .	7
Rozdział I	
Agon, czyli o relacji między Słowackim a Mickiewiczem . . . . .	13
Antagonizm wieszczów . . . . .	13
Poetów lęk przed wpływem . . . . .	25
O Bloomie bez przesady . . . . .	40
Po co nam nowy „antagonizm wieszczów”? . . . . .	52
Rozdział II	
Miłość romantyczna . . . . .	63
Jak się zakochać – to tylko we dwóch . . . . .	66
<i>W Szwajcarii</i> , czyli nigdzie . . . . .	75
Niebezpieczne związki . . . . .	103
Genesis z serca . . . . .	113
Rozdział III	
Naród i historia . . . . .	129
Kompleks <i>Wallenroda</i> . . . . .	130
<i>Lambro</i> , czyli pojedynek na bohaterów . . . . .	157
Przypadek Kordiana, czyli korsarz na Mont Blanc . . . . .	169
Ten trzeci... Uwagi na marginesie <i>Kordiana</i> . . . . .	216
Pod znakiem ironii . . . . .	232
Idealna synteza . . . . .	248
Jak Słowacki tłumaczył Mickiewicza . . . . .	272



Rozdział IV	
Poezja . . . . .	303
<i>Principia</i> . . . . .	307
Język . . . . .	329
Teoria poezji narodowej . . . . .	353
Rozdział V	
Antagonizm wieszczów. Strona Mickiewicza . . . . .	371
Sądy zbójckie . . . . .	378
Prywatnie o Słowackim . . . . .	385
Kochajmy się? . . . . .	390
Miejsce Słowackiego w literaturze polskiej . . . . .	399
Zakończenie . . . . .	407
Bibliografia . . . . .	421
Indeks osób . . . . .	443
Résumé . . . . .	451
Summary . . . . .	453

## Wstęp

Książka ta ma czterech bohaterów. Pierwszym jest, oczywiście, Juliusz Słowacki, którego twórczość stanowi podstawowy materiał poddawany analizie w kolejnych rozdziałach pracy. Próba oświetlenia zarówno pewnych szczegółowych rozwiązań artystycznych zastosowanych przez poetę, jak i wymowy ideowej całych tekstów bądź ich większych fragmentów stanowi główny cel prowadzonych tutaj rozważań. Najważniejszym rysem sylwetki poetyckiej młodszego wieszczą staje się, w proponowanym w tej książce ujęciu, jego stosunek do literackich osiągnięć Mickiewicza, konieczność określenia się wobec nich i znalezienia miejsca zarówno do rozwoju własnej wyobraźni poetyckiej, jak i do realizacji odmiennego modelu poezji w świecie romantycznym, który w polskiej praktyce literackiej pierwszej połowy XIX wieku był w znacznym stopniu zorganizowany wokół twórczości autora *Ballad i romansów*.

Drugim bohaterem tej książki jest zatem Adam Mickiewicz. Choć ze względu na przyjętą optykę to nie jego teksty, ale dzieła Słowackiego poddawane są interpretacji, a utwory starszego poety funkcjonują „jedy- nie” jako najważniejszy z kontekstów interpretacyjnych, nie umniejsza to jednak znaczenia dorobku i osoby autora *Dziadów* dla podjętych tu refleksji i wszystkich wynikających z nich wniosków. Znaczenia tego nie sformułowałabym może w ten sposób, że bez Mickiewicza nie byłoby Słowackiego, ale z pewnością byłyby to Słowacki inny niż ten, którego znamy, a niektóre najważniejsze obecnie i uznawane za najbardziej wartościowe aspekty jego poezji (jak choćby strategia ironii romantycznej) nie zaistniałyby w niej być może wcale. I choć przyjęta perspektywa badawcza zakłada głównie uzupełnienie odczytań i interpretacji dzieł

Słowackiego, to jednak ostatni rozdział jest próbą pokazania, na ile prezentowany w tej pracy model relacji pomiędzy wieszczami może być pomocny w zrozumieniu twórczej postawy Adama Mickiewicza.

Trzecim bohaterem tej książki jest Manfred Kridl. Dzięki swojej znakomitej rozprawie przekształcił formułę „antagonizmu” w mocną metaforę, która odegrała istotną rolę w historii polskiej literatury, stając się kanonicznym sposobem ujmowania relacji pomiędzy Słowackim i Mickiewiczem. O ile najistotniejszym, jak zostało powiedziane, kontekstem interpretacji utworów Słowackiego będzie w prezentowanej książce twórczość Mickiewicza, o tyle najważniejszą inspiracją badawczą, tekstem krytycznym, stanowiącym podstawowy punkt odniesienia prowadzonych w tej pracy analiz, będzie właśnie rozprawa Kridla, opublikowana w 1925 roku w formie książkowej praca habilitacyjna *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*. Zawiera ona szereg celnych i cennych analiz twórczości autora *Kordiana* i w wielu kwestiach – mimo upływu czasu i lawinowego wręcz przyrostu opracowań dotyczących pisarstwa Słowackiego – trzeba się z nimi po prostu zgodzić. Zapewne dlatego mimo upływu kilkudziesięciu lat, w czasie których badacze podejmowali wszystkie właściwie aspekty poetyckiej działalności obu wieszczów, rozpatrując ich literackie osiągnięcia pod każdym możliwym kątem, kwestia wzajemnych stosunków pomiędzy poetami pozostała jednak zdominowana przez metaforę **antagonizmu wieszczów** (czasami obwarowywaną jedynie zastrzeżeniami, że jest ona być może niewystarczająca do zrozumienia skomplikowanej relacji, która ich łączyła), a problem ten – choć nie ma wątpliwości, że w rozumieniu zwłaszcza poetyckiej ewolucji Słowackiego niezwykle istotny – nie doczekał się dotąd nowego ujęcia monograficznego. Czesław Zgorzelski we wspomnieniu pośmiertnym poświęconym Manfredowi Kridlowi napisał: „W każdej sprawie Kridl umiał wskazać najważniejszy kompleks problemów, umiał spojrzeć na nie twórczo, odślaniając obserwatorowi nowe perspektywy. Ale sam rzadko z perspektyw tych korzystał: torował drogę innym, wskazywał najogólniej kierunki badań, wzniewał zainteresowanie, zaszczerpiał i rozwijał myśl naukową innych”<sup>1</sup>. Zdanie to po

---

<sup>1</sup> Cz. Zgorzelski: *Manfred Kridl, jego dzieła i osobowość*. „Przegląd Humanistyczny” 1957, nr 1, s. 68.

części tylko da się odnieść do *Antagonizmu wieszczów*. W pracy tej z całą pewnością badacz trafnie rozpoznał istotne problemy związane z relacją pomiędzy dwoma najwybitniejszymi poetami polskiego romantyzmu, a sposób jej ujęcia stał się nie tylko inspirujący dla kolejnych pokoleń interpretatorów, ale też w pewien sposób wiążący, bo nie udało się dotąd zaproponować skutecznej formy wyjścia poza nakreślone przez Kridla ramy. Jednocześnie w tym akurat przypadku autor *Antagonizmu wieszczów* okazał się nie tylko inspiratorem nowych odczytań, tym, który podsuwa rozwiązania, ale też badaczem rozwijającym ową myśl ogólną w spójną, wyczerpującą i niezwykle ciekawą interpretację. Tym bardziej przesadny wydaje się krytyczny stosunek Kridla do prowadzonych w tej książce analiz, wyrażony w późniejszym okresie jego działalności badawczej. Nie ulega wątpliwości, że postrzegane z perspektywy formułowanej we *Wstępie do badań nad dziełem literackim* metody integralnej, w myśl której w obrębie zainteresowań badacza literatury może się znaleźć wyłącznie „język i styl autora, jego sposoby komponowania, jego wersyfikacja, rodzaj i zakres tematów, jakie uprawia”, z tym zastrzeżeniem jednak, że „to wszystko nie daje [...] podstawy do określenia jego poglądu na świat”<sup>2</sup>, spore fragmenty *Antagonizmu wieszczów* mogły budzić uczucia mieszane. A jednak bardziej niż na surową krytykę wyrażoną słowami Husserla: „Wobec niczego nie jest się tak surowym, jak wobec świeżo porzuconych własnych błędów”<sup>3</sup>, ta znakomita książka zasłużyłaby na sformułowane również w zakończeniu *Wstępu do badań nad dziełem literackim* przekonanie, że otwartość na inne metodologie tam, gdzie są one skuteczne i wartościowe, sprzyja pomnażaniu wiedzy o literaturze.

W pracy niniejszej, stawiając sobie za cel próbę pokazania stosunku Słowackiego do Mickiewicza, a nawet (choć w nieco węższym zakresie ze względu na szczupłość materiału, który poddać by można analizie) wzajemnych odniesień obu poetów, nie mam ambicji odrzucenia ustaleń Kridla, chodzi mi jedynie o ich uzupełnienie i przeformułowanie tam, gdzie wydaje się to możliwe, a biorąc pod uwagę nowsze teorie literatury – także konieczne do lepszego i pełniejszego opisu relacji pomiędzy poetami.

---

<sup>2</sup> M. Kridl: *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. Wilno 1936, s. 111.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 213.

Czwartym zatem bohaterem tej książki stanie się Harold Bloom, którego koncepcja **lęku przed wpływem** stanowiła badawczy impuls, inspirujący prowadzone tu rozważania. Nie jest przypadkiem, że nazwisko autora koncepcji odczytania świadomie zniekształconego pojawia się dopiero teraz, zamykając to wstępne wyliczenie. Teoria Blooma, o czym będę jeszcze pisać szczegółowo w pierwszym rozdziale pracy, mimo precyzyjnie wyznaczonych kolejnych kroków procesu rewizyjnego, w którym młodszy poeta uwalnia się od wpływu dawnego mistrza, nie jest w zasadzie konkretną metodą interpretacyjną. Stanowi raczej pobudkę do specyficznego myślenia o literaturze i pojawiających się w niej kolejno, następujących niejako po sobie, wybitnych jednostkach, które zmagać się muszą z tradycją wyrosłą przed nimi i zawłaszczającą w sposób nieuchronny ich wyobraźnię. I tak właśnie koncepcja lęku przed wpływem została potraktowana w tej książce: jako inspiracja, zachęta do nieco innego spojrzenia na relację pomiędzy Słowackim i Mickiewiczem, spojrzenia, w którym nacisk zostaje położony nie na niepoohamowaną ambicję młodszego poety i jego chęć zdobycia sławy równej lub przewyższającej Mickiewiczowską, ale na mechanizm odróżniania się, będący nieodłącznym składnikiem „kondycji zapóźnienia”, czyli faktu, że tworzy się w sytuacji, kiedy wszystkie, jak się zdaje, najwybitniejsze dzieła już powstały. Bardziej niż wytyczanie kolejnych faz rewizjonistycznego starcia interesuje mnie jednak jego specyficzna logika, nie tylko ukazująca podwójnie nacechowany stosunek efeba do wielkiego prekursora, ale też ujawniająca specyficzny rytm, któremu podporządkowana jest relacja między nimi. Nie chodzi tu bowiem o proste przeciwstawienie własnych, odmiennych artystycznych czy ideowych propozycji osiągnięciom „tamtego”. Bezpośrednie starcie z mistrzem wyprowadzane jest zawsze z tekstów wielkiego poprzednika i przygotowywane za pomocą chwytów interpretujących w odpowiedni sposób twórczość zarówno jego, jak i własną. Napięcie pomiędzy tymi dwoma elementami: szukaniem punktu oparcia, przestrzeni możliwej do pokazania jako niezawłaszczona przez prekursora a właściwym „przeciwstawieniem” mu się, dobrze charakteryzuje relację pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem. Teoria Blooma została na kartach tej książki potraktowana jedynie jako ogólna inspiracja, a nie sztywna metodologia, przede wszystkim dlatego, że celem pracy jest analiza i interpretacja poszczególnych dzieł

---

Słowackiego, ujawnienie istotnych koncepcji i rozwiązań artystycznych lub nowe oświetlenie prezentowanych przez poetę idei, a nie wskazanie i nazwanie poszczególnych etapów rewizyjnych. Warto także zaznaczyć, że książka ta dotyczy relacji tekstowych, więc sfera skomplikowanych zależności psychologicznych, z którą raz po raz odważnie flirtuje Bloom, zostanie w niej potraktowana marginalnie.

Intencją tej książki jest, oczywiście, także sugestia, że może czas już zastąpić jedną mocną metaforę „antagonizmu wieszczów” inną mocną metaforą „lęku przed wpływem”. Zmiana taka, jak sądzę, pozwala lepiej ująć charakter relacji pomiędzy wieszczami, nadając się zarówno do opisanie tych intertekstualnych związków zachodzących pomiędzy utworami Słowackiego i Mickiewicza, które wpisują się w kategorię inspiracji, jak i polemiki czy też relacji zupełnie innego rodzaju, dla których formuła „antagonizmu” w ogóle nie pozwala znaleźć nazwy, a przecież nie ulega wątpliwości, że takie związki występują.



## Rozdział I

# Agon, czyli o relacji między Słowackim a Mickiewiczem

## Antagonizm wieszczów

Biografie Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego obfitują w wydarzenia intrygujące, których komentowanie stanowiło dotąd i zapewne stanowić będzie w przyszłości pokusę dla badaczy. Jednym z podatnych na interpretację, przemawiających nie tylko do specjalistów, ale ożywiających również zbiorową wyobraźnię faktów jest kwestia wzajemnego stosunku tych dwóch wybitnych artystów. To, że przyszło im żyć w tych samych czasach, przypadających na dodatek na okres romantyzmu, a zatem epoki, w której szczególną wagę miała rola i misja poety, epoki, która doprowadziła do powstania swoistego modelu wieszcza<sup>1</sup>, dążącego do niepodzielnej władzy na twórczym parnacie<sup>2</sup>, nie mogło pozostać bez wpływu na kształt artystycznych biografii Mickiewicza i Słowackiego.

Dla dziewiętnastowiecznych czytelników i uczestników życia literackiego potrzeba stworzenia wyrazistej hierarchii, a w każdym razie jasnego określenia własnych preferencji musiała być czymś oczywistym, skoro jeszcze za życia poetów obyczaj porównywania i zestawiania ich twórczości był bardzo rozpowszechniony. Czynili tak autorzy niechętni Słowackiemu, szukający w takich porównaniach dowodów na wyższość

---

<sup>1</sup> W. Weintraub: *Poeta*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 2009, s. 711–715.

<sup>2</sup> M. Zielińska: *Mickiewicz i naśladowcy*. Warszawa 1984, s. 61.



poetyckiej sztuki Mickiewicza<sup>3</sup>. Hipolit Błotnicki notuje na przykład w swoim pamiętniku:

Czytałem świeżo tu wyszłe [...] *Poezje Słowackiego*. [...] Mickiewicza wyżej stawie; w Słowackim czułości nie ma i ani jednego cnotliwego obrazu, i o Polsce zapomniał, rzekłbyś<sup>4</sup>.

Józef Bohdan Zaleski w liście do Ludwika Nabelaka z 27 lutego 1834 roku stwierdza natomiast:

Garczyński nie był jednak prostym naśladowcą Mickiewicza, z rzęduowych pstrych, drapieźnych Odyńców, Witwickich, Słowackich<sup>5</sup>.

W tym porównaniu Słowacki ustępuje już nie tylko Mickiewiczowi, ale nawet Garczyńskiemu, którego talent gwarantuje niejako pozytywna opinia autora *Dziadów*.

Zygmunt Krasiński, wyraźnie sprzyjając talentowi Słowackiego i w pełni doceniając jego wyjątkowy charakter, w artykule *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* pisał jednak:

Lecz oddzielnie pojąć i ocenić Słowackiego nie sposób, nie tylko Słowackiego, ale nic na świecie, bo wszystko zasuwa się na siebie, bo każdy szczegół, choćby wyglądał na całość, jest płynącą częścią wyższej całości. Słowackiego rozumieć można tylko w logicznym następstwie po Mickiewiczu, tym ogromnym *fiat lux* literatury polskiej [...]<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Jarosław Ławski następująco tłumaczy ten mechanizm: „Niewątpliwie prócz naturalnej wśród emigrantów potrzeby prostego ładu, w którym porządek arcydzieł i siłę autorytetu wyraża jeden jedyny Mickiewicz, wpływ na taki odbiór autora *Króla-Ducha* miało permanentne postrzeganie jakiejś dysharmonii: osobowości i poezji” (J. Ławski: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005, s. 12).

<sup>4</sup> *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Marzec 1832 – czerwiec 1834*. Oprac. M. Dernałowicz. Red. S. Pigoń. Warszawa 1966, s. 44.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 295.

<sup>6</sup> Z. Krasiński: *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*. W: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*. Oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnochołowski. Wrocław 1963, s. 133.

Krasiński nie chce dopatrywać się w podkreślanym przez siebie związku elementów rywalizacji czy polemiki, uznaje jednak ową konieczność zestawiania, odnoszenia do siebie literackich dokonań obu poetów za podstawową i naturalną zasadę. Antoni Małecki w poświęconej Słowackiemu monografii kilkakrotnie próbuje opisać specyfikę artystycznych dokonań poety właśnie przez kontrastowe zestawienie go z Mickiewiczem. Pisze na przykład tak:

Mickiewicz przy całej swej podniosłości nieskończenie przewyższał go realizmem. Mickiewicz szukał wszędzie żywiołów pozytywnych, dodatnich, szukał pewnika, dogmatu; Słowacki marzył, poetyzował... Pierwszy wiedział zawsze, do czego dążył i co zamierzał; – drugi łatwiej byłby podobno zdał sprawę, czego nie chciał; sformułować zaś dobitnie żądań i pragnień swoich dodatnio; – tego w żadnej porze życia swojego [...] nie byłby pono potrafił<sup>7</sup>.

Władysław Mickiewicz w napisanej przez siebie biografii słynnego ojca, podejmując kwestię relacji pomiędzy poetami, zwraca uwagę na zarozumiałstwo i chęć rywalizacji, cechujące Słowackiego, który na dodatek zazdrościć miał starszemu twórcy sławy i sukcesów literackich. Stroną aktywną, atakującą i złośliwie zaczepną jest w tym ujęciu jedynie autor *Beniowskiego*, Mickiewicz zaś ukazany został jako ten, który cierpliwie czeka, aż Słowacki odkryje istotę prawdziwej poezji, a nie artystowskich popisów:

Adam czekał, aż natchnienie tryśnie z wierszy Słowackiego. Nie upatrywał natchnień w grze słów tego nieporównanego wirtuoza, ale zawsze spodziewał się, że kiedyś natchnienie wyższe tony wydobędzie z tego wspaniałego instrumentu, na którym grały z szaloną fantazją i ironią naśladownictwo i pycha<sup>8</sup>.

Kolejne pokolenia badaczy romantyzmu przejmują taką porównawczą strategię, wyprowadzając z niej często niezbyt dla Słowackiego ko-

---

<sup>7</sup> A. Małecki: *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*. T. 1. Lwów 1866, s. 61.

<sup>8</sup> W. Mickiewicz: *Żywot Adama Mickiewicza*. T. 2. Poznań 1892, s. 223.

rzystne wnioski. Stanisław Tarnowski postrzega na przykład genezę napisania *Kordiana* w kategoriach współzawodnictwa i ujawnionej przez młodszego poetę chęci pokonania Mickiewiczowskich *Dziadów*. Tarnowski nazywa ten instykt szlachetnym, co nie przeszkadza mu dostrzegać w nim chęci zemścić się na przeciwniku i upokorzenia go. Mimo to przeciwstawia ten przykład finałowi piątej pieśni *Beniowskiego*, gdzie dostrzega już tylko „zarozumiałe zuchwalstwo”<sup>9</sup>.

Nawet bardziej wyważone stanowiska, skłaniające się raczej ku akcentowaniu odmienności dróg twórczych obu poetów, uwzględniają często tego typu zestawienia. Piotr Chmielowski w *Historii literatury polskiej* daje zestaw cech charakterystycznych dla artystycznej osobowości Mickiewicza i Słowackiego, wskazując na wyraźne pomiędzy nimi rozbieżności<sup>10</sup>. Podobnie Tadeusz Grabowski, który buduje zestawienia znacznie subtelniejsze, nieukładające się w proste pary kontrastowe, nie unika jednak porównywania z sobą tych dwóch wybitnych osobowości twórczych:

On [Słowacki – M.B.] ma za mało woli, gdyż nie wierzy, melancholizuje, nie ma celu, który zna Mickiewicz. Nie idealizuje sobie jednak narodu, jak tamten, tej idealizacji nie ma nawet w poemacie chrystusowym<sup>11</sup>.

W 1925 roku ukazała się monografia Manfreda Kridla *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*. Praca ta, wyrażając z tak wyraźnej w polskiej tradycji krytycznej metody zestawiania z sobą artystycznych (i nie tylko) dokonań dwóch najwybitniejszych poetów polskiego romantyzmu, ostatecznie sankcjonuje, nazywa i objaśnia rodzaj łączącej ich relacji. Analiza Kridla – bez wątplenia ciekawa i w wielu miejscach niezwykle trafna – zaważyła na sposobie postrzegania stosunku Słowackiego do Mickiewicza w kolejnych dziesięcioleciach i do dziś (mimo powtarzających się co jakiś czas głosów domagających

---

<sup>9</sup> S. Tarnowski: *Profesora Małeckiego Juliusz Słowacki*. W: *Polska krytyka literacka*. T. 3. Warszawa 1959, s. 60–61.

<sup>10</sup> P. Chmielowski: *Historia literatury polskiej*. T. 4. Z przedmową B. Chlebowskiego. Warszawa 1900, s. 113–114, 192–193.

<sup>11</sup> T. Grabowski: *Juliusz Słowacki: jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki*. T. 2. Kraków 1912, s. 299.

się rewizji zaproponowanej przez badacza interpretacji, a także częściowych prób nowego potraktowania wybranych aspektów tej relacji<sup>12</sup>) nie doczekała się całościowego, zmodernizowanego odczytania.

Siła oddziaływania koncepcji Kridla po części wynikać może z niezwykle wyrazistej i przemawiającej do wyobraźni formuły, za pomocą której uczony opisał fundament interesującej go relacji<sup>13</sup>. „Antagonizm wieszczów”, wydobywając głęboko polemiczny aspekt wzajemnych stosunków pomiędzy nie tyle nawet poetami, ile raczej romantycznymi intelektualistami, którzy konkurują z sobą na wiersze, idee, światopoglądy, a nawet czyny (bądź ich brak), otwierał się też na interpretację biograficzną, zgrabnie wykorzystującą popularne elementy legend obu poetów. Wielokrotnie poświadczana przez współczesnych duma Słowackiego, znana kwestia zabójczego milczenia Mickiewicza na temat poetyckich dokonań młodszego autora, liczne mniej lub bardziej bezpośrednie nieporozumienia między nimi świetnie dawały się objaśnić w kontekście gwałtownej rywalizacji wieszczów. Również postrzeganie Słowackiego jako strony zdecydowanie bardziej aktywnej w tym konflikcie – jak to zaproponował Kridl – stanowiło naturalną konsekwencję przyjętego punktu widzenia. W obrębie tego sposobu myślenia wydaje się oczywiste, że to młodszy, walczący o swoją pozycję poeta zмага

---

<sup>12</sup> Por. na przykład: A. Witkowska: *Jak Słowacki pisał Mickiewicza?* W: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium. Warszawa 10–11 grudnia 1971*. Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981; L. Libera: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Poznań 1993; M. Piwińska: *Słowacki słucha lekcji szesnastej*. W: Eadem: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1999; M. Piechota: *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*. W: Idem: *„Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem”*. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*. Katowice 2005; K. Rutkowski: *Solidarność wieszczów. Rzecz o poezji czynnej Słowackiego i Mickiewicza*. W: *Piękno Juliusza Słowackiego*. T. 1: *Principia*. Red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski. Białystok 2012.

<sup>13</sup> O znaczeniu metafor porządkujących dyskurs historycznoliteracki (na podstawie koncepcji Hydena White’a) interesująco pisze Marek Stanisław, analizując trafność określenia „walka romantyków z klasykami” (por. M. Stanisław: *„Walka romantyków z klasykami”*, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej. W: *Między biografią, literaturą i legendą*. Red. K. Maciąg, M. Stanisław. Rzeszów 2010, s. 9–40).

się ze starszym, uznanym już przez publiczność i krytykę rywalem, a celem jego ataków jest strącenie dotychczasowego wieszca z przyznanego mu przez współczesnych piedestału. Sam termin „antagonizm” w odniesieniu do relacji pomiędzy Słowackim i Mickiewiczem występował już wcześniej. W podobny sposób ujmował ją na przykład Józef Tretiak. Przywołanie w tym miejscu obszernej monografii tego autora zdaje się uzasadnione, ponieważ perspektywa zorientowana na zestawianie poszczególnych faktów z życia i twórczości obu poetów jest w niej wyraźnie widoczna. Badacz postrzega działalność artystyczną Słowackiego w kategoriach ciągłej rywalizacji z Mickiewiczem, a stroną aktywną w owym konflikcie czyni właśnie poetę młodszego. Za moment przełomowy w tej relacji uznaje reakcję Słowackiego na *Dziadów część III*:

[...] antagonizm Słowackiego do Mickiewicza, który dotychczas polegał przede wszystkim na chęci prześcignięcia najślawniejszego ze współzawodników, zaostrzał się teraz do najgłębszej nienawiści<sup>14</sup>.

Tretiak używa terminu „antagonizm” jedynie w znaczeniu słownikowym, ma on podkreślać wrogość i rywalizację młodszego poety ze starszym kolegą po piórze. Kategoria ta także tutaj staje się kluczem do odczytania wybranych dzieł poety, jest to jednak odczytanie eksponujące głównie te miejsca, w których można doszukać się swoistej reakcji Słowackiego na dany utwór Mickiewicza. Dodajmy, że jest to w ujęciu Tretiaka reakcja przede wszystkim ludzka (motywowana zazdrością, niechęcią, osobistymi urazami), ideowa (oparta na odmiennych przekonaniach), a w znikomym stopniu artystyczna (czyli uwarunkowana względami estetycznymi). Ten sam klucz służy także do porządkowania faktów biograficznych: będące rezultatem antagonistycznego nastawienia Słowackiego do Mickiewicza zjawiska (takie jak wybujała ambicja, chęć rywalizowania z uznanym poetą) odgrywają decydującą rolę nie tylko w ocenie postępów Słowackiego, ale także w odkrywaniu ich motywacji. Wystarcza to na przykład badaczowi, aby jednoznacznie i kategorycznie ocenić fakt pozostania przez Słowackiego na emigracji:

---

<sup>14</sup> J. Tretiak: *Juliusz Słowacki*. T. 1. Kraków 1904, s. 50.

Mickiewicz skazywał się na wygnanie, bo widział w tem swój obowiązek, jako wieszcz narodu; Słowacki skazywał się na wygnanie, bo tak mu dyktowała żądza sławy<sup>15</sup>.

Ową żądzę sławy należy tu oczywiście rozumieć jako chęć rywalizowania z Mickiewiczem na tym samym terenie, czyli w tym samym niejako obiegu. Ewentualny powrót do kraju skazywałby go na start w innej kategorii, stawałby go poza możliwością konkurowania z mistrzem.

W ujęciu Kridla termin „antagonizm” nie traci, rzecz jasna, aspektu rywalizacyjno-wojowniczego, ale zaczyna być rozumiany mniej dosłownie. Specyficzny związek pomiędzy twórczością obu poetów zasada się nie tylko na niechęci, rywalizacji czy zazdrości, a jeśli już się one pojawiają, to muszą być pojmowane bardziej metaforycznie, a nie psychologicznie, mają bowiem przybliżyć skomplikowaną relację artystyczną i ideową pomiędzy dwoma wybitnymi poetami i myślicielami, a zatem wieszczami (do konsekwencji wypływających z tego faktu przyjdzie nam jeszcze powrócić). Właśnie możliwość metaforycznego rozumienia formuły antagonizmu zadecydowała prawdopodobnie o jej żywotności.

Atrakcyjność zaproponowanego przez Kridla ujęcia potwierdza cały szereg wypowiedzi wykorzystujących do opisu relacji Mickiewicz – Słowacki taki sam schemat. Jednym z wyrazistszych (i najbardziej współczesnych) może być dokonana przez Jarosława Marka Rymkiewicza analiza przyczyn pojedynku, do którego prawie doszło pomiędzy Słowackim a Ropelewskim w czerwcu 1841 roku. Opierając się na materiale dowodowym, sugerującym jedynie udział Mickiewicza w „rokowaniach” poprzedzających wyzwanie na pojedynek przez krytyka „Młodej Polski” autora *Beniowskiego*, Rymkiewicz stwierdza jednoznacznie, że w czerwcu 1841 roku Mickiewicz chciał zabić Słowackiego<sup>16</sup>. Ta kontrowersyjna, choć niewystarczająco chyba umotywowana teza, wydaje się kolejną – drastyczną i prowokacyjną – interpretacją tak dobrze w tradycji badawczej zakorzenioną koncepcji antagonizmu wieszczów. Pośrednim dowodem potwierdzającym myślenie o dwóch najwybitniejszych twórcach polskie-

---

<sup>15</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>16</sup> J.M. Rymkiewicz: *Pojedynek*. W: Idem: *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004, s. 404.

go romantyzmu właśnie „w duecie” jest także praca Anity Całek *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*<sup>17</sup>, gdzie przedmiotem analizy porównawczej staje się przebieg życia obu autorów.

Karykaturalny obraz nie tyle nawet samej koncepcji antagonizmu wieszczów, ile raczej jej popularnej recepcji utrwalił Tadeusz Różewicz w wierszu *Nasz wieszcz Adam*. W utrzymanym w stylu „humoru z zeszytów” utworze, ujawniającym uproszczony przez dydaktykę szkolną odbiór postaci i (w niewielkim tylko stopniu) twórczości poety, sporo miejsca zajmuje właśnie kwestia stosunku Mickiewicza do Słowackiego. Podobnie jak wszystkie inne przekręcone i uproszczone informacje dotyczące wieszca, również te poświęcone relacji z młodszym rywalem mają dość specyficzny charakter:

Mickiewicz bardzo skrzywdził  
dużo młodszego od siebie  
Słowackiego  
którego chwycił kiedyś za kołnierz  
i ze słowami  
„poszoł wont”  
wyrzucił z kółka Towiańskiego  
za drzwi  
nazywając jego poezję  
świątynią bez Boga [...]

po śmierci spoczął na Wawelu  
w nogach Słowackiego  
który też tam ma grób  
i leżą obecnie jak różne Bogi  
na dwóch końcach słońca...<sup>18</sup>

Nawet z tak przekształconych faktów ułożyć się daje dobrze znana historia o wzajemnej niechęci dwóch najwybitniejszych poetów polskiego romantyzmu. Ten ironiczny wiersz, wyśmiewający prymitywizm

<sup>17</sup> A. Całek: *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*. Kraków 2012.

<sup>18</sup> T. Różewicz: *Nasz wieszcz Adam*. W: Idem: *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*. Warszawa 1995, s. 96–97.

szkolnego przekazu na temat życia i twórczości Mickiewicza, w krytyczny sposób odnotowuje fakt, że mimo pominięcia większości istotnych kwestii miejsce dla „antagonizmu wieszczów” w procesie dydaktycznym musi się znaleźć<sup>19</sup>.

O tym, że formuła ta może nadal stanowić inspirację nie tylko dla badaczy literatury, ale też pisarzy i czytelników – nawet tych spragnionych bardziej sensacji niż faktów – świadczy również samo powstanie i recepcja powieści *Mesjasze*, której autorem jest György Spiró. Przedstawiony w tym utworze portret Słowackiego, będący wynikiem twórczego przetworzenia i dopełnienia wiadomości na temat życia poety zaczerpniętych z dokumentów, a szczególnie z tych miejsc, które są niejasne, niedopowiedziane czy aluzyjne, podporządkowany został idei nadrzędnej – jego nienawiści do Mickiewicza. Jak zauważa Irena Jokiel, Słowacki z powieści Spiró:

W dramatycznym wyznaniu – „Gniję osaczony demonami, a ciemno tu jak w jakiej podwodnej jaskini” – w metaforycznym skrócie streszcza istotę niszczącej go obsesji: nienawiści do Mickiewicza. Mickiewicz to demon najważniejszy, sprawca doświadczeń i przeżyć, które skaziły psychikę syna Salomei głębokim urazem, kłócąc go ze światem i z ludźmi. W kluczowych momentach jego osobistej historii, w relacjach z matką, ojczymem i Towiańskim, a więc z osobami, które odegrały najważniejsze role w życiu duchowym twórcy *Kordiana*, Mickiewicz pojawia się zawsze jako „trzeci”. Ożywa w pamięci jako ten, który zalecał się do jego matki, z ojczyma zrobił „moskiewskiego sprzedawczyka”, skonfliktował z braćmi w Kole Mistrza Andrzeja. Przede wszystkim zaś rozciągnął swój złowieszczy cień, zwyciężając w walce o sławę i uznanie<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Por. interpretacja B. Szargot: *Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński w oczach Tadeusza Różewicza*. W: *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*. Red. E. Owczarż, J. Smulski. Łowicz 2001.

<sup>20</sup> I. Jokiel: *Portret literacki Juliusza Słowackiego w powieści Györgya Spiró „Mesjasze”*. W: *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. E. Kasperski, O. Krykowski. Warszawa 2010, s. 95. Rozważania dotyczą powieści: G. Spiró, *Mesjasze*. Przeł. E. Cygielska. Warszawa 2009.



Fakt, że właśnie ów negatywny stosunek do Mickiewicza okazał się tak ważnym rysem osobowości Słowackiego w ujęciu węgierskiego pisarza, dowodzi, że jest to formuła daleka jeszcze od wyczerpania i możliwa do zastosowania w nowych (popularnych, sensacyjnych, niepolskich, nienarodowych) kontekstach.

Metafora „antagonizmu wieszczów” okazała się takim sukcesem, że funkcjonuje ona z powodzeniem także w oderwaniu od książki, która ją zrodziła, działając jak swoiste „hasło wywoławcze” – porządkujące, ale i upraszczające zagadnienie relacji między poetami. Rozpatrywana w macierzystym kontekście ujawnia jednak swój znacznie bardziej złożony charakter. Manfred Kridl analizuje bowiem stosunek Słowackiego do Mickiewicza uważnie i przenikliwie, wydobywając wiele aspektów, których nie da się w prosty sposób wpisać w model rywalizacji czy polemiki. Jedną z największych zalet książki jest fakt, że autor dostrzega odmienną twórczość i osobowość obu charakteryzowanych poetów. To właśnie konstatacja „inności” staje się punktem wyjścia prowadzonych przez niego rozważań, niestety, przyznać trzeba, że autor nie wyzyskuje wszystkich konsekwencji, które ze stwierdzenia tego powinny wynikać. W toku prowadzonych przez Kridla analiz okazuje się bowiem, że „inny” prawie zawsze znaczy u niego „gorszy”. Porównując poszczególne etapy życia i twórczości obu poetów, badacz nie unika wartościowania, odmienną jest tutaj zatem nie różnorodnością, ale odchyleniem od właściwego wzorca. Dodajmy, że owo odchylenie staje się zazwyczaj udziałem Słowackiego. I tak, porównując wychowanie odebrane przez obu poetów, po stronie Mickiewicza sytuuje Kridl model normalny i zdrowy<sup>21</sup>, wychowanie Słowackiego nazywając niehigienicznym i pozbawionym właściwych podstaw (s. 7–8). W czasie pobytu na uniwersytecie Mickiewicz rozwija zdolności intelektualne i społeczne, tymczasem Słowacki pogłębia swoje skłonności do izolacji i marzycielstwa (s. 8–9). Drażliwy fakt braku zaangażowania w powstanie również interpretuje badacz na korzyść starszego poety, który – jego zdaniem – podczas pobytu w Rzymie doznał przełomu duchowego, czego skutkiem były wahania w wyborze

---

<sup>21</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów*. Warszawa 1925, s. 6. W dalszej części tego zestawienia numery stron zawierających przywoływane obserwacje Kridla podaje w nawiasach.

właściwej drogi (s. 41–42). Tymczasem Słowacki, przebywając w Warszawie, nie angażuje się ani w walkę, ani w działalność spiskową, pozostaje skupiony jedynie na własnych przeżyciach duchowych. Wyjazd Słowackiego ze stolicy (przypomnijmy: z misją dyplomatyczną) nazywa badacz ucieczką (s. 42). Trudno nie dostrzec też wyraźnych akcentów wartościujących w charakterystyce stosunku obu poetów do historii narodowej – w przypadku Mickiewicza mówi się o dojrzałości i autentycznym przeżyciu, Słowacki natomiast ukazany jest jako ten, który najpierw narodową historią nie interesuje się wcale, później zaś jest ona dla niego jedynie przedmiotem czysto estetycznego namysłu (s. 52). Wysoko ocenia też Kridl dojrzałość artystyczną Mickiewicza, który – jego zdaniem – nie czuje się niezrozumiany przez krytykę dlatego, że jest pewny obranej przez siebie drogi. Słowackiemu zaś wyrzuca autor pretensje pod adresem środowisk literackich nie dość entuzjastycznie nastawionych do jego twórczości (s. 222). Jedynie epizod towianistyczny w biografii obu poetów zmienia akcenty w tym zazwyczaj klarownym modelu. Autor *Antagonizmu wieszczów* docenia przenikliwość obserwacji Słowackiego, który znacznie szybciej niż Mickiewicz potrafił dostrzec sekciarski charakter Koła Sprawy Bożej i wyzwolić się spod jego wpływu. Konstatacjom tym towarzyszy jednak swoiste usprawiedliwienie Mickiewicza, który miał w Kole realizować ideę, w którą wierzył (s. 306). Ostatecznym usankcjonowaniem słuszności krytycznego sądu Słowackiego na temat Koła jest zresztą również zdanie Mickiewicza: Słowacki miał rację, bo Mickiewicz myślał podobnie, choć doszedł do tych wniosków później (s. 316).

Stosunkowo najwięcej uznania wykazuje Kridl dla ostatnich lat twórczości Słowackiego i dopiero w tym okresie zdaje się on dostrzegać w końcu prawdziwą, a nie jednoznacznie wartościowaną, odmienność poetów. Prezentowana jednak w całej pracy wyraźna sympatia do Mickiewicza także i tu dochodzi do głosu. Dostrzegając w *Królu-Duchu* swoistą syntezę myśli i dzieła Słowackiego, Kridl – zmuszony do przyznania, że syntezę takiej na próżno szukać w twórczości Mickiewicza – uczyni z tego faktu pretekst do skomplementowania autora *Dziadów*: chwali bogactwo jego duszy, wymagające bogactwa form i wypowiedzi, uniemożliwiające uogólniającą syntezę (s. 543).

Niedoceniające deklarowanej we wstępie odmienności obu poetów widoczne w wyraźnym dążeniu do stworzenia czytelnego modelu opo-

zycji binarnych, w którym jeden człon (zazwyczaj Mickiewiczowski) jest wartościowany zdecydowanie bardziej pozytywnie, wydaje się najpoważniejszą kwestią wymagającą odrębnego omówienia i poszerzonej analizy. Właśnie potrzeba odróżniania się (dostrzegalna u obu uczestniczących w tej relacji poetów) może się bowiem okazać jednym z kluczy do odczytania związków pomiędzy nimi i umożliwić wyjście poza formułę „antagonizmu” (tudzież naśladownictwa czy polemiki).

Wątpliwości może budzić także drugi człon tytułowej formuły z książki Kridla. Autor rzeczywiście ukazuje Mickiewicza i Słowackiego jako dwóch wieszczów, a zatem nie tylko autorów wybitnych dzieł literackich, ale także jednostki nieprzeciętne, obdarzone wyrazistą osobowością, mające charakterystyczne poglądy i aspirujące do zajęcia należnego im miejsca w społeczeństwie. W odniesieniu do tak rozumianych „postaci” formuła antagonizmu wydaje się całkowicie zasadna. W książce Kridla na drugi plan schodzą jednak kwestie czysto estetyczne, dzieła literackie też częściej traktowane są jako manifestacje całości ideowych, które doprowadziły do ich powstania. Uzupełnienia wymagałaby zatem analiza artystycznych uwarunkowań wzajemnego stosunku pomiędzy poetami. Czy dostrzegając w nich przede wszystkim wybitnych twórców, mistrzów słowa, dalej skłonni byłibyśmy posługiwać się formułą „antagonizmu”?

O niewystarczalności takiego ujęcia problemu w sferze wartości estetycznych najlepiej świadczyć może fakt, że w podporządkowanej logice „antagonizmu wieszczów” pracy Kridla często występują stwierdzenia o niezrozumieniu przez jednego poetę twórczości drugiego. Autor posądza Słowackiego o niezrozumienie utworów Mickiewicza (s. 114) i – co może bardziej zaskakujące – w analogiczny sposób tłumaczy długotrwałe i uporczywe milczenie Mickiewicza na temat twórczości młodszego poety (s. 191–192). Wnioski wynikające z tej diagnozy muszą jednak budzić zastrzeżenia – sugeruje ona bowiem, że dwóch bez wątpienia najwybitniejszych (niezależnie już od miejsca przyznanego każdemu z nich w panteonie narodowej sławy) poetów polskiego romantyzmu nie było w stanie pojąć utworów reprezentujących najwybitniejsze osiągnięcia epoki, którą sami współtworzyli. Trudno się zgodzić z takim ujęciem problemu, a zatem zarówno dla zauważalnych w twórczości Słowackiego błędnych czy raczej zniekształconych odczytań utworów Mickie-

wicza, jak i dla uporczywego ignorowania przez starszego i uznanego poetę dokonań młodszych artysty trzeba poszukiwać innych niż niezrozumienie motywacji.

Aleksander Nawarecki w *Małym Mickiewiczu* problem „antagonizmu wieszczów” uznaje za jedną z przebrzmiałych sensacji historycznoliterackich, którymi nie warto się poważnie zajmować<sup>22</sup>. Tylko częściowo zgodzić się wypadnie ze zdaniem badacza. Rzeczywiście formuła ta w tradycyjnym znaczeniu nie oferuje już dziś ciekawych możliwości interpretacyjnych, skłania raczej do uproszczeń i podsumowań niż stawiania istotnych pytań. W swojej wersji popularnej może natomiast zachęcić raczej mało doświadczoną odbiorcę do tropienia „okołoliterackich sensacji” dotyczących charakterów i postępów wieszczów. Wszystko to nie oznacza, że nie warto podjąć krytycznego namysłu nad zaproponowanym przez Kridla modelem relacji pomiędzy Słowackim i Mickiewiczem. Czas, który upłynął od ukazania się jego książki, a nade wszystko liczba i różnorodność koncepcji metodologicznych, które się pojawiły, skłania do podjęcia próby nowego odczytania tej bez wątpienia specyficznej relacji.

## Poetów lęk przed wpływem

Przesadą byłoby stwierdzenie, że romantyzm w Polsce zaczyna się od Mickiewicza, ale znaczenie tego poety dla rodzących się w naszej literaturze nowych tendencji trudno przecenić. Autor *Ballad i romansów* miał zresztą świadomość swojej prekursorskiej roli, skoro pierwszy tom *Poezji* (1822) poprzedził programowym szkicem *O poezji romantycznej*, w którym, uprzedzając niejako ataki przeciwników „nowego stylu”, zaprezentował własne rozumienie preferowanego przez „młodych” sposobu tworzenia. Nie ulega też wątpliwości, że zarówno *Ballady i romanse*, jak i *Sonet*y wywarły ogromny wpływ na zwolenników romantycznego

---

<sup>22</sup> A. Nawarecki: *Dlaczego przestał pisać?* W: Idem: *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*. Katowice 2003, s. 78.

stylu w literaturze, wywołując falę naśladownictw. I choć dopiero za sprawą *Konrada Wallenroda* zasłużył Mickiewicz na miano narodowego wieszcz<sup>23</sup>, to bez wątpienia wcześniejsze osiągnięcia uczyniły z niego mistrza romantycznej poezji.

Pod wpływem Mickiewicza pozostawało wielu debiutujących w tym czasie młodych poetów, których największym marzeniem było stworzyć tak, jak nowo objawiony geniusz słowa. Przekraczali przy tym często granice pozytywnie rozumianej inspiracji, popadając w odtwórcze i zasadniczo sprzeczne z duchem romantyzmu naśladowanie. Tego typu negatywnych przykładów dostarcza nie tylko balladomania czy sonetomania. Nieodzowną cechą poezji w pełni romantycznej jest jej oryginalność. Nie ma tu zatem miejsca na niewolnicze naśladowanie wzorów, choć dopuszcza się – i powszechnie praktykuje – sięganie do tekstów wybitnych<sup>24</sup> w celu znalezienia tam nie tylko inspiracji, ale także konkretnych artystycznych rozwiązań, które później w formie przekształconej, dostosowanej do własnej wyobraźni i wrażliwości, poeta włącza w nowe układy semantyczne. Stają się one w ten sposób elementem literackiej edukacji, służą osiągnięciu artystycznej perfekcji<sup>25</sup>.

Imperatyw bycia poetą zakłada więc w romantyzmie bycie oryginalnym, wybitnym, jedynym w swoim rodzaju. Tylko taki twórca mógł zasłużyć na miano geniusza, a bez takiej sankcji „praca jego nie miała-

---

<sup>23</sup> M. Zielińska: *Mickiewicz i naśladowcy...*, s. 62.

<sup>24</sup> O sposobie rozumienia kategorii naśladowania wzorów we wczesnoromantycznej krytyce obszernie pisze Marek Stanisław (por. M. Stanisław: *Wczesnoromantyczne spory o poezję*. Kraków 1998, s. 59–79). W tym miejscu warto przypomnieć, że ta fundamentalna na gruncie estetyki klasycystycznej zasada poddana została krytyce już w oświeceniu postanislawowskim. Teoretycy, tacy jak Euzebiusz Słowacki czy Franciszek Wężyk, doprowadzili do jej rozluźnienia i swoistej nadinterpretacji. Najdalej posunął się na tym polu Leon Borowski, który wśród trzech sposobów korzystania z literackich wzorów dopuszczał między innymi traktowanie ich właśnie jako inspiracji, mogły funkcjonować jako „pierwszy i najogólniejszy tylko impuls”, pobudzający do tworzenia (P. Żbikowski: *Klasycyzm postanislawowski. Zarys problematyki*. Warszawa 1999, s. 90).

<sup>25</sup> Strategię taką na przykładzie twórczości Mickiewicza analizuję w książce *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*. Katowice 2004.

by sensu<sup>26</sup>. Nie ulega wątpliwości, że takim wyjątkowym, zajmującym szczególne miejsce na poetyckim parnacie twórcą, owym prawdziwym geniuszem, był w tym czasie Mickiewicz. Innym kandydatom do zaszczytnej miana poetów pozostawały w zasadzie dwie drogi: uczniów i wyznawców (w najlepszym) lub naśladowców (w najgorszym przypadku). Była wszakże trzecia możliwość – zarezerwowana, jak się zdaje, dla najambitniejszych i najodważniejszych – konkurowanie z mistrzem i próba wywalczenia własnego, równorzędnego stanowiska. Jak pisze Marta Zielińska: „Aby uzyskać prymat nad Mickiewiczem, trzeba go było pokonać jego własną bronią – porównanie musiało się dokonać w tej samej skali”<sup>27</sup>. Wydaje się naturalne, że Słowacki, któremu ani talentu, ani (co poświadczają liczne dokumenty z epoki) artystycznych ambicji odmówić nie sposób, wybrać powinien trzecią z tych dróg. Może nie od razu – pierwsze młodzieńcze próby zdradzają przecież raczej nastawienie „uczniowskie”, Słowacki traktuje dzieła starszego poety jako źródło inspiracji, zabiega także o opinię mistrza na temat własnych poetyckich prób (odpis drugiej redakcji poematu *Szanfary* przesłał Odyńcowi do Petersburga z prośbą o przekazanie do oceny Mickiewiczowi<sup>28</sup>). Z czasem jednak decyduje się na konkurowanie z uznanym autorytetem, czego wyrazistym dowodem jest – zdaniem Marty Zielińskiej – ciągle podejmowanie przez Słowackiego ważnych Mickiewiczowskich tematów<sup>29</sup>.

Bez wątplenia współistnienie w tych samych czasach dwóch wybitnych poetów, obdarzonych nieprzeciętnymi i bardzo odmiennymi osobowościami, dzielącymi jednak zarówno pasję poetycką, jak i potrzebę oryginalności oraz zajęcia uprzywilejowanego, należnego sobie miejsca w panteonie narodowej literatury, musiało być dla nich obu niełatwe. Sytuacja taka okazuje się jednak na tyle skomplikowana, że ujmowanie jej wyłącznie w kategoriach konkurowania, polemizowania czy wreszcie – jak chciał Kridl – antagonizmu wydaje się niewystarczające. Istotą problemu jest tutaj bowiem nie rywalizacja i zdobycie miejsca zajmowanego dotąd przez przeciwnika, ale obawa przed utratą własnej artystycznej

---

<sup>26</sup> M. Zielińska: *Mickiewicz i naśladowcy...*, s. 62.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Z. Sudolski: *Słowacki. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1978, s. 64.

<sup>29</sup> M. Zielińska: *Mickiewicz i naśladowcy...*, s. 62.

niezależności. Stawką w tej grze jest nie tyle uznanie ze strony literackiej publiczności (to ma większe znaczenie dla człowieka i wieszczka niż dla artysty), ile ocalenie własnej, w pełni niezależnej, wolnej od wpływu dotychczasowego mistrza (którego talent się rozumie i docenia) wyobraźni. To właśnie niezależność, wyjątkowość, możliwość pozostania jedynym w swoim rodzaju jest najważniejsza dla poety.

Obraz Słowackiego, wyłaniający się zarówno z prywatnej korespondencji, jak i ze wspomnień jego współczesnych, którzy często zarzucali poecie dumę i brak pokory<sup>30</sup>, sprzyja obsadzaniu go w roli rywala, atakującego pozycję zajmowaną przez Mickiewicza. Owa ambicja Słowackiego może powinna być jednak rozumiana mniej dosłownie, w bardziej poetyckim niż typowo ludzkim wymiarze. Sprowadzać ją zatem należy raczej właśnie do chęci udowodnienia swojej artystycznej niezależności i oryginalności – często przecież wbrew oczekiwaniom publiczności. Marzenie o uznaniu ze strony odbiorców byłoby tu bardziej efektem ubocznym zabiegów poety niż ich zasadniczym celem. Przekazana przez samego Słowackiego anegdota opowiadająca o jego dziecinnym zakładzie z Bogiem zdaje się potwierdzać taką interpretację. Chłopiec, który prosi, aby Bóg obdarzył go najędzniejszym życiem, ale za to sławą nieśmiertelną po śmierci, ujawnia, oczywiście, nieprzeciętną ambicję, skierowaną jednak nie na odbieranie hołdów i walkę o uprzywilejowaną pozycję w literackim świecie, ale na dążenie do osiągnięcia doskonałości artystycznej, która jest wartością nieprzemijającą i jako taka – wcześniej czy później – doczekać się musi uznania.

Tak rozumiana ambicja poetycka Słowackiego każe w jego trudnej relacji z Mickiewiczem widzieć próbę nie tyle strącenia z piedestału „dawnego Boga”, ile zachowania niezależności artystycznej, ocalenia własnego, oryginalnego sposobu tworzenia, mimo podziwu, jaki odczuwał dla Mickiewiczowskiego talentu i wbrew opinii wielbicieli mistrza, którzy nie mogli zrozumieć, że obok jednego, doskonałego sposobu pisania możliwy jest inny, równie doskonały. Nie ma powodu, aby tak rozumianej ambicji nie przypisywać także Mickiewiczowi. Co więcej, być może

---

<sup>30</sup> Czytamy o tym choćby we wspomnieniach Antoniego Edwarda Odyńca, Eustachego Januszkiewicza, Marii Wodzińskiej (por. J. Starnawski: *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*. Wrocław 1956, s. 9, 11, 47, 59).

w niej właśnie szukać należy przyczyn uporczywego milczenia (nie licząc kilku okazjonalnych złośliwości) starszego poety na temat dokonań młodszego autora. Mickiewicz, który tak chętnie komentował twórczość początkujących poetów, radził, oceniał, a czasem – jak choćby w przypadku Garczyńskiego – wytrwale promował ich literackie osiągnięcia, musiał mieć przecież jakiś powód, aby akurat o dziełach Słowackiego nie wypowiadać się wcale lub wyłącznie złośliwie. I wbrew sugestiom Kridla jedynym powodem, który można bez większych wahań wykluczyć, jest niezrozumienie utworów młodszego poety. Niezrozumienie takie mogło być udziałem zapatrzonych w niego zwolenników jego muzy, trudno jednak zakładać, że jeden z najwybitniejszych poetów polskiego romantyzmu nie rozpoznał skali talentu i możliwości Słowackiego.

Współczesna teoria literatury podsuwa narzędzie ułatwiające analizę analogicznych sytuacji. Mam oczywiście na myśli teorię „lęku przed wpływem” Harolda Blooma. W ujęciu amerykańskiego badacza „historia poezji jest nieodróżnialna od wpływu poetyckiego, ponieważ historię tworzą silni poeci nawzajem błędnie odczytując swoje dzieła po to, by oczyścić dla siebie pole wyobraźni”<sup>31</sup>. Bloom podkreśla, że nieuniknionym elementem kondycji poświeceniowych twórców jest uświadomienie sobie swoistego „kulturowego opóźnienia”. Podziwiając dzieła wybitnych poprzedników, tylko autorzy miernego talentu poprzestają na zachwycie i uwielbieniu. Poeci wybitni uświadamiają sobie bowiem własną wtórność, ich udziałem staje się obawa, że najwybitniejsze dzieła już powstały, a ich własna wyobraźnia nie będzie w stanie stworzyć niczego oryginalnego, „zarażona” wielkimi arcydziełami przeszłości. Właśnie to zjawisko – kluczowe dla prezentowanej tutaj teorii poezji – nazywa Bloom „lękiem przed wpływem”. Jego istota polega na tym, że,

---

<sup>31</sup> H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 49. W pracy swojej korzystam z najnowszego tłumaczenia całej książki Blooma. Książki, która powstała w roku 1973. Warto zatem może przypomnieć, że w Polsce także fragmentarycznie zaistniała ona w świadomości czytelników już wcześniej (por. H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. W. Kalaga. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 4, cz. 2: *Literatura jako produkcja i ideologia. Poststrukturalizm. Badania intertekstualne. Problemy syntezy historycznoliterackiej*. Kraków 1992).



jak pisze Adam Lipszyc, „nowy poeta boi się wpływu swoich poprzedników, boi się, że mówi nie swoim głosem, że dla jego wierszy nie ma miejsca, bowiem wszystko już zostało napisane”<sup>32</sup>. Z tego wynika specyficzny stosunek poety nowego do tradycji literackiej – z jednej strony podziwia wybitne dzieła swoich poprzedników i ma świadomość, jak wiele im zawdzięcza, z drugiej strony pragnie zerwać tę ograniczającą go więź, która skazuje jego własną twórczość na powtarzanie osiągnięć wielkich przodków. „Nowy poeta kocha wiersze swoich poprzedników, zarazem jednak nienawidzi ich, ponieważ już zostały napisane, on sam zaś dusi się w kulturze pełnej wielkich dzieł, w której nie ma już dla niego miejsca”<sup>33</sup>. Uczestnictwo w tradycji nie polega tu więc na łagodnym wtapianiu się w ciąg dzieł, włączaniu się do łańcucha arcydzieł, ale na walce silnych poetów, którzy choć z owej tradycji czerpią, muszą doprowadzić do zerwania ze swoimi poprzednikami, aby oczyścić wyobraźnię i dać sobie szansę mówienia własnym głosem.

Relacja pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem zdaje się wpisywać w naszkicowany przez Blooma model. Mamy tu do czynienia z „nowym” poetą, obdarzonym niezwykłym talentem, który, wstępując na drogę artystycznej kariery, spotyka poetę „starszego”, uznanego za mistrza, którego dzieła są dla niego swoistym wzorem doskonałości. Nie poprzestaje on jednak na zachwycie, zaczyna bowiem odczuwać obawę, że doskonałe dzieła starego mistrza zajęły miejsce arcydzieł, które on sam miał dopiero stworzyć. Tak rodzi się **lęk przed wpływem**, prowokujący stopniowe, dostrzegalne w całej twórczości Słowackiego, uwalnianie się od wielkiego prekursora, dążenie do zdobycia własnej, choćby najbardziej ograniczonej, ale nietkniętej myśłą poprzednika, przestrzeni poetyckiej, w której będzie mógł stworzyć swoje, nieskażone cudzym wpływem dzieło.

Analiza relacji pomiędzy wieszczami w kategoriach zaproponowanych przez Blooma wymaga uściślenia kwestii, dotyczącej tego, pomiędzy kim (lub czym) właściwie ów opisywany przez amerykańskiego badacza wpływ zachodzi. W *Lęku przed wpływem* mechanizm ów

---

<sup>32</sup> A. Lipszyc: *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*. Kraków 2004, s. 47.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 56.

wielokrotnie opisany został w sposób uzasadniający zinterpretowanie go w kategoriach bardziej ogólnych – jako relację pomiędzy tekstami, wpływ szeroko rozumianej tradycji literackiej, wobec której określić się musi ulegający wpływowi poeta, nie zaś jako relację osobową (czy tym bardziej osobistą) między artystami. A jednak analizując relację pomiędzy Szekspirem i Marlowem, sugeruje Bloom inny rodzaj zależności, w którym właśnie reakcja na osobę, działanie i twórczość współcześnie istniejącego i piszącego autora staje się najważniejszą cechą wyróżniającą. Komentując ten fragment rozważań Blooma, Jan Potkański zauważa:

[...] tym, co odróżnia Marlowe'a od Chaucera i Owidiusza, czyniąc go lękotwórczym prekursorem, a nie tylko intertekstualnym źródłem – jest właśnie biograficzna, osobista obecność w życiu Szekspira. Mistrzowie przeszłości uczą rzemiosła, dostarczają tematów i motywów – ale taki rodzaj wzorca od wieków rozważała teoria imitacji i emulacji; gdyby Bloomowi chodziło o coś takiego [...] – nie warto byłoby się nim zajmować jako całkowicie zalanym przez apophrades (w jego terminologii) idei silniejszych krytyków z przeszłości. Wpływ Marlowe'a wynika zaś w pierwszym rzędzie nie z tego, co tworzy, lecz tego, kim jest (*jest* w mocnym, aktualnym sensie – nie *był* w przeszłości) – z jego natrętnej, nadmiernej obecności w mieście, do którego Szekspir przybył i na scenach, na których chciał (a potem zaczął) występować i wystawiać<sup>34</sup>.

Przesadą jest tu być może stwierdzenie, że rozpatrując wpływ jako specyficzny rodzaj relacji międzytekstowej, nie wnosi Bloom niczego nowego, także bowiem w tym najogólniejszym znaczeniu jego koncepcja w szczególny sposób modeluje relację pomiędzy tekstem poety młodszego a tekstami jego prekursorów, trudno jednak nie zauważyć, że w analizowanym przykładzie relacja osobowa jest brana pod uwagę, i to ona determinuje zjawisko wpływu. Wydaje się, że w przypadku relacji pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem mówić trzeba o sytuacji analogicznej do tej dotyczącej Szekspira i Marlowe'a: realny, biograficzny i psychologiczny wpływ osoby Mickiewicza zdecydował o zaistnieniu

---

<sup>34</sup> J. Potkański: *Parabazy wpływu. Iwazkiewicz, Bloom, Lacan*. Warszawa 2008, s. 47.

i ukierunkowaniu artystycznego wpływu wywieranego przezeń na twórczość Słowackiego.

Warto zauważyć, że wobec twórczości Mickiewicza młodszy poeta odczuwa charakterystyczną w relacji adept – prekursor ambiwalencję: z jednej strony podziwia i docenia wielkość przeciwnika, z drugiej żywi niechęć do niego i jego dzieł, które wydają się nie pozostawiać mu miejsca na własne osiągnięcia poetyckie. Ślady takiego podwójnie nacechowanego stosunku do twórczości autora *Dziadów* odnajdziemy w korespondencji Słowackiego. Przede wszystkim bowiem trudno nie zauważyć licznych, najczęściej personalnych, złośliwości formułowanych pod adresem wybitnego rodaka, jak choćby krytyka jego mało starannego ubioru (przeciwstawiona zresztą dandystycznej dbałości o wygląd samego Słowackiego<sup>35</sup>) czy żartobliwe podkreślanie własnej łatwości w zjednywaniu sobie sympatii dam, której to umiejętności rzekomo całkowicie pozbawiony był Mickiewicz, zmuszony do płacenia wyższych rachunków w drukarni sióstr Pinard<sup>36</sup>. Zdarzają się także ostre, niezafagodzone humorystyczno-anegdotyczną lekkością ataki, ale dotyczą one zawsze jakichś bezpośrednich zatargów między poetami<sup>37</sup>, są zatem wyrazem chwilowego stanu ducha zranionego człowieka i nie mogą być uznane za fragmenty w pełni reprezentatywne. Pojawiają się oczywiście w korespondencji Słowackiego także złośliwości wymierzone w twórczość

---

<sup>35</sup> Por. list do matki z 30 lipca 1832. W: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. T. 1. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1962, s. 127–128. Podobne zarzuty dotyczące powierzchowności pana Adama powracają w liście z 7 listopada 1834 (ibidem, s. 269).

<sup>36</sup> List do matki z 7 marca 1832. W: *Korespondencja Juliusza Słowackiego...*, s. 98.

<sup>37</sup> Przykładem mogą być ostre słowa, podsumowane dobitnym „Nienawidzę go”, zanotowane w liście do matki z 30 listopada 1833 roku (*Korespondencja Juliusza Słowackiego...*, s. 220–221). To odpowiedź na osobistą zniewagę, jaką było w oczach Juliusza sportretowanie jego ojczyma Augusta Bécu w tak jednoznacznie negatywny sposób w *Dziadów części III*. Tak przynajmniej tradycyjnie ujmuje się tę kwestię. Marek Piechota wysunął nieco inną hipotezę, zgodnie z którą znacznie bardziej mogło zboleć Słowackiego wyśmianie w dramacie płaczu jego matki po stracie drugiego męża (por. M. Piechota: *Pojedyunki Słowackiego z Mickiewiczem...*, s. 32).

Mickiewicza, jak choćby opinia wyrażona w liście do matki z 9 listopada 1832 roku:

W tych dniach wychodzi spod pras panien Pinard tom czwarty Mickiewicza, zawierający trzecią część *Dziadów*. Jeszcze jej nie znam – ale Mickiewicz bardzo już ostygł w poezji. W rozmowach ciągle religią na plac wyprowadza – uniewinnia papieża, nawet bullę – słowem, że mi się jako obecnie żyjący człowiek nie podoba<sup>38</sup>.

Bardzo znaczące to słowa, w których krytycznie odnosi się Słowacki do nieznanego sobie jeszcze utworu, opierając się jedynie na niechęci do człowieka i głoszonych przez niego poglądów. Wypowiedź ta – podobnie jak wszystkie przywoływane wcześniej – ujawnia bardzo emocjonalny stosunek Słowackiego do starszego poety. Relacja z nim wydaje się szczególnie trudna. Po części wynikać to może z faktu, że Mickiewicz rzeczywiście wielokrotnie zachowywał się wobec krzemieńczyka w sposób – eufemistycznie rzecz ujmując – mało życzliwy. Wydaje się jednak, że to szczególne wyczulenie na Adama, skłaniające do formułowania złośliwości pod jego adresem nawet w dość zaskakujących miejscach (jak choćby przywoływany już list opisujący przyjemną przecież przechadzkę po ogrodzie Tuilleries), wynika przede wszystkim z chęci wyraźnego odróżnienia się od starego mistrza, odcięcia się od wszystkiego, co sobą ów poeta reprezentuje.

Włodzimierz Szturc, zwracając uwagę na liczne w korespondencji Słowackiego złośliwości dotyczące ubioru i stylu życia starszego poety, dochodzi do wniosku, że: „Konflikt pomiędzy Mickiewiczem a Słowackim to nie tylko spór o poetykę dzieła romantycznego i o zasługi dla mowy ojczystej: to konflikt pomiędzy litewskim nieokrzesaniem towarzyskim a salonowym gustem kosmopolity”<sup>39</sup>. Trudno, rzecz jasna, wykluczyć, że Słowackiego rzeczywiście drażnił Mickiewiczowski „styl ubioru, zachowania i styl myślenia”<sup>40</sup>, jednak w sferze obyczajowej przypuszczenie, że młodszy poeta czuł się po prostu zażenowany na widok wieszczka w po-

<sup>38</sup> *Korespondencja Juliusza Słowackiego...*, s. 151.

<sup>39</sup> W. Szturc: *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*. W: Idem: *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*. Kraków 2001, s. 54.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 55.

plamionym surducie, wypadnie nieco osłabić. W dandyzmie Słowackiego widzieć należałoby bowiem nie tylko kult gustownego stroju i wyszukanego zachowania, ale też pole świadomego, wyraźnie kreowanego odróżniania się od „rywala”. Styl dandyzmu Słowackiego, zasadzającego się zarówno na wiernym podążaniu za nakazami mody i dbaniu o nienaganny wygląd, jak i na swoistej ekstrawagancji, ambicji zwracania uwagi, a nawet szokowania ubiorem<sup>41</sup>, może sugerować, że przyczyny wyboru tej właśnie postawy przez autora *Godziny myśli* tkwiły nie tylko w sferze gustu i zamiłowania do piękna, ale także właśnie w owej potrzebie odróżniania się. Miałaby ona zresztą piętno skrajnie indywidualistyczne w przypadku Słowackiego, który nie zadowalał się przynależnością do wąskiej i wyselekcjonowanej grupy wyrafinowanych „światowców”, lecz domagał się sankcji jednostkowości i niepowtarzalności. Być może to właśnie tłumaczy niechęć Słowackiego do grafa Solomosa, którego spotkał na pokładzie parowca płynącego z Korfu na Zante. Ten poeta i dandys, miłośnik rękawiczek, doczekał się – zresztą również razem z tym właśnie szczegółem swojej garderoby – złośliwego komentarza w *Podróży do Ziemi Świętej*<sup>42</sup>. Jeśli Słowacki – sam zwolennik glansowanych rękawiczek – tak negatywnie i gwałtownie zareagował na wygląd człowieka dzielającego jego gust i modowe preferencje, to przypuszczalnie właśnie dlatego, że takie podwojenie było mu niemiłe, odbierało bowiem autokreacji polskiego poety walory wyjątkowości i oryginalności<sup>43</sup>. Marta Piwińska, komentując to dziwne spotkanie, pisała:

Osobiste spotkanie ze sławnym na całą Europę greckim poetą mogło być dla Słowackiego równie fascynujące jak irytujące. Jeśli dziś dostrze-

---

<sup>41</sup> Por. R. Przybylski: *Gentleman i dandys*. W: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje*. Red. M. Janion, M. Zielińska. Warszawa 1986, s. 346–347.

<sup>42</sup> J.M. Rymkiewicz: *Rękawiczki*. W: *Idem: Słowacki. Encyklopedia...*, s. 439–442.

<sup>43</sup> Na liczne podobieństwa pomiędzy Słowackim a Solomosem, wykraczające poza sferę mody, obejmujące kwestie tak istotne, jak choćby sposób tworzenia, zwraca uwagę Leszek Libera, konkludując: „[...] oceniał i opisywał Solomosa człowiek paradoksalnie do niego podobny, a więc kompetentny” (L. Libera: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”...*, s. 37).

ga się między nimi podobieństwa i zestawia glansowane białe rękawiczki Greka z bladeżółtymi rękawiczkami Polaka, Słowacki mógł je także zauważyć. Dwóch poetów, dwóch walczących o wolność narodów na jednym pokładzie; obaj chorzy, obaj bardzo ambitni, obaj trochę dandysi. Spotkanie bardzo w stylu epoki – wzniosłe czy śmieszne? Słowacki był bardzo wyczulony na śmieszność. Czy stąd bierze się aż tyle okrutnej ironii u Słowackiego wobec Solomosa?<sup>44</sup>

Powody mogą być, oczywiście, różne<sup>45</sup>, ale nie sposób wykluczyć, że jednym z nich była irytacja wywołana tak ostentacyjnym skarykatowaniem wykreowanej przez Słowackiego „indywidualności”.

Obok fragmentów niechętnych Mickiewiczowi w korespondencji Słowackiego odnaleźć można jednak również wyrażone wprost lub pośrednio opinie pozytywne na temat jego twórczości. Warto przypomnieć choćby entuzjastyczny wręcz sąd o *Panu Tadeuszu*, o którym poeta pisze wprost „Bardzo piękny poemat”<sup>46</sup>. Za równie pochlebne uznać należy te fragmenty prywatnej korespondencji, w których w celu oddania swojego nastroju lub opisania własnych przeżyć cytuje Słowacki utwory Mickiewicza<sup>47</sup>. Jak bowiem inaczej ocenić to, że w intymnej wypowiedzi skierowanej do matki sięga Juliusz po słowa wielkiego mistrza romantycznej poezji, uznając jego metafory za najtrafniejsze?

Ów podwójnie nacechowany stosunek do twórczości Mickiewicza, naznaczony zarówno zachwytem, jak i potrzebą udowodnienia własnej wielkości, potwierdzają również obserwacje osób postronnych. Przywołajmy dla przykładu opinię Zygmunta Szczęsnego Felińskiego:

---

<sup>44</sup> M. Piwińska: *Zante*. W: *Geografia Słowackiego*. Red. D. Siwicka, M. Zielińska. Warszawa 2012, s. 70.

<sup>45</sup> Marta Piwińska wymienia obok śmieszności także trudny charakter Solomosa i to, że, kreując się na wygnańca, miał w istocie dwa wygodne domy (ibidem, s. 70–71).

<sup>46</sup> *Korespondencja Juliusza Słowackiego...*, s. 275. Dla porządku odnotować należy, że nie zawsze wypowiadał się Słowacki o litewskim poemacie tak pozytywnie.

<sup>47</sup> Por. na przykład użyte w tej funkcji cytaty/aluzje do *Konrada Wallenroda* (listy z 20 czerwca 1836 czy z 30 lipca 1832. W: *Korespondencja Juliusza Słowackiego...*, s. 331, 125–126).

O jednym Mickiewiczu Słowacki odzywał się zawsze z uwielbieniem [...]. Najwyższa jego ambicja była zrównać się z Adamem<sup>48</sup>.

Był on szczerym wielbicieleм geniuszu Adama i nie jego poniżenia, tylko własnego uznania pragnął<sup>49</sup>.

Zauważalna szczególnie w korespondencji Słowackiego mieszanina negatywnych i pozytywnych uczuć wobec Mickiewicza odpowiadać może Bloomowskiej **dialektyce miłości i nienawiści**. Efeb musi wszak swego prekursora kochać, doceniając w pełni wielkość jego dzieła i jego znaczenie dla własnej poetyckiej kariery, jednocześnie zaś – właśnie z tego powodu – nie może nie odczuwać lęku przed zawłaszczającym i uniemożliwiającym od-różnienie się wpływem wielkiego poprzednika na własną twórczość.

Podjmując próbę odczytania relacji między Słowackim i Mickiewiczem w kategoriach Bloomowskiego lęku przed wpływem, chciałabym raz jeszcze powrócić do przywoływanej już anegdoty ukazującej małego Julka błagającego Boga o „życie najnędniesze” w zamian za „nieśmiertelną sławę po śmierci” (usprawiedliwieniem tego podwojenia niech będzie fakt, że u Słowackiego anegdota ta także pojawia się dwa razy – w liście do matki z 24 stycznia 1832 roku i w *Pamiętniku*). Sprowadzanie jej wymowy wyłącznie do podkreślania szatańskiej niemal dumy obecnej w naturze poety od wczesnej młodości kwestionowałam już poprzednio. Wszelkie interpretacje biograficzne lub psychoanalityczne (w rodzaju tej autorstwa Bychowskiego, wiążącej przywołaną scenę z narcyzmem twórcy<sup>50</sup>) wydają się niewystarczające. Próbując dociec znaczenia tego epizodu dla postrzegania przez Słowackiego swojego

---

<sup>48</sup> Cyt. za: J. Starnawski: *Juliusz Słowacki we wspomnieniach...*, s. 149.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Bychowski komentuje ową anegdotę następująco: „Oczywiście, znaczy to, daj mi przynajmniej po śmierci to, czego tak gorąco pragnę za życia, ale czego nie mam i dostać nie mogę. W samym doborze silnych wyrażen, w tym »najnędnieszym« i »pogardzonym« przebija rozpacz rozgoryczenia i przymusowej rezygnacji. Jeśli już i tak jest źle, nie uznają mnie, nie liczą się ze mną i lekceważą, to niech będzie jeszcze gorzej, ale niech przynajmniej spotka mnie to wszystko po śmierci” (G. Bychowski: *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*. Wstęp i oprac. D. Danek. Kraków 2002, s. 17).

losu jako losu poety, warto odwołać się do Blooma i jego interpretacji zmagania Jakuba z aniołem. W starciu tym krytyk dostrzega figurę efebą walczącego z prekursorem. Gra toczy się tutaj o wartość najwyższą: o błogosławieństwo i nowe imię (Izrael), które jako imię całego narodu nie ulegnie zatraceniu<sup>51</sup>. Analogicznie postrzegać wolno sens zmagania młodszego poety z uznanym prekursorem – niewątpliwie walczy on o sławę nieśmiertelną, o swoją poetycką wielkość i niezależność (o to też prosi Boga mały Julek). Jak zauważa Bloom:

Jakub musi okupić walką każdy triumf i ryzykować życiem, by zdobyć błogosławieństwo. Uzyskuje je, równocześnie jednak traci osobiste szczęście<sup>52</sup>.

Bloom porównuje jego sukces z tym, jakiego może doświadczyć późny poeta, czyli z triumfem dostrzegalnym jedynie z perspektywy przyszłych pokoleń. Podobnie w przywoływanej modlitwie Słowackiego – rezygnacja z doczesnego szczęścia jest wysoką, choć konieczną ceną, którą artysta gotowy jest zapłacić za pokonanie swej upośledzonej z powodu kulturowego zapóźnienia kondycji. Zwycięstwo to nie może się jednak zrealizować za życia poety, jest projektem otwartym na przyszłe pokolenia. Sensem tego epizodu jest zatem walka o własne poetyckie „ja”, a nie o ziemską sławę i uwielbienie.

Jednym ze świadectw najlepiej chyba obrazujących niejednoznaczny stosunek Słowackiego do Mickiewicza, ciekawych tym bardziej, że ujawniających równie mieszane uczucia będące udziałem drugiej strony, jest fragment listu do matki, w którym młodszy poeta opisuje swoje spotkanie z mistrzem:

Od kilku dni przyjechał Mickiewicz. Żaden z nas nie chciał zrobić pierwszego do poznania się kroku – a było kilka osób, którym mówił, że mnie chciałby widzieć – starano się więc sprowadzić nas gdzie razem i poznać... Dziś zesłaliśmy się na wielkim obiedzie... Mickiewicz improwizował – ale dosyć słabo. Po obiedzie, kiedy chodziło towarzy-

<sup>51</sup> A. Lipszyc: *Międzyludzie...*, s. 122.

<sup>52</sup> H. Bloom: *Księga J: Jakub*. Przeł. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 218.



stwo po ogrodzie, Mickiewicz przystąpił do mnie i zaczęliśmy sobie nawzajem prawie komplementa [...], kiedy mu mówiłem, że go uważam za pierwszego poetę... jeden z Polaków, stojący za mną i podchmielony zapewna, powtarzał jak echo: „Nadto jesteś skromny” i tymi słowami pomięszął zupełnie naszą rozmowę<sup>53</sup>.

Ta dość skomplikowana relacja dostarcza ciekawego materiału do analizy. Zastanawiać musi fakt, że cieszący się bez wątpienia uznaniem, szczególnie dzięki swej „rewolucyjnej” liryce, ale jednak młodszy i mniej zasłużony poeta tak bardzo dba o to, aby nie uczynić pierwszego kroku, mającego doprowadzić do spotkania. Jeśli podziwiał Mickiewicza, co zdaje się wynika nawet z dalszej części tej relacji, gdzie jest mowa o komplementach skierowanych do starszego poety<sup>54</sup>, wyrażenie chęci spotkania powinno być czymś naturalnym. Tak wielka dbałość o to, aby nie wykonać gestu, który przez samego zainteresowanego lub przez otoczenie (jego rolę w tym zdarzeniu potwierdzają słowa: „starano się więc sprowadzić nas gdzie razem i poznać”) mógłby zostać zinterpretowany jako wyraz podległości, wynika chyba nie z dumy, ale z obawy przed tym, aby gest taki nie stał się okazją do ustanowienia jednoznacznej hierarchii, podkreślającej prymat Mickiewicza<sup>55</sup>. Wprawdzie w dalszej części relacji przeczytać można, że Słowacki powiedział autorowi *Ballad i romansów*, że uważa go za pierwszego poetę, co należałoby odczytać właśnie jako symboliczne przyznanie pierwszeństwa, ale wyznanie to

---

<sup>53</sup> *Korespondencja Juliusza Słowackiego...*, s. 135.

<sup>54</sup> Choć nie można wykluczyć, że owa wymiana uprzejmości była jedynie elementem konwencjonalnym, świadczącym o biegłości w sztuce konwersacyjnej.

<sup>55</sup> Małgorzata Nesteruk, komentując ten epizod, zwraca uwagę na fakt, że kiedy w końcu do spotkania doszło, Mickiewicz potraktował Słowackiego w sposób mający umniejszyć jego znaczenie: „Poeci spotkali się na obiedzie wydanym na cześć generała Dwernickiego, było to zatem podczas wydarzenia o charakterze oficjalnym, narodowym. Mickiewicz wystąpił tam w społecznej roli romantycznego poety – improwizował, Słowacki został przez niego zauważony dopiero po zakończeniu części oficjalnej” (M. Nesteruk: *Nowy program poezji romantycznej. (O przedmowie do III tomu „Poezji” Juliusza Słowackiego)*). „Przegląd Humanistyczny” 1990, z. 3, s. 133).

zostało jednocześnie osłabione dwiema konstatacjami wywołującymi odmienne skojarzenia. Najpierw czytamy więc, że panowie nawzajem prawili sobie komplementy, a zatem zachowana była wzajemność i równowaga w wymianie pochwał i wyrazów uznania, co służy budowaniu wrażenia, że relacja między poetami była symetryczna. Kiedy zaś następuje „asymetryczne” wyznanie o pierwszeństwie Mickiewicza, zostaje ono ironicznie podważone wypowiedzią nie całkiem trzeźwego rodaka. Choć sam epizod należy uznać raczej za żenujący, w nieprzyjemny sposób urywający jakże przyjazną rozmowę dwóch poetów, to jednak trudno nie zauważyć, że słowa: „Nadto jesteś skromny”, gdyby nie zostały wypowiedziane przez świadka zdarzenia, mogłyby przyjść na myśl uważnemu czytelnikowi tej relacji, który ze sposobu, w jaki Słowacki opisuje swoje spotkanie z Mickiewiczem, ma prawo wnioskować, że owego pierwszeństwa wielkiego Litwina młody poeta nie uznaje. Stopień skomplikowania tej relacji epistolarnej wydaje się korespondować ze stopniem zawikłania emocji, które odczuwać musiał syn Salomei wobec „tego drugiego”.

Jeśli wierzyć temu przekazowi (jest to przecież subiektywna relacja jednego tylko z uczestników konwersacji), także dla Mickiewicza spotkanie z młodszym poetą musiało stanowić pewien problem. Zdaniem Anity Całek, analizującej przytoczony fragment listu, Mickiewicz wcale nie chciał, aby Słowacki dokończył swoje wyznanie, uznał jego mistrzostwo i zgodził się przyjąć rolę ucznia, ponieważ „uczniów już miał: byli nimi młody Garczyński oraz Odyniec, obaj »niegroźni«, nigdy rywale – zawsze potulnie słuchający rad i recenzji mistrza”<sup>56</sup>. Do sądu badaczki podejść należy z rezerwą, gdyż z zapisu Słowackiego trudno wywnioskować, jaka była reakcja Mickiewicza na ten nieoczekiwany koniec rozmowy. Natomiast bez wątpienia słuszna – a dla prowadzonych tu rozważań bardzo znacząca – jest obserwacja, że podczas owego spotkania nie doszło do zawiązania relacji: mistrz – uczeń. Choć byłaby ona naturalna wobec faktu, że stanęli naprzeciw siebie dwaj poeci, obaj wprawdzie wybitni, ale jeden z nich miał bez porównania wyższą pozycję. Być może ów kłopot z samym doprowadzeniem do spotkania ze strony Słowackiego związany był właśnie z obawą, że będzie to okazja, aby taką

<sup>56</sup> A. Całek: *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki...*, s. 305.

relację ustanowić. Co więcej, wydaje się, że obawy Słowackiego były o tyle uzasadnione, że niewiele innych modeli relacji pomiędzy twórcą starszym i bardziej uznanym a młodszym i mniej „zasłużonym” miała do zaferowania kultura romantyczna w wersji przyswojonej przez polską emigrację. Znaczący jest zatem bez wątpienia fakt, że nie doszło do ustanowienia relacji mistrz – uczeń, jak i fakt, że w ogóle do ustanowienia jakiegokolwiek modelowej relacji nie udało się doprowadzić. Dwaj wybitni poeci spotkali się, stanęli naprzeciw siebie, zwrócili się do siebie grzecznie i z szacunkiem, po czym rozeszli się, nie wchodząc właściwie w żadne interakcje, nie budując żadnego układu, nie zajmując miejsca w żadnej konfiguracji. Jeśli widzieć w tym mimo wszystko jakiś model, to chyba tylko taki, do którego Słowacki będzie dążył w swoich relacjach z Mickiewiczem przez resztę życia – model dwóch niezależnych, równorzędnych jednostek, funkcjonujących obok siebie.

## O Bloomie bez przesady

Romantyczna antropologia koncentruje się wokół indywidualizmu. Podkreśla konieczność odkrycia tego, co w człowieku subiektywne, jednostkowe – nawet jeśli (czy raczej: zwłaszcza jeśli) pozostaje to w sprzeczności z normami wyznawanymi przez ogół. „Bunt wybitnej jednostki przeciw światu, zgłębianie jej gwałtownych uczuć i nieujarzmionych namiętności, kult osobowości genialnej, twórczej oraz fascynacja jej dramatycznymi losami – oto podstawowe przejawy romantycznego indywidualizmu”<sup>57</sup>. Jednocześnie owa wybitna jednostka sama dla siebie była zagadką, musiała poznać i zrozumieć siebie w całym swym wewnętrznym bogactwie. Mówiąc zatem o filozofii antropologicznej romantyzmu, myślimy o koncepcji „ukierunkowanej »w głąb« człowieka, ale też zorientowanej na procesy »stawania się sobą« samym, będące podstawą projekcji ludzkiej istoty, dla której świat stawał się rzeczywistością

---

<sup>57</sup> H. Krukowska: *Indywidualizm. W: Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 365.

jemu zadana i szansą osiągnięcia tkwiących w niej możliwości”<sup>58</sup>. Owo „bycie sobą” romantycy sprowadzają, oczywiście, do poczucia wolności, niezależności, która pozwala im odrzucić obowiązujące „innych” normy, stanąć niejako ponad nimi, zrealizować własne ambicje, plany, talenty, często niejako na przekór całemu światu, w poczuciu niezrozumienia przez „tych, którzy mną nie są”. Od początku jednak owo „odkrywanie siebie” wikało jednostkę w szereg dylematów. Przede wszystkim ów proces samopoznania realizował się nie tylko jako ruch „w głąb siebie”, ale także swoiste negocjacje z tym, co wobec jednostkowego bytu zewnętrzne. „W pogłębionej wizji antropologicznej romantyzmu człowiek okazywał się istotą, która w odnajdywaniu swej tożsamości kieruje się potrzebą integrowania się wokół czegoś, co jest w świecie i poza światem; która swoją egzystencję rozpoznaje jako bycie w relacji ku czemuś. Tak rozpoznawana egzystencja człowieka daje się określić przez coś, co nie tylko tkwi w nim samym, ale przez coś, z czym jest on powiązany”<sup>59</sup>. Biorąc pod uwagę skomplikowaną sieć zależności, w które wpisane jest ludzkie istnienie i równie skomplikowany proces rozpoznawania i wyinterpretowywania z tej sieci zależności własnego „ja” opisany przez romantyków po wielokroć, można odnieść wrażenie, że rację ma Paul de Man, twierdząc, że „romantycy są doskonale świadomi swego uwikłania w świat wpływów, który stanowi nieprzekraczalne wyzwanie dla ich indywidualności”<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> I. Bittner: *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*. Łódź 1998, s. 8.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>60</sup> A. Bielik-Robson: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 18. Warto przywołać w tym miejscu również rozważania Girarda, ukazującego romantyczne złudzenie wolności i niezależności jednostki, która w rzeczywistości potrzebuje „pośrednika”: „Romantyzm broni »partenogenezy« wyobraźni. Owładnięty stale pragnieniem niezależności, nie chce pokłonić się własnym bogom. Wyrazem takiej odmowy są, następujące od półtora wieku, poetyki solipsyzmu” (R. Girard: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Przeł. K. Kot. Warszawa 2001, s. 23). W analizach Girarda romantyczny „indywidualizm” wyrasta w istocie z relacji wobec „innego”, a wizja w pełni suwerennej jaźni jest ułudą. W ujęciu de Mana jednak myśl romantyczna jest w pełni świadoma tej antynomii. Dla Blooma, jak zauważa Bielik-Robson: „[...] o ro-

Teoria Harolda Blooma mogłaby zatem stanowić również próbę zrozumienia romantycznej świadomości i sposobu, w jaki negocjuje ona z zewnętrznymi wpływami. Skoro wielkim tematem romantyzmu – jak pisze Agata Bielik-Robson – wcale nie jest „Ja transcendentalne, lecz ja określające się jako *świadomość wpływu*, a więc świadomość z wielkim trudem łącząca dwie prawdy: *prawdę doświadczenia*, pouczającą o istnieniu realnego świata zewnętrznego, oraz *prawdę samowiedzy*, pouczającą ją o jego jednostkowej autonomii, wolności, swobodzie kreatywnej. Aporia ta nie jest [...] natury czysto pojęciowej, ma ona także, a może przede wszystkim wymiar egzystencjalny: na poziomie odczuć owej duszy czującej wywołuje ona lęk, lęk określany przez Blooma jako lęk przed wpływem”<sup>61</sup>. Jak zauważyła Magdalena Saganiak, koncepcja podmiotowości wyłaniająca się z pism Agaty Bielik-Robson jest jednak w specyficzny sposób pesymistyczna, zakłada ona bowiem przede wszystkim brak łączności pomiędzy doświadczeniem wewnętrznym i zewnętrznym, skazując jednostkę na nieustanne konfrontacje ze światem zewnętrznym, nie oferując w istocie w ich wyniku poznania ani owego świata, ani własnego wnętrza<sup>62</sup>. W takim ujęciu koncepcja Blooma wydaje się naturalnym kontekstem analizowania zagadnienia romantycznej podmiotowości, gdyż ujmuje ją właśnie „jako broniącą się przed wpływem, to jest przed naciskiem wszystkiego, co zewnętrzne, co nie jest jaźnią, co atakuje pojedynczość, danego niepowtarzalnego człowieka. Ów wpływ pochodzi zarówno od świata zmysłowego, a więc tego, co nazywamy naturą, jak również od innych ludzi oraz ich twór-

---

mantycznej świadomości można powiedzieć wszystko poza tym, że jest autonomicznym, niepowtarzalnym, wewnętrznym »ja«, źródłem suwerennej Wizji [...]. Z drugiej strony jest to świadomość naiwnie romantyczna – z tą jedną wszakże zasadniczą różnicą, że została ona poddana »twórczo niszczącemu« procesowi psychoanalizy. Zamiast być tym, czym jest: jaźnią w pełni niezależną, jest teraz romantycznym kłamstwem, którego rola polega na tłumieniu nietatwej prawdy o zapóźnieniu i lęku przed wpływem zagrażającym autonomicznej pozycji »ja«” (A. Bielik-Robson: *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*. Northwestern University Press 2011, s. 62, tłumaczenie własne).

<sup>61</sup> A. Bielik-Robson: *Duch powierzchni...*, s. 28.

<sup>62</sup> M. Saganiak: *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*. Warszawa 2009, s. 148–152.

czości: naukowej, artystycznej, społecznej”<sup>63</sup>. Przyjęcie tak szerokiego kontekstu nie wydaje się w niniejszej pracy uzasadnione nie tylko dlatego, że przedmiotem zainteresowania mają tu być przede wszystkim relacje tekstowe, rozgrywające się (prawie wyłącznie) w sferze literackiej, pomiędzy poszczególnymi utworami Słowackiego i Mickiewicza, ale także dlatego, że wyraźnie obecne w twórczości tych poetów (i to nie tylko owej twórczości późnej, analizowanej przez Saganiak) przekonanie o silnej łączności doświadczenia wewnętrznego i zewnętrznego w poznaniu uniemożliwia przyjęcie koncepcji jednostki zatopionej we wpływie i reakcji nań.

Wydaje się jednak, że pod wieloma względami podobną sytuację odnaleźć można nie tylko na poziomie podmiotowym, ale również literackim. Wystarczy przywołać napięcie pomiędzy tak popularną i akceptowaną w romantyzmie strategią intertekstualną, polegającą na odwoływaniu się do szeroko rozumianej tradycji literackiej w celu jej przekształcenia i wykorzystania we własnej twórczości, a jednocześnie bezwzględny – jak się wydaje – nakaz oryginalności dzieła i twórczej autonomii. Na tym poziomie koncepcja wpływu interferuje z innymi zjawiskami typowymi dla kultury epoki. Problem sprzeczności pomiędzy sięganiem do tekstów cudzych a postulatem jednostkowości, wyjątkowości własnej kreacji jest w pewnym sensie uniwersalnym problemem każdego dzieła sztuki. Sztuka usytuowana jest bowiem zawsze, z konieczności, pomiędzy postulatem nowości, która jest nie tylko jej „racją powstania, ale również elementem istnienia”<sup>64</sup>, a koniecznością posługiwania się funkcjonującymi wcześniej, wypróbowanymi środkami wyrazu, umiejscowienia się w określonym kontekście czy nawet posługiwania się wypracowaną wcześniej konwencją<sup>65</sup>. Przypadek romantyzmu jest jednak o tyle szczególny, że – jak zauważa Arnold Hauser – pokolenie romantyków:

[...] wytworzyło [...] jedną z najbardziej paraliżujących konwencji wszystkich czasów, zasadę oryginalności za wszelką cenę. Odtąd bo-

<sup>63</sup> Ibidem, s. 149.

<sup>64</sup> A. Hauser: *Filozofia historii sztuki*. Przeł. D. Danek, J. Kamionkowa. Warszawa 1970, s. 351.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 351–354.

wiem osiągnięcia wszystkich poprzednich pokoleń przytłaczały młodego artystę, który mógł wyrazić własną artystyczną osobowość jedynie poprzez straszliwy wysiłek uwolnienia się od wszystkiego, co zostało dokonane wcześniej<sup>66</sup>.

„Straszliwość” owego wysiłku polegałaby jednak również na tym, że osiągać go miał poeta romantyczny przez nieustanny kontakt z ową wielką tradycją literacką, uwikłanie w nią i czerpanie z niej daleko idącej inspiracji. Jak zauważa Marta Zielińska, „poeta romantyczny był także czytelnikiem”<sup>67</sup>. Co więcej, lektura staje się podstawowym doświadczeniem prowadzącym do twórczości literackiej, dzięki niej kształtować się powinna wyobraźnia i warsztat poetycki każdego autora. Jeśli na określenie tej tendencji „zakorzeniania się” Novalis używa metafory (marne-go) mchu, który „czepia się” wyłącznie słowa drukowanego, to nie ma przecież na myśli samej idei czerpania z literatury, lecz jedynie przedkładanie świata książkowego nad rzeczywisty. Metafora mchu, a w polskiej tradycji bluszczu, nadawałaby się jednak do opisu techniki pisarskiej romantyków. O tej strategii pisze Zbigniew Łempicki:

[...] u romantyków chodzi o charakterystyczną cechę ich postawy duchowej, o potrzebę znalezienia oparcia, co ich sposobowi tworzenia nadaje charakter bluszczowatości. Dlatego problem tzw. wpływów trzeba postawić wobec romantyków zupełnie inaczej niż wobec innych poetów i myślicieli. W tym wypadku chodzi bowiem przeważnie nie o wpływy w potocznym rozumieniu tego słowa, lecz o zupełnie świadome zapożyczanie, nawiązywanie, szukanie oparcia, podejmowanie tematów, łączenie i wiązanie ich, tworzenie wariacji na zapożyczone tematy [...]”<sup>68</sup>.

Fakt, że taka strategia twórcza jest powszechnie akceptowana, nie wyklucza jednak ani wspomnianej sprzeczności pomiędzy imperatywem absolutnej oryginalności a poczuciem uwikłania w tradycję, ani pojawia-

---

<sup>66</sup> Ibidem, s. 382.

<sup>67</sup> M. Zielińska: *Mickiewicz i naśladowcy...*, s. 98.

<sup>68</sup> Z. Łempicki: *Świat książek i świat rzeczywisty*. W: Idem: *Wybór pism*. Oprac. H. Markiewicz. Przedmowa B. Suchodolski. Warszawa 1966, s. 349.

nia się w pewnych określonych warunkach lęku przed ograniczeniem własnej poetyckiej niezależności przez napór owych „książek powstałych wcześniej”. Te szczególne okoliczności dochodziłyby zapewne do głosu w wypadkach, kiedy za tekstem traktowanym jako inspiracja czy źródło materiału do literackiego wykorzystania stał poeta obdarzony sankcją geniuszu. Prymat i uznanie w świecie literackim czyniły z jego twórczości lekturę szczególnie pożądaną, a nawiązania do jego tekstów mogły nadać utworom kolejnych poetów etykietę „romantyczności”, jednocześnie jednak mogły budzić niepokój i pytanie o „nowość i bezwzględność oryginalność własnej poezji”. Wątpliwości takie w naturalny sposób dotykać musiały zwłaszcza poetów młodszych, i to właśnie w stosunku do nich, jak się zdaje, szczególne zastosowanie znajduje teoria Blooma. Zgodnie ze słowami Magdaleny Siwiec:

Młodszy romantycy byli skazani na zwątpienie także dlatego, że byli młodszy, że byli Bloomowskimi „efebami” zmuszonymi określić swoje miejsce wobec poprzedzających ich „wielkoludów”<sup>69</sup>.

Oczywiste jest, że problem ten w mniejszym stopniu dotyczył autorów, którzy funkcjonowali jako prekursorzy romantycznych nowości. Słusznie zatem zauważa Marta Zielińska, pisząc o Mickiewiczu:

On bowiem, jako w pewnym sensie twórca polskiego systemu romantycznego (a w każdym razie podstawowa jego „figura” [...]) był przede wszystkim poetą, a nie czytelnikiem (polskiej poezji romantycznej)<sup>70</sup>.

Stwierdzenie takie nie unieważnia oczywiście napięcia pomiędzy intertekstualnym uwikłaniem w tradycję a sankcją oryginalności obecną w dziele wieszca, gdyż także i jego metoda twórcza polegała na poszukiwaniu oparcia (mówiąc językiem Łempickiego) w tekstach poprzedników i kreatywnym ich przetwarzaniu. W tym miejscu widać wyraźnie zasadność wykorzystania w kontekście badań nad literaturą romantyczną teorii Blooma – pozwala ona bowiem (choćby przez uwzględnienie

---

<sup>69</sup> M. Siwiec: *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu* (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki). Kraków 2012, s. 69.

<sup>70</sup> M. Zielińska: *Mickiewicz i naśladowcy...*, s. 141.



czynnika osobowego) odróżnić intertekstualność charakterystyczną dla metody twórczej autorów tej epoki w ogóle, od szczególnych, naznaczonych „lękiem przed wpływem” jej wariantów, o których można mówić w przypadku wybranych poetów.

Nie ulega wątpliwości, że propozycja badawcza Blooma, choć w swym zasadniczym kształcie ma ona charakter krytycznoliteracki, może zostać również potraktowana jak koncepcja filozoficzna<sup>71</sup>, która zmierza do pogłębionego rozumienia romantycznej antropologii i tkwiących w niej sprzeczności. W relacji młodszy poeta – uznany mistrz można widzieć analizę kondycji jednostki romantycznej uwikłanej w świat zależności i wpływów, negocjującej miejsce dla swojej indywidualnej wrażliwości. W tej książce teoria Blooma ukazana zostanie jednak nie jako szeroko zakrojony projekt filozoficzny, ale jako propozycja znajdująca zastosowanie w literaturze. Koncepcja lęku przed wpływem jako mechanizmu rządzącego relacjami pomiędzy wybitnymi poetami, świadomie zniekształcającymi odczytania dzieł swych wielkich poprzedników, może bowiem pomóc w głębszym zrozumieniu uwarunkowań procesu historycznoliterackiego.

Zaznaczyć należy, że z teorii Blooma – w wersji zaprezentowanej w *Lęku przed wpływem*, stanowiącym główną inspirację dla prowadzonych w tej pracy analiz – nie wyłania się konkretna metoda interpretacyjna. Jak słusznie zauważył Wojciech Owczarski, „Teoria Blooma [...] w swych ogólnych zarysach wydaje się inspirująca, choć trudno byłoby wyznawać ją ortodoksyjnie i stosować w praktyce z pietyzmem i pedanterią. Nie sposób dzielić twórczości jakiegokolwiek poety na etapy zgodne z kolejnymi »zabiegami rewizyjnymi«, które w dodatku Bloom przedstawia miejscami enigmatycznie i mało konkretnie”<sup>72</sup>. Zapro-

---

<sup>71</sup> O prymarnie krytycznoliteracki charakter teorii Blooma upomina się w swojej recenzji książki Agaty Bielik-Robson Michał Paweł Markowski: „Czym jednak był wpływ dla Blooma? Przecież nie naturą, nie światem odczarowanym, nie serią »ślepych, przygodnych« (s. 442) czy »mechanicznych« (s. 12) wpływów (cokolwiek miałyby to znaczyć), ale tradycją literacką, z którą – pod postacią prekursora – zmagać się musi każdy silny poeta” (M.P. Markowski: *Spektakularna spekulacja. „Literatura na Świecie”* 2005, nr 9–10, s. 372).

<sup>72</sup> W. Owczarski: *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*. Gdańsk 2006, s. 295. O wątpliwościach, które budzi koncepcja

ponowane przez autora *Lęku przed wpływem* kolejne chwytły rewizyjne okazują się pomocne w zrozumieniu relacji pomiędzy wybranymi poetami, uzupełnieniu ich o elementy wcześniej niedostrzegane, pozwalają trafnie zestawić z sobą teksty. Nie są jednak w moim rozumieniu nowymi narzędziami interpretacyjnymi, za pomocą których dzieła te zostaną odczytane w odmienny od dotychczasowego, rewolucyjny sposób, ujawniając sensy, których nie można się było wcześniej spodziewać. Mimo to, zestawiając z sobą teksty na nowo, odnajdując elementy dialogiczne w utworach, które nie zawsze były w ten sposób odczytywane, da się nie tylko rzucić nowe światło na samą relację, opisując ją i porządkując raz jeszcze, z użyciem odmiennych kategorii, ale też ujawnić pewne niedoczytane elementy w zacytowanych dziełach. Jako teoria literatury nie jest zatem koncepcja Blooma rozwiązaniem unieważniającym dotychczasowe ustalenia badaczy, może jednak i powinna stanowić istotne uzupełnienie, a mówiąc nieco odważniej, przeformułowanie „antagonizmu wieszczów”, problemu, który (proszony lub nie) zdomowił się chyba na stałe w badaniach nad polskim romantyzmem.

Poszukując w pismach Blooma wykładu – i popisu – konkretnej metody interpretacyjnej, stanowiącej najbliższe ideowo pokłosie *Lęku przed wpływem*, należałoby zapewne sięgnąć do książki będącej jego swoistą kontynuacją, czyli *A Map of Misreading*. Zaprezentowana w niej metoda krytyki antytetycznej wraz ze skomplikowaną siecią tropów retorycznych i psychicznych obron jest już bardzo wyraźną wskazówką metodologiczną. Z kilku jednak powodów jest ona kłopotliwa i niezbyt przydatna w przypadku analizowanej w tej książce relacji pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem. Przede wszystkim skupia się ona na relacji między poetą a tradycją literacką, a nie między konkretnymi autorami<sup>73</sup>, tworzącymi na dodatek w tym samym właściwie okresie. Co więcej, jak zapowiada

---

wpływu i sposób jej wykorzystania w procesie interpretacji tekstów, pisali też recenzenci pracy Blooma (zob. P. de Man: *Harolda Blooma „Lęk przed wpływem”*. Przeł. M. Szuster. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10).

<sup>73</sup> Za przykład niech posłuży Bloomowska interpretacja wiersza *Dominacja czerni* Stevensa (por. H. Bloom: *Poetyckie przejścia*. Przeł. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 78–120).

Bloom: „Wpływ poetycki, tak jak ja go rozumiem, nie ma w zasadzie nic wspólnego z dosłownym podobieństwem pomiędzy jednym i drugim poetą”<sup>74</sup>. Dlatego końcową fazę procesu rewizyjnego opisuje tu Bloom następująco: „Szczególna siła i zasługa *Winter Words* nie polega na tym, że czytając jesteśmy zmuszeni do przypomnienia sobie Shelleya, ale raczej na tym, że zmuszają nas do czytania większości dzieł Shelleya tak, jakby Hardy był jego przodkiem, ponurym ojcem, którego rewolucyjny idealista nie zdołał wypędzić”<sup>75</sup>. Taka perspektywa nie do końca jest jednak uzasadniona w przypadku autora pokroju Słowackiego, dla którego bezpośrednio, tekstowe nawiązania do twórczości innych autorów są jednym z najbardziej charakterystycznych rysów artystycznego warsztatu i – jak można zakładać – istotnym składnikiem kształtującym jego poetycką wyobraźnię. Fakt ten wielokrotnie odnotowywany w badaniach, obecny stale w refleksji nad twórczością poety, czy to pod nazwą naśladowania (o co często oskarżali poetę jego współcześni), bluszczowatości (Tarnowski<sup>76</sup>), aluzji literackiej (Górski<sup>77</sup>), bricolage’u (Ławski<sup>78</sup>) czy

<sup>74</sup> H. Bloom: *A Map of Misreading*. New York 2003, s. 19, tłumaczenie własne. Zwraca uwagę na tę kwestię także J. Gutorow w swoim komentarzu do *Lęku przed wpływem*: „[...] dla Blooma »wpływ« nie musi wynikać z lektury poprzedników – nie chodzi zatem o wpływ rozumiany jako obecność pewnych rozwiązań artystycznych, tematów czy prądów intelektualnych” (J. Gutorow: *Trop i ton*. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 390).

<sup>75</sup> H. Bloom: *A Map...*, s. 23.

<sup>76</sup> S. Tarnowski: *Profesora Mateckiego Juliusz Słowacki...* (pierwodruk: „Przeгляд Polski” 1867, z. 4–6).

<sup>77</sup> K. Górski: *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*. W: Idem: *Z historii i teorii literatury*. Warszawa 1964.

<sup>78</sup> J. Ławski: *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3. W innym miejscu badacz zauważa, że choć trudno jest znaleźć na określenie intertekstualnych zabiegów Słowackiego właściwą i adekwatną w przypadku wszystkich jego dzieł terminologię, to jednak „pośród sposobów włączania w tkanekę własnego tekstu elementów tekstu cudzego panuje u niego doskonały porządek: na najniższym poziomie znajdują się aluzja, cytaty, jawne włączanie symbolu, często skontaminowanego z innym w strukturze obrazu poetyckiego, zaś na najwyższym rozbić, przekształcenie całych cudzych dzieł, ich przetrwanie w wyobraźni i metamorfoza w dzieło własne” (J. Ławski: *Ironia i mistyka...*, s. 220).

apokryficzności (Maciejewski<sup>79</sup>), wymaga uwzględnienia i sprawia, że poszczególne interpretacje będą znacznie bardziej zakorzenione w praktykach lektur intertekstualnych niż w Bloomowskiej krytyce antytetycznej. Nie zmienia to jednak faktu, że sama możliwość wpisania owej międzytekstowej relacji w ogólną, zaproponowaną w *Lęku przed wpływem* formę pozostaje atrakcyjna.

Strategia interpretacyjna Blooma jest trudna do wiernego powtórzenia także dlatego, że jej zastosowanie w przypadku twórczości Słowackiego i Mickiewicza wymagałoby w wielu miejscach z(post)modernizowania relacji pomiędzy wieszczami, co może budzić zastrzeżenia. Chcąc uniknąć ryzyka wypaczenia tego istotnego międzytekstowego i artystycznego związku, opowiadam się zatem za modelem ostrożniejszym, traktującym zaprezentowaną przez Blooma w *Lęku przed wpływem* wizję procesu historycznoliterackiego jako ogólną inspirację do odświeżenia dotychczasowego myślenia o stosunku Słowackiego do Mickiewicza (i na odwrót), nie zaś za rejestrowaniem gry tropów, obron i rewizyjnych *ratio* w poszczególnych utworach Słowackiego. Magdalena Siwiec w szkicu *Słowacki i nowoczesność*, uznając zasadność wykorzystania teorii Blooma do opisu relacji pomiędzy Słowackim i Mickiewiczem i wyznaczając w twórczości poety – jak sama pisze – prowizoryczne etapy Bloomowskiej walki z wpływem, zaznaczała jednak:

Naturalnie, taki podział twórczości Słowackiego jest nieco sztuczny i niedokładnie odpowiada kategoriom Blooma, prowadzi też do (zawsze) niebezpiecznego podporządkowania tekstów literackich teorii, co może w efekcie wypaczyć obraz twórczości poety<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Apokryficzność jest w tym ujęciu jednym z rysów charakterystycznych dla zabiegów intertekstualnych Słowackiego, jej istotą jest „uzupełnianie luk w fabułach innych utworów, rozwijanie pomysłów nie w pełni tam wyzyskanych lub wypełnianie przejętego z obcego dzieła szkieletu fabularnego innymi szczegółami” (J. Maciejewski: *Powieści poetyckie Słowackiego*. Poznań 1991, s. 99).

<sup>80</sup> M. Siwiec: *Słowacki i nowoczesność*. W: Eadem: *Romantyzm i zatrzymany czas*. Kraków 2009, s. 236. Podobną uwagę formułuje Michał Kuziak: „Nie wydaje się, by fortunne miało być jednoznaczne wpisanie Słowackiego w porządek poszczególnych wyodrębnionych przez Blooma racji rewizyjnych [...]” (M. Kuziak: *Intertekstualność poematów dygresyjnych Słowackiego*. W: *Poemat dy-*

Jeśli nawet zgodzić się trzeba, że potraktowanie teorii lęku przed wpływem jedynie jako inspiracji metodologicznej jest w istocie rodzajem przetwarzania jej w wersję prostszą i skromniejszą, choć z punktu widzenia historii literatury bardziej uprawnioną, argumentów na obronę takiej strategii mógłby dostarczyć sam Bloom. Po pierwsze bowiem, takie „użycie” Bloomowskiej teorii jest też rodzajem przekrzywienia, na które narażony jest późniejszy krytyk, sięgający po tekst wielkiego prekursora<sup>81</sup>. Po drugie, jak pisał Bloom, odpowiadając na liczne zarzuty pod adresem jego koncepcji: „[...] to, czy teoria jest słuszna czy nie, może być nieistotne z punktu widzenia jej praktycznego wykorzystania”<sup>82</sup>.

---

*gresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. Kalinowska, M. Leszczyński. Toruń 2011, s. 197).

<sup>81</sup> Oczywiście, jest to argument nieco przewrotny, bo Bloom teorię lęku przed wpływem odnosi przede wszystkim do literatury, a nie do krytyki. Wybierając zaproponowaną tutaj strategię wykorzystania Bloomowskiej inspiracji, wpisuję się w obecny już na polskim gruncie nurt recepcji ustaleń amerykańskiego badacza (por. P. Bućko-Żmuda: *Dzieje „burzliwego romansu” Miłosza z Mickiewiczem w kontekście teorii wpływu Harolda Blooma*. „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 3; W. Owczarski: *Miejsca wspólne, miejsca własne...*). Realizowana w tej książce strategia lektury nawiązuje również do postulatów Jana Potkańskiego, który sprzeciwiał się ograniczaniu teorii Blooma wyłącznie do przestrzeni filozofii, wskazując na korzyści wypływające z zastosowania jej do interpretacji poszczególnych tekstów (por. J. Potkański: *Starsi bracia. Różewicz wobec „Lęku przed wpływem”*. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 3). Odczytanie dzieł Słowackiego zawarte w tej książce zbliża do strategii Potkańskiego analizowanie konkretnych nawiązań tekstowych i próba nazwania (tam, gdzie to możliwe) poszczególnych etapów rewizyjnego procesu (choć bez „rygoryzmu” badacza). Nie podążam natomiast w swoich analizach drogą zaproponowaną przez Paulinę Abriszewską, która narzędzia Blooma stosuje do opisanego zależności wewnątrztekstowych, badając relację, w której nie uczestniczą „poeta-syn (Mickiewicz) i poeta-ojciec (poprzednicy), ale wpisując będą się w nią przede wszystkim postaci Konrada (poeta-syn), księdza Piotra (*apophrades*) i milczącego, wyzwanego na pojedynkę Boga (poeta-ojciec) [...]” (P. Abriszewska: *„Lęk przed wpływem” wobec „Wielkiej Improwizacji”*. W: „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska”. T. 8. Słupsk 2010, s. 207).

<sup>82</sup> H. Bloom: *A Map...*, s. 10.

Problemy i wątpliwości, które rodzić musi zastosowanie koncepcji Blooma w szczegółowych analizach twórczości Słowackiego w kontekście lęku przed wpływem Mickiewicza, wynikają być może – jak już wspominałam – również z faktu, że amerykański badacz tworzy teorię na wskroś ponowoczesną, choć sam wpisuje ją w tradycję romantyczną i wyraźnie do niej odnosi. Nie ma w tym na pozór jawnej sprzeczności – poszukiwanie źródeł nowoczesności w romantyzmie jest wszak strategią rozpowszechnioną i niebudzącą zastrzeżeń. W szczegółowych analizach wykracza jednak Bloom znacznie poza horyzont romantyczny, a wierne śledzenie jego strategii interpretacyjnych wymaga włączenia w obręb refleksji wielu kwestii podejmowanych przez najważniejszych myślicieli ponowoczesnych. Jest to zajęcie samo w sobie bez wątpienia pasjonujące, lecz z punktu widzenia historii literatury może dać efekty mylące, bo prowadzące raczej do konstruowania pewnej ponowoczesnej wizji romantyzmu niż do rekonstruowania wpisanych weń znaczeń i jakości. Wiele racji jest bowiem w stwierdzeniu Michała Larka, dostrzegającego w koncepcji Blooma próbę modernizowania romantyzmu i przypisywania mu w wielu miejscach elementów, które stały się istotnymi częściami składowymi systemów późniejszych, przez przedstawicieli tej epoki stosowane zaś były rzadko lub wcale. O Bloomie jako badaczu romantyzmu pisze więc Larek następująco:

Bloom zatem, nazywając się romantykiem, zgadzając się na sławę badacza romantyzmu, dokonuje błędnej ekspozycji własnego usytuowania na historycznoliterackiej mapie – dzięki temu uzyskuje efektowną tożsamość<sup>83</sup>.

Wątpliwości tego rodzaju uzasadniają ostrożne podejście do wykorzystania koncepcji Blooma, jeśli ma ona służyć lepszemu zrozumieniu zjawisk specyficznie romantycznych, a nie reinterpretacji literatury romantycznej według obcych jej kategorii.

---

<sup>83</sup> M. Larek: *Harold Bloom – modernizator romantyzmu*. W: *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców*. Red. J. Borowczyk, W. Hamerski, P. Śniedziewski. Poznań 2011, s. 216.

## Po co nam nowy „antagonizm wieszczów”?

Wobec sformułowanych wcześniej zastrzeżeń można byłoby zapytać, czy taka rewizja jest rzeczywiście potrzebna. Czy przesunięcie akcentów, „odświeżenie” terminologii może coś zmienić w naszym rozumieniu relacji pomiędzy dwoma najwybitniejszymi poetami polskiego romantyzmu? Czy drobne uzupełnienia interpretacyjne są warte osobnego tomu? Czy cała ta „rewolucja” nie zaczyna się i nie kończy na spostrzeżeniu, że teoria Blooma wydaje się jakby szyta na miarę autorów *Pana Tadeusza* i *Króla-Ducha*?

Nowe opracowanie „antagonizmu wieszczów” wydaje się potrzebne z kilku powodów. Przede wszystkim książka Kridla wyznacza dwa bieguny, pomiędzy którymi rozpięta została analiza badacza, a są nimi historia narodowa i sztuka poetycka. Funkcjonują one na zasadzie opozycji binarnej, członem zdecydowanie wyżej wartościowanym jest pierwszy z nich. Jest to jednocześnie kategoria przypisana twórczości Mickiewicza, w przeciwieństwie do dystynkcji artystycznej (a nawet artystowskiej) przyznanej Słowackiemu. Łatwo zauważyć, że opozycja taka jest w zasadzie kolejną wariacją na temat słynnego przypisywanego Mickiewiczowi zdania o kościele bez Boga, którym miał on opisać osiągnięcia poetyckie młodszego autora. Tymczasem, co już zostało powiedziane, relacji między poetami nie da się ani tak łatwo opisać, ani tym bardziej ocenić. Koncepcja Blooma umożliwia mniej wartościujący i ujednoznaczniający sposób analizowania tego problemu.

W ujęciu Kridla relacje pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem ewoluowały wraz z upływem czasu, ale zasadniczo da się tu wyróżnić jedynie dwa istotnie odmienne etapy. Zdaniem badacza, do momentu napisania *Lambra* Słowacki pozostaje niejako pod urokiem Mickiewicza, wykorzystując jego teksty jako szeroko rozumianą inspirację. Od *Lambra* rozpoczyna się jednak okres polemik, często zajadłych, z wielkim rywalem. Sześć zaproponowanych przez Blooma chwytów rewizyjnych umożliwia bardziej szczegółowe opisanie ewolucji w poglądach młodszego poety i uchwycenie różnych rodzajów artystycznych zależności na każdym w zasadzie etapie jego artystycznej działalności. W obrębie swobodnego rodzaju inspiracji można bez wątplenia umieścić dwa z propo-

nowanych przez Blooma kroków rewizyjnych: *clinamen* i *tessera*. Każdy z nich, choć opiera się na wyraźnym nawiązywaniu do dzieła (lub konkretnego artystycznego rozwiązania) poety wcześniejszego, nawiązania, któremu patronuje uznanie i zachwyt nad osiągnięciami poprzednika, zawiera jednak jakiś istotny różnicujący element. *Clinamen* opiera się na błędnym odczytaniu tekstu prekursora, przy czym błąd ten nie wynika z niezrozumienia czy niewiedzy, ale jest błędem niejako koniecznym, popełnianym w celu zniekształcenia tekstu, które pozwoli młodszemu poecie znaleźć punkt oparcia dalszego procesu rewizyjnego. *Tessera* to dopełnienie, czyli uzupełnienie tekstu poprzednika, dopowiedzenie treści, których w znakomitym dziele starego mistrza zabrakło. Widać więc wyraźnie, jak inspiracja łączy się tutaj z akcentami polemicznymi, które wyraźnie zaczynają dominować w dwóch kolejnych krokach, a są nimi *kenosis* i *demonizacja*. *Kenosis* to moment, w którym adept jednocześnie nawiązuje do tekstu poprzednika i izoluje się od niego, tworząc utwór, który nie mógłby powstać w wyniku powtórzenia wyczytanych u prekursora chwytów w sposób zgodny z jego intencją. Próba odrzucenia, wyzwolenia się spod wpływu starego mistrza jest tu wyraźnie widoczna. Dotyczy to również *demonizacji*, czyli kontrwzności, która polega na przeciwstawieniu skonstruowanej na potrzeby tego starcia własnej odrębności jakości reprezentowanej przez poprzednika. Wydaje się, że myśl Blooma należy rozumieć tak, że na tym etapie procesu rewizyjnego, kiedy do głosu dochodzą *kenosis* i *demonizacja*, mamy do czynienia z sytuacją, w której młodszy poeta dokonuje aktu „samospustoszenia”, w pewien sposób uderza on we własną twórczość, ukazując jej ograniczenia, ale czyni to tak, aby zdemaskować jednocześnie słabości prekursora. W wyniku zabiegów efeba stary mistrz jawi się jako poeta pozbawiony do pewnego przynajmniej stopnia artystycznej oryginalności. Kolejny etap to już walka właściwa. Jak pisze Bloom: „*Clinamen* i *tessera* to zabiegi, które dążą do korekty i dopełnienia dzieła zmarłego, *kenosis* i *demonizacja* mają na celu wyparcie pamięci o zmarłym, natomiast *askesis* to już właściwy pojedynek, walka ze zmarłym na śmierć i życie”<sup>84</sup>. Wreszcie *apophrades*, czyli powrót zmarłych, moment, w którym tyrania czasu zostaje symbolicznie odwrócona, a nowy, mocny poeta osiąga

---

<sup>84</sup> H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 162.



swoj cel, wydaje się, że to on zainspirował dzieło poprzednika, choć jest to niemożliwe. Wyodrębnione przez Blooma chwytły zostały połączone w pary według schematu: pierwszy ma charakter uniku, jest próbą przygotowania pola dla własnej twórczości (często przez uderzenie w poprzednika, błędne odczytanie jego tekstu lub pośrednie ukazanie jego słabości, choć również przez wyrzeczenie się części własnych poetyckich prerogatyw), dopiero drugi ma charakter właściwego przeciwstawienia się twórczości prekursora (przez jej dopełnienie, osłabienie jej mocy czy wreszcie ukazanie wtórności wobec dzieł efebów). Widać wyraźnie, że rozpisany na sześć kroków proces uwalniania się poety młodszego od wpływu prekursora jest znacznie bardziej złożony niż dwuetapowa ewolucja relacji zaproponowana przez Kridla. Warto dodać, że wspomniane kroki nie muszą być równoznaczne z poszczególnymi utworami (tak jak się to dzieje w ewolucyjnym modelu Kridla). W przypadku różnych „tematów” czy „technik poetyckich” proces uwalniania się spod wpływu wielkiego poprzednika będzie mógł przebiegać w różnym tempie. W tym bardziej szczegółowym ujęciu, rozpatrującym proces wyzwalania wyobraźni Słowackiego w różnych aspektach, a nie „na różnych etapach”, problemowo, a nie wyłącznie chronologicznie, upatruję szansy nie tylko na lepsze zrozumienie artystycznych relacji łączących Słowackiego z Mickiewiczem, ale też na poczynienie interesujących obserwacji interpretacyjnych.

Ostatnim powodem uzasadniającym napisanie tej monografii jest fakt, że ujęcie Kridla obejmuje właściwie jedynie kwestię stosunku Słowackiego do Mickiewicza. Relacji odwrotnej – co zrozumiałe zarówno ze względów „chronologicznych”, jak i materiałowych (ostatecznie wypowiedzi autora *Pana Tadeusza* na temat dokonań poetyckich Słowackiego jest, jak już przypominałam, rażąco niewiele) – nie poświęcono wiele miejsca. Teoria Blooma, skupiająca się na relacji adepta wobec prekursora, wybitnego młodego poety wobec Wielkich Zmarłych, czyli uznanych poetów epoki (lub epok) poprzednich, pozornie nie oferuje tutaj niczego więcej. A jednak przeniesienie tej relacji w obręb tej samej epoki i uczynienie jej bohaterami może nie rówieśników, ale poetów żyjących w jednym czasie i znających się nawzajem, umożliwić zastosowanie (w pewnym ograniczonym zakresie) teorii Blooma także w odniesieniu do Mickiewicza i jego podejścia do młodszego geniusza poezji.

O potrzebie przeanalizowania i opisania na nowo relacji pomiędzy dwoma najwybitniejszymi poetami polskiego romantyzmu świadczą też bez wątpienia podejmowane co jakiś czas próby wyjścia poza formułę polemiki artystycznej, dotyczące zazwyczaj poszczególnych dzieł czy etapów twórczości Słowackiego. Dawno już zauważono, że do późnych, mistycznych tekstów poety, w których nawiązania do najważniejszych utworów Mickiewicza są tak częste i wyraźne, kategorie poetyckiej rywalizacji czy współzawodnictwa są całkowicie nieadekwatne. Alina Witkowska proponuje dostrzec w utworach Słowackiego z tego okresu raczej specyficzną pracę interpretacyjną i korygującą młodszego poety:

[...] Słowacki wchłaniał i przetwarzał Mickiewicza jako cząstkę dziejów ducha narodu ujawnionych w słowie. Toteż nie musiał pisać na nowo pełnych tekstów jego utworów. Wystarczył sygnał kierunku przekroczenia, trop wchłonięcia przez całość, przez nową uniwersalną syntezę [...].<sup>85</sup>

Komentując wystąpienie Aliny Witkowskiej na słynnej sesji zatytułowanej *Słowacki mistyczny*, Marta Zielińska określiła ową specyficzną strategię intertekstualną Słowackiego jako poszukiwanie w dziełach Mickiewicza miejsc pustych, niejako domagających się komentarza i otwartych na uzupełnienia, za pomocą których mogą one zostać włączone w „system” tworzony przez autora *Genezis z Ducha*<sup>86</sup>. Stanowiska takiego nie daje się, oczywiście, wpisać w myślenie kategoriami „antagonizmu wieszczów”.

Również z prac Stanisława Makowskiego poświęconych nawiązaniom do Mickiewiczowskich *Dziadów* w mistycznych tekstach Słowackiego wyłania się formuła bliższa raczej swoistemu przepracowywaniu dzieła prekursora niż jednoznacznej z nim polemiki. Jak zauważa badacz:

Wielokrotne nawiązywanie przez Słowackiego w okresie genezyjskim do Mickiewiczowskiego obrzędu *Dziadów*, zaświadczone najpierw w odrębnym dialogu Księdza i Kobiety, a potem w licznych fragmen-

<sup>85</sup> A. Witkowska: *Jak Słowacki pisał Mickiewicza...*, s. 276.

<sup>86</sup> *Słowacki mistyczny...*, s. 288.

tach, związanych zwłaszcza z pierwszymi trzema rapsodami *Króla-Ducha*, spowodowane było poszukiwaniem w dramatach Mickiewicza wartości żywych oraz funkcjonalnych wobec własnych pomysłów filozoficznych i zamierzeń twórczych<sup>87</sup>.

Z ujęcia zaproponowanego przez Makowskiego wyłania się relacja złożona, w której wyróżnić się dają elementy zarówno akceptacji dla Mickiewiczowskiego dzieła (a nawet fascynacji nim), jak i rekontekstualizacji, reinterpretacji, uzupełnienia, przetworzenia czy krytyki. Analizując ślady *Dziadów* w genezyjskiej twórczości Słowackiego, Makowski używa formuły „dziedziczenia dzieła Mickiewicza przez poetę współczesnego, ale mającego już świadomość literackiej i generacyjnej odrębności”<sup>88</sup>. I choć badacz uwzględnia również aspekt polemiczny (jako jeden, powtórzmy, z istotnych elementów kształtujących tę relację, nie zaś element jedyny czy dominujący), jego rozważania dowodzą ponad wszelką wątpliwość, że celem wszystkich intertekstualnych zabiegów Słowackiego w analizowanych utworach była wierność genezyjskiej prawdzie, a nie rywalizacja z Mickiewiczem.

Ciekawą formułę na opisanie relacji pomiędzy wieszczami zaproponował Włodzimierz Szturc w szkicu pod znaczącym tytułem *Słowacki jako interpretator Mickiewicza*. Skomplikowana intertekstualna zależność ujęta tu została w kategoriach interpretacji właśnie, dokonywanej przez młodszego poetę niejako „na dziele” wielkiego poprzednika, a opierającej się na częstych przesunięciach akcentów, swoistym oświetlaniu poszczególnych tekstów, ale i przeciwstawianiu się wyrażanym przez starszego poetę ideom. Choć w ujęciu Szturca aspekt polemiczny w relacji Słowackiego z Mickiewiczem jest bardzo mocno wyeksponowany, co w zasadzie wiąże propozycję badacza z tradycyjnym myśleniem „antagonistycznym”, to zaproponowana przez niego formuła „interpretacji” jako nadrzędnej kategorii porządkującej zabiegi młodszego poety toruje już drogę do myślenia odmiennego. Jak zauważa Szturc:

---

<sup>87</sup> S. Makowski: „*Dziady*” Mickiewicza – „*Dziady*” Słowackiego. „Przegląd Humanistyczny” 1991, z. 2, s. 49.

<sup>88</sup> S. Makowski: *Obecność Mickiewicza w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*. W: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1993, s. 377.

Mickiewicz był zbyt wielki, by można go było ogarnąć. Słowacki musiał wytworzyć jakąś hipostazę swego przeciwnika, do czego zresztą miał wspaniały talent [...]. Nie mógł bowiem pisać bez perspektywy negatywnej<sup>89</sup>.

Interpretując Mickiewicza, Słowacki w specyficzny sposób ukazywał dzieło wieszczca, nie tyle odtwarzając wpisane weń koncepcje, ile do pewnego stopnia kreując ich sensy zgodnie z przyjętym przez siebie punktem widzenia. Tak postrzegany proces interpretacji może już naprowadzać na myślenie w kategoriach Bloomowskiego „odczytania świadomie zniekształconego”.

Propozycję ujęcia relacji pomiędzy wieszczami w sposób eksponujący nie tyle polemizację ich stanowisk i potrzebę artystycznej rywalizacji, ile raczej chęć odróżnienia się poety młodszego od uznanego autorytetu, potrzebę realizacji innego wzorca poezji sformułowała Małgorzata Nesteruk<sup>90</sup>. Jednocześnie właśnie ów protest przeciwko „dyktaturze jednego, choćby najgenialniejszego wzorca”<sup>91</sup> uznała badaczka za trwały rys twórczości Słowackiego, zauważalny również w ostatnim okresie jego poetyckiej działalności.

Jeden z najnowszych głosów upominających się o konieczność rewizji tradycyjnego podejścia do antagonizmu wieszczów należy do Krzysztofa Rutkowskiego, który przy okazji proponuje nową metaforę określającą relacje między poetami. W ujęciu badacza byłyby to „solidarność wieszczów”<sup>92</sup>. Wprawdzie w rozumieniu Rutkowskiego owa bliskość stanowisk obu autorów także ograniczona jest do późnego okresu ich twórczości, ale zaproponowana przez badacza metafora jest z pewnością wartą odnotowania próbą przeformułowania propozycji Kridla<sup>93</sup>.

---

<sup>89</sup> W. Szturc: *Słowacki jako interpretator Mickiewicza*. W: *Mickiewiczologia. Tradycje i potrzeby*. Red. K. Cysewski. Słupsk 1999, s. 311.

<sup>90</sup> M. Nesteruk: *O co Słowacki spierał się z Mickiewiczem?* „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1999, R. 34, s. 111.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 118.

<sup>92</sup> K. Rutkowski: *Solidarność wieszczów...*, s. 51–52.

<sup>93</sup> Co ciekawe, w zawierającym tekst Rutkowskiego tomie zbiorowym *Piękno Juliusza Słowackiego* zamieszczony został jeszcze jeden artykuł postulujący podjęcie refleksji nad relacją pomiędzy wieszczami i zwracający uwagę na niewystar-

W ostatnich latach badacze, podejmując kwestię skomplikowanych związków łączących dwóch wieszczów, zwracali też uwagę na możliwość wykorzystania jeśli nawet nie narzędzi, to w każdym razie języka Harolda Blooma. Propozycję wykorzystania ujęcia amerykańskiego teoretyka w interpretacji wybranych wątków Mickiewiczowskich w utworach Słowackiego sformułowałam w artykule *Zapomnieć Mickiewicza. O pochodzeniu niektórych składników wyobraźni poetyckiej Słowackiego* (2006)<sup>94</sup>, a kwestię przydatności Bloomowskich kategorii w analizie relacji pomiędzy wieszczami poruszałam w artykule „*I tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia*”. *O relacji między Słowackim i Mickiewiczem* (2006)<sup>95</sup>. Do koncepcji Blooma nawiązała Magdalena Siwiec nie tylko we wspomnianym już szkicu *Słowacki i nowoczesność* (2009), ale również w książce *Romantyczne koncepcje poezji* (2012)<sup>96</sup>. Myślenie Blooma staje się jedną z inspiracji teoretycznych patronujących rozważaniom badaczki i uznane zostaje za adekwatne do opisu relacji nie tyle pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem, ile pomiędzy Słowackim a tradycją literacką zagrażającą w jego rozumieniu autonomii twórczej. Przekonanie o nieadekwatności kategorii „antagonizmu wieszczów” do ujęcia fenomenu relacji pomiędzy mistycznymi tekstami Słowackiego a dziełami Mickiewicza

---

czalność formuły Kridla. Jest to szkic Danuty Dąbrowskiej *Słowacki wobec Mickiewicza*. Autorka – poza jak najbardziej słusznym akcentowaniem odrębności dróg artystycznych obu poetów i postulowaniem konieczności postrzegania polskiego romantyzmu jako wewnętrznie zróżnicowanego i zdialogizowanego – nie proponuje żadnych konkretnych nowatorskich rozwiązań interpretacyjnych, jednak sam fakt pojawienia się w jednej publikacji (będącej pokłosiem jubileuszowej konferencji zorganizowanej z okazji Roku Słowackiego) aż dwóch tekstów bliższych poruszanej tu problematyce świadczy bez wątpienia o tym, że zagadnienie relacji między Słowackim a Mickiewiczem ciągle w odczuciu badaczy nie zostało satysfakcjonująco opisane, a sądy Kridla domagają się rewizji.

<sup>94</sup> M. Bąk: *Zapomnieć Mickiewicza. O pochodzeniu niektórych składników wyobraźni poetyckiej Słowackiego*. W: *Wyobraźnia Juliusza Słowackiego*. Red. D. T. Lebioda. Bydgoszcz 2006.

<sup>95</sup> M. Bąk: „*I tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia*” – o relacji między Słowackim i Mickiewiczem. W: *W cieniu Mickiewicza*. Red. J. Lyszczyna, M. Bąk. Katowice 2006.

<sup>96</sup> M. Siwiec: *Romantyczne koncepcje poezji...*

zainspirowało ostatnio Michała Kuziaka do przedstawienia interpretacji tego zjawiska właśnie z wykorzystaniem narzędzi dostarczanych przez teorię Blooma<sup>97</sup>. Dowodząc zasadności wykorzystania teorii lęku przed wpływem do opisanego i zrozumienia skomplikowanej intertekstualnej relacji zachodzącej pomiędzy pismami autora *Genezis* z *Ducha* i jego wielkiego prekursora, zauważył badacz również możliwość zastosowania Bloomowskich kategorii w analizie wcześniejszej twórczości młodszego poety. Dotychczasowe wykorzystanie teorii lęku przed wpływem miało jednak charakter cząstkowy, obejmujący wybrane okresy w twórczości Słowackiego<sup>98</sup>.

Choć koncepcja Blooma wydaje się – przynajmniej w ogólnej formule – wręcz stworzona do analizy przypadków takich jak relacja Słowackiego z Mickiewiczem, zastosowanie metodologii zaproponowanej przez amerykańskiego teoretyka może jednak budzić kontrowersje. Anna Opacka w krytycznym i polemicznym artykule zatytułowanym *O improwizacjach Mickiewicza – inaczej*<sup>99</sup> negatywnie ustosunkowała się do zaproponowanej przez siebie możliwości interpretowania epizodu z uczyty grudniowej w kategoriach Bloomowskiego starcia rewizyjnego<sup>100</sup>. Zarzuty uczonej wynikają z faktu, że w zaproponowanym ujęciu metodologicznym dostrzega ona porzucenie tekstu na rzecz analizy zjawisk z zakresu psychologii czy socjologii. Wykorzystanie narzędzi

---

<sup>97</sup> M. Kuziak: *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*. W: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*. Red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska. Warszawa 2012.

<sup>98</sup> Warto zauważyć, że teoria Blooma stopniowo toruje sobie drogę do rozważań polskich historyków literatury i bywa uznawana za pomocne narzędzie także w interpretacji innych romantycznych „sporów literackich”. Jerzy Fiećko odwołał się na przykład do ustaleń Blooma w książce podejmującej kwestię relacji pomiędzy Krasińskim a Mickiewiczem, przy okazji dostrzegając zresztą, że również w relacji pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem narzędzia Bloomowskie znajdują zastosowanie (por. J. Fiećko: *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*. Poznań 2011).

<sup>99</sup> A. Opacka: *O improwizacjach Mickiewicza – inaczej*. W: *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*. Red. D. Seweryn, W. Kaczmarek, A. Seweryn. Lublin 2008.

<sup>100</sup> M. Bąk: *„I tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia”...*

Bloomowskich może rodzić niebezpieczeństwo doprowadzenia do sytuacji, w której odczytanie złożonych pozatekstowych relacji między poetami zacznie zajmować miejsce uprzywilejowane, wypierając zagadnienia czysto literackie i artystyczne. Być może stało się tak w krytykowanym przez Opacką tekście, należy jednak pamiętać, że dotyczył on sytuacji specyficznej – jego przedmiotem nie była bowiem interpretacja **tekstu** improwizacji Słowackiego i Mickiewicza podczas słynnej uczytyni grudniowej (zadanie takie wobec improwizowanego charakteru owych wystąpień i braku materiału do analizy byłoby niewykonalne), ale **relacji** pomiędzy wieszczami<sup>101</sup>. Można mieć, oczywiście, wątpliwości, czy oparcie się w takim wypadku na relacjach uczestników zdarzenia jest postępowaniem właściwym i czy wnioski, do których prowadzi wykorzystanie narzędzi Bloomowskich, ograniczające się do hipotetycznego odtworzenia możliwych postaw i przekonań, które zostały zmanifestowane przez uczestników grudniowego pojedynku, mają wartość poznawczą. Wydaje się jednak, że zdarzenie, o którym mowa, miało istotne znaczenie nie jedynie w sferze artystycznej, a więc ograniczającej się do ustnych wypowiedzi wygłoszonych przez dwóch improwizujących poetów, ale również w sferze psychologicznej i socjologicznej właśnie, było jednym z ważnych momentów, które mogłyby przybliżyć nas do lepszego lub pełniejszego zrozumienia charakteru relacji między wieszczami. Nawet jeśli teoria Blooma nie jest w tym wypadku narzędziem doskonałym, warto z niej chyba skorzystać – choćby na prawach swobodnego eksperymentu – alternatywą jest bowiem cofnięcie się przed poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie o istotę wzajemnych stosunków Słowackiego i Mickiewicza. Podzielając przekonanie, że także w tej kwestii dominującym przedmiotem zainteresowania powinna być literatura, proponuję w niniejszej książce bardzo ostrożne i okrojone korzystanie z teorii lęku przed wpływem, które w przeważającej części opierać się będzie na analizie śladów lekturowych i intertekstualnych napięć. Nie mogę jednak nie zauważyć, że relacja między dwoma najwybitniejszymi poetami polskiego romantyzmu wykracza poza sferę czysto artystyczną

---

<sup>101</sup> Do kwestii tej powrócę jeszcze w ostatnim rozdziale tej książki, analizując nie tylko wspomniany epizod grudniowy, ale także inne „ślady” Mickiewiczowskich reakcji „na Słowackiego”, zgodnie z Bloomowską inspiracją.

i jedynie tekstową, a nawet bardzo ostrożnie traktowana teoria Blooma pozwalała na uchwycenie tej specyfiki i włączenie jej w obręb rozważań. Dlatego – choć z całym przekonaniem zgadzam się ze zdaniem Anny Opackiej, że stosowanie narzędzi Bloomowskich do analizy takiej **formy**, jaką jest romantyczna improwizacja, uznać należy za metodologiczne nieporozumienie<sup>102</sup> – twierdzą, że mogą być one przydatne do zrozumienia istoty **relacji** łączącej poetów.

Warto na zakończenie przypomnieć, że wątpliwości dotyczące adekwatności kategorii „antagonizmu wieszczów” były okazjonalnie formułowane przez badaczy nie tylko w związku z późną twórczością Słowackiego. Dariusz Seweryn w pracy *Słowacki nie-mistyczny* nie nawiązuje wprawdzie bezpośrednio do formuły Kridla, ale opisując młodzieńczą twórczość poety w kategoriach „romantycznego manieryzmu” i sprowadzając stosowane przez niego intertekstualne zabiegi do powielania, a nie udanego twórczego przekształcania poszczególnych elementów romantycznej konwencji, odbiera strategii Słowackiego charakter przemysłanej polemiki z dziełami Mickiewicza. Autor *Konrada Wallenroda* staje się w tym ujęciu tylko jednym z twórców uosabiających charakterystyczny dla epoki styl, a relacja z nim pozbawiona zostaje cech wyjątkowości czy jednostkowości. Jak twierdzi badacz:

[...] konstruując postacie bohaterów bardziej chateaubriandowskie niż bohater Chateaubrianda, tworząc fabuły bardziej bajronowskie niż w powieściach Byrona, wymyślając mickiewiczowskie konflikty moralne bardziej dramatyczne niż te w utworach Mickiewicza, przetwarzając motywy z Malczewskiego w płaską publicystyczną agitację, a infernalną Ukrainę Goszczyńskiego roztopiając w modnym, acz papierowym, kolorycie historycznym – uzyskiwał tylko przemieszanie stylistycznych, fabularnych i tematycznych schematów ówczesnej literatury<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> A. Opacka: *O improwizacjach Mickiewicza – inaczej...*, s. 214. W niniejszej książce, analizując zjawisko improwizacji w rozdziale poświęconym poezji (patrz rozdział V), nie korzystam z metodologii Blooma, pojawia się ona dopiero tam, gdzie przedmiotem obserwacji jest **relacja** pomiędzy wieszczami omawiana na przykładzie **wydarzenia**, jakim była uczta grudniowa (rozdział VI).

<sup>103</sup> D. Seweryn: *Słowacki nie-mistyczny*. Lublin 2001, s. 119.



Choć stanowisko badacza jest skrajnie różne od perspektywy, która zainspirowała prowadzone w tej książce rozważania, a jego bardzo mocne osadzenie w kontekście oceniającym, a nie jedynie interpretującym teksty Słowackiego może budzić pewne wątpliwości, jest ono warte przywołania przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, potwierdza pośrednio fakt, że relacja pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem ma bardzo złożony charakter, ciągle daleka jest od ostatecznego wyjaśnienia i dostarcza materiału do zróżnicowanych interpretacji. Po drugie, dowodzi ona potrzeby znalezienia klucza, który pozwoliłby ująć całą twórczość Słowackiego, wskazać rozwijające się w niej tendencje, nie każąc stosować do późnych dzieł poety kategorii całkowicie innych, niesprawdzających się w przypadku tekstów wcześniejszych<sup>104</sup>.

W przywoływanej już dyskusji, która miała miejsce podczas sympozjum *Słowacki mistyczny*, Maria Janion stwierdziła:

„Antagonizm wieszczów” zakłada – można by powiedzieć – dziecinną konkurencję, a nie polifonię, a my mamy prawo już do tego, żeby – myślę – po wszystkim, cośmy przeżyli, żądać kultury polifonicznej, również wieszkiej kultury polifonicznej, co może zakrawać na paradoks, ale nim nie jest<sup>105</sup>.

Koncepcja Harolda Blooma pozwala, w moim przekonaniu, na stworzenie polifonicznej, wewnętrznie zdialogizowanej formuły wzajemnych relacji między tekstami Słowackiego i Mickiewicza. Być może była to wizja, na którą nie do końca przygotowani byli odbiorcy dzieł wieszczów, którzy mogli oczekiwać od tradycji, tej „arki przymierza”, harmonijnego współbrzmienia, jedności tonu, bez kontrapunktów czy głosów sprzecznych, ale jest to z całą pewnością wizja potrzebna współczesnemu czytelnikowi.

---

<sup>104</sup> Seweryn ukazuje proces poetyckiego rozwoju Słowackiego jako odejście od młodszej strategii powierzchownego wykorzystywania romantycznej konwencji, do obserwowanego w dziełach dojrzałych twórczego jej wyzyskiwania, bliskiego romantycznej hermeneutyce (ibidem, s. 200).

<sup>105</sup> *Słowacki mistyczny...*, s. 279.

## Rozdział II

# Miłość romantyczna

Marta Piwińska twierdzi: „Miłość romantyczna nie była najważniejszym tematem polskiego romantyzmu [...]”<sup>1</sup>. Zaraz jednak dodaje: „Zadecydowali o tym nie pisarze, lecz publiczność dokonująca wyboru z dzieł epoki”<sup>2</sup>. Nie ulega bowiem wątpliwości, że uczucie to zajmuje jedno z naczelných miejsc w romantycznym światopoglądzie i jego obecność w dziełach epoki, także tych napisanych po polsku, jest ważna i znacząca. Fakt, że w polskiej tradycji i kulturze element ten nie został w „głosowaniu pokoleń” wystarczająco doceniony, wiązać należy przede wszystkim z sytuacją polityczną, która wymuszała tragiczną zawyczaj aktualność innych romantycznych tematów i wzorców zachowań. Zatem nie Gustaw, ale Konrad, nie uczucie prywatne i osobiste, ale żarliwy patriotyzm i gotowość do poświęceń na ołtarzu ojczyzny – tak w największym skrócie dałoby się podsumować preferencje widoczne w recepcji romantycznej literatury. Nie zmienia to jednak faktu, że miłości jako ważnej kategorii antropologicznej i epistemologicznej ze światopoglądu epoki wyrugować się nie da.

W kontekście rozważanych w tej książce zagadnień szczególnie znaczące wydaje się to, że dojrzałą koncepcję romantycznej miłości, inspirowaną wyobrażeniami sentymentalnymi, przerastającą je jednak i wychylającą się w stronę wielkiego projektu antropologiczno-epistemologicznego, wprowadzał do rodzimego piśmiennictwa Adam

---

<sup>1</sup> M. Piwińska: *Posłowie*. W: *Miłość romantyczna*. Wybór M. Piwińska. Kraków–Wrocław 1984, s. 518.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Mickiewicz. To w jego *Dziadów części IV* pojawiają się bohaterowie pałający uczuciem ukształtowanym według najbardziej charakterystycznego romantycznego wzorca. Przede wszystkim zgodnie z popularną w epoce, schryścianizowaną wersją platońskiego mitu Androgyne<sup>3</sup>, dusze kochanków zostały złączone przez Boga przed narodzinami – ich późniejsza ziemska wędrówka była więc jedynie poszukiwaniem brakującej części własnego jestestwa, przeznaczonej sobie istoty bliźniej. Związek taki, uświęcony wolą samego Stwórcy, był zatem nierozzerwalny. W odróżnieniu od ziemskich ślubów, wiążących jedynie dwa ciała, ta niebiańska unia zespałała na wieki dwie dusze. W historii Gustawa i Maryli nie tylko zaakcentowany został ów wyższy, pozaziemski charakter łączącej tę parę relacji, wyrażona jest tu także tak typowa dla romantyków pogarda dla instytucji małżeństwa. Bohaterowie – choć nie wiążą ich ziemskie śluby – są sobie przeznaczeni na wieki, formalny związek przykuwający nieszczęśliwą kobietę do ziemskiego „męża” nie ma natomiast żadnej istotnej wartości.

Uczucie, o którym opowiada Gustaw, ma nie tylko siłę zdolną zdruzgotać człowieka, rozgrywa się przy takim natężeniu emocji, o jakim najnieszczęśliwsi nawet kochankowie sentymentalni mogli tylko pomarzyć, ale także, a może przede wszystkim, ma istotny walor poznawczy. Związek z drugą osobą – dzięki możliwości zobaczenia w niej swojego bliźniaczego odbicia – jest bowiem w *Dziadach* przede wszystkim szansą na zrozumienie samego siebie, drugiego człowieka, a za jego pośrednictwem także choć niewielkiej części otaczającego świata. Istotą tak pojmowanej relacji jest to, aby „poprzez podobieństwo właśnie – ogarnąć siebie, odkryć własną jednostkową tożsamość”<sup>4</sup>. Jest rzeczą oczywistą, że uczucie realizujące taki wzorzec nie tylko nie potrzebuje wspomnianej wcześniej małżeńskiej sankcji, ale też codzienna obecność nie jest warunkiem koniecznym do jego rozwoju<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> M. Cieśla-Korytowska: *„Dziady” Adama Mickiewicza*. Warszawa 1995, s. 79.

<sup>4</sup> M. Kalinowska: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989, s. 118.

<sup>5</sup> Przeciwnie, śledząc romantyczne teksty, ale też deklaracje zawarte w korespondencji ich autorów, odnieść można wrażenie, że obecność taka była wręcz niepożądana. Kwintesencję takiego myślenia znaleźć można w słowach Zyg-

W świetle tych założeń opowiedziana w *Dziadach* historia młodzieńca, którego ukochana zostaje żoną innego, on zaś z rozpaczy przebija się sztyletem, musi zasłużyć na miano modelowej realizacji romantycznego wątku miłosnego. Pierwszy ze wspomnianych elementów nosi jeszcze znamiona sentymentalnej „przeszkody”, drugi jest już jednak „upiornie” romantyczny. Powtarzający swój samobójczy gest kochanek, zawieszony pomiędzy życiem a śmiercią, recytuje z przekonaniem miłosne *credo*:

Kto za życia choć raz był w niebie,  
Ten po śmierci nie trafi od razu<sup>6</sup>.

Ani małżeństwo ukochanej, ani śmierć młodzieńca nie stanowią przeszkody zdolnej rozdzielić dwie poślubione sobie w niebie dusze, dwie związane na wieki istoty bliźnie.

Wprowadzając do literatury polskiej tę parę, obdarzając ją na dodatek tak wyraźną autobiograficzną sugestią<sup>7</sup>, tworzył Mickiewicz ikonę romantycznej miłości na użytek własny i całego romantycznego pokolenia. Swoim tekstem przenosił niejako ten wielki romantyczny temat na grunt rodzimy i dostarczał ważnej inspiracji innym poetom.

---

munta Krasińskiego, tłumaczącego przyjacielowi: „Nie [...] ukochana [...] i żona nie mogą być dla mnie jedną osobą. Pierwsza była aniołem, kimś nieporównanie wyższym od kobiety, drugiej może nigdy nie będzie lub, jeśli będzie, będzie zwykłą śmiertelniczką, taką, co cerowała mi pończochy i w chorobie podawała mi ziółka” (Z. Krasiński: *Listy do Henryka Reeve*. T. 1. Przeł. A. Olędzka-Frybesowa. Wstępem, kroniką, notami opatrzył P. Hertz. Warszawa 1980, s. 622). Codzienna troska i opieka wykluczają zatem romantyczną miłość, która operuje w górnych rejestrach rozedrganych emocji, ale ma zadziwiającą skłonność do ignorowania konkretnych, obdarzanych nią osób.

<sup>6</sup> A. Mickiewicz: *Dziady*. Część IV. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 96. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

<sup>7</sup> Spełniała ona dzięki temu jeszcze jeden ważny romantyczny postulat – zbliżenia życia i literatury (por. J. Lyszczyna: *Romantyczna sugestia autobiografizmu*. W: Idem: *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*. Katowice 2011).

## Jak się zakochać – to tylko we dwóch

Nie ulega wątpliwości, że także dla młodego Słowackiego *Dziadów* część IV to tekst ważny, kształtujący w znacznym stopniu jego literackie wyobrażenie o miłości. O tym, jak wielki wpływ na młodszego autora wywarł dramat starszego poety, świadczyć może wiersz *Nowy Rok*, będący swoistą wariacją na temat *Dziadów*. Słowacki nie wskazuje tu wprost źródła inspiracji, a jednak każdy z istotnych elementów wiersza stanowi transpozycję historii Mickiewiczowskich kochanek.

Symboliczny czas wygłaszania lirycznego monologu w wierszu Słowackiego – *Nowy Rok*, moment podsumowań, rozliczania się z przeszłością – jest swoistą interpretacją chwytu Mickiewicza, który swojemu bohaterowi każe rozdzierać serce i wygłaszać przestrożę w noc zaduszną. Takie umiejscowienie w czasie wyznań Gustawa eksponuje jego mieszaną status ontyczny, zwraca uwagę na ścisły związek świata żywych i umarłych, w takim kontekście każąc odczytywać pozostawioną przez niego wskazówkę. Zauważmy, że w wierszu Słowackiego także – choć w sposób bez porównania bardziej dyskretny – zaznacza się niepewność dotycząca osoby mówiącej. Lokalizację monologu w czasie, jego wpisanie w kontekst noworocznych podsumowań i powinszowań, sugeruje wypowiedź młodzieńca, który w minionym roku za sprawą miłości doznał najwyższego szczęścia i najdotkliwszego cierpienia. Stopniowo jednak w tę konwencjonalną sytuację wkradać się zaczyna niepewność – grób pojawiający się w przedostatniej strofie, choć może być jedynie grobem innego zakochanego, który uczucie swoje przypłacił życiem, co zresztą osoba mówiąca w wierszu zdaje się postrzegać jako stan nad wyraz pożądanym, skoro prosi słuchacza:

Ach! wtenczas winszuj szczerze, winszuj choć na grobie  
Temu, co się już rozstał z życiem i cierpieniem<sup>8</sup>,

budzi podejrzenia, czy finał nieszczęśliwej miłości samego monologisty nie okazał się jednak bardziej tragiczny, niż można było domniemywać.

---

<sup>8</sup> J. Słowacki: *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Poznań 2005, s. 29.

Ostatnia zwrotka przedstawia już wyraźnie sytuację, która odnosi się do młodzieńca i jego ukochanej. Jest ona wprawdzie wpisana w formułę „lecz cóż się snuje w mojej wyobraźni”, sugerującą, że mamy tu do czynienia jedynie z wytworami imaginali, marzeniem osoby mówiącej, jest to jednak marzenie o własnej śmierci, o grobie, przy którym zatrzyma się na chwilę ukochana i uroni łzę. Taki wyobrażony dowód uczucia prowokuje kolejne wezwanie skierowane do słuchacza:

Ach! wtenczas winszuj jeszcze, winszuj na mogile  
Spełnionych moich życzeń, wyższych nad nadzieje.

(s. 29)

Ta bardzo dyskretnie zasugerowana w wierszu Słowackiego możliwość odwrócenia porządku, spojrzenia na nieszczęśliwą miłość przez pryzmat jej ziemskiego końca, ujawnia tutaj istotę uczucia, którą – właśnie tak, jak w Mickiewiczowskich *Dziadach* – nie jest wcale doczesne spełnienie, ale wyższy związek duchowej jedynie natury.

Elementem, który symbolicznie podkreśla szczególną więź łączącą zakochanych, jest w obu tekstach łza wylana nad grobem. Dla Gustawa kwestia ewentualnych łez uronionych przez niewierną kochankę nad jego mogiłą jest nie lada problemem. Wprawdzie czuje on, że byłby to znak łączącej ich więzi:

Może spojrzysz ukradkiem... i łezka boleści...  
I pomyślisz westchnąwszy: ach, on mię tak kochał!

(s. 87)

– szybko jednak sam zakazuje sobie tego marzenia, wiedziony dumą:

Żywy, o nic przed nikim nie umiałem żebrać,  
Żebrać litości nie będę umarły!

(s. 87)

Wątek łez wylanych nad grobem nieszczęśliwego kochanka nie kończy się jednak w tym miejscu. Gustaw nadal wyobraża sobie bowiem zapłakaną oblubienicę:

Wszakże ją widzę? wszak tu, o tu stoi!  
 Płacz nade mną... jaka łezka szczerą!

(z *żalem*)

Płacz, moja luba, twój Gustaw umiera!

(s. 88)

Wprawdzie ostatecznie zawoła: „o nic... nawet łzy nie proszę!”, uczyni to jednak – jak informują didaskalia – z wściekłością, a zatem pod wpływem silnych emocji, nie do końca odzwierciedlających jego najgłębsze pragnienia. Nie dziwi zatem, że w finale wyzna znowu:

Na szczęście Bóg mię zrobił poddanym anioła,  
 Dla niej i dla mnie przyszłość śmieje się wesoła.  
 Tymczasem, jak cień błędząc przy kochanych wdziękach,  
 Bywam albo w niebiosach, albo piekła mękach.  
 Gdy ona wspomni, westchnie i łezkę wyleje,  
 Zbliżam się do usteczek, biały włos rozwieję,  
 Zmieszam się z odetchnieniem i przeniknę ciebie,  
 I jestem w niebie!

(s. 95)

Łza wylana nad losem ukochanego jest tym, co dowodzi najgłębszego związku pomiędzy dwojgiem ludzi, daje błakającej się po świecie duszy chwilę niebiańskiego szczęścia.

Nie jest przypadkiem, że to właśnie łzy wylane przez kobietę nad grobem kochanka stają się przedmiotem tak żywiołowej reakcji. W romantyzmie łza nie jest bowiem jedynie znakiem wrażliwości, ale może stanowić gest równoznaczny z modlitwą, nawróceniem czy aktem skruchy<sup>9</sup>. W tym wypadku oznacza ona miłość rozumianą w najgłębszym – także etycznym – sensie, a nie ograniczoną jedynie do czułości serca.

Element ten wydobywa w swoim wierszu także Słowacki – łza w oku kobiety jest nie tylko odkupieniem jej wcześniejszej winy, owego lodo-

<sup>9</sup> Pokazał to najlepiej Thomas Moore w utworze *Paradise and Peri* (w: Idem: *Lalla Rookh*. Dublin 1886, s. 57–70). O znaczeniu łzy w twórczości Mickiewicza pisze L. Zwierzyński: *Wyobrażenia akwaticzne Mickiewicza*. Katowice 1998, s. 45–47.

watego wzroku, który zniszczył zakochanego w niej mężczyznę, dowodzi także uczucia, które niezależnie nawet od jej woli, połączyło tę parę. Dlatego to właśnie iza uroniona przez kobietę nad grobem zakochanego w niej mężczyzny staje się dla niego spełnieniem marzeń, spełnieniem, na które nie śmiał mieć nadziei.

Wiersz Słowackiego zbudowany został z motywów wyczytanych z *Dziadów części IV*. Wszystkie przesunięcia, których dokonał młodszy poeta, bazują wyraźnie na Mickiewiczowskim wzorcu, a koncepcja miłości, która wyłania się z obu tekstów, jest identyczna. Najistotniejszą zmianą wprowadzoną przez autora *Nowego Roku* jest właśnie wybór momentu, w którym umiejscowiony został liryczny monolog. Eksponuje on bowiem mocniej prywatny aspekt opisywanego tutaj przeżycia, które wpisuje się w sferę osobistych doświadczeń jednostki i jako takie nie ma stanowić części wyższego porządku obowiązującego wspólnotę żywych i umarłych. Dyskretnie wprowadzona tutaj perspektywa „z tej” i „tamtej” strony służy jedynie ukazaniu (obecnej także w *Dziadach*) prawdy o miłości, która jest silniejsza niż śmierć. Nie ma jednak na celu budowania jakiejś ponadjednostkowej wspólnoty doświadczeń. Można się nawet pokusić o stwierdzenie, że Słowacki podejmuje tutaj dyskretną grę z ową „zbiorową mądrością”. Wybierając jako chwilę, w której wygłaszany jest liryczny monolog, święto Nowego Roku, jeden z najważniejszych momentów polskiego roku obrzędowego, któremu przypisane są określone sensy, dokonuje wyraźnego przesunięcia akcentów. W *Polskim roku obrzędowym* Leonard J. Pełka tak pisze o tradycjach związanych z obchodami tego święta:

Przypuszczalnie [...] narosły wokół pojmowania tego dnia jako początku tajemniczej i nieznannej przyszłości, niosącej w konsekwencji możliwość realizacji wszystkich najtajniejszych pragnień i marzeń. [...] ludzkość dążyła do ujawnienia tajemnicy przyszłości, odwołując się do różnorodnych wróżb i działań magicznych<sup>10</sup>.

Większość z nich miała za zadanie zapewnienie pomyślności w nadchodzących miesiącach. Słowacki dokonuje istotnej korekty symbolicznej

---

<sup>10</sup> L.J. Pełka: *Polski rok obrzędowy. Tradycje i współczesność*. Warszawa 1980, s. 37.



go znaczenia Nowego Roku, próbuje wprowadzić przewidzieć przyszłość czekającą zakochanego, brak tutaj jednak jakiegokolwiek wiary w pomyślność czy szczęście, które mogłoby stać się jego udziałem. Jeśli projektuje tu spełnienie najskrytszych planów, to jedynie tych najtragiczniejszych. Nowy Rok nie staje się tutaj tym, czym jest dla świadomej znaczenia tradycji wspólnoty: pożegnaniem tego, co minione, nawet jeśli było złe, i zapowiedzią nowego początku. W swoim prymarnym sensie symbolika Nowego Roku musiałaby się zbliżać do ukrytego znaczenia święta dziadów, w obu przypadkach bowiem ponadjednostkowe obrzędy i tradycje pozwalały wpisać doświadczenia człowieka w wyższy porządek i odnaleźć ich pozytywny wymiar. Słowacki sens ten kwestionuje, eksponując dramat jednostki i wykorzystując formułę „powinszowań” w wyraźnie ironiczny sposób.

Używając terminologii Blooma, powiedzieć można, że w wierszu tym wykorzystano zabieg typowy dla fazy *clinamen*. Młodszy poeta powtarza niejako tekst poprzednika, w specyficzny sposób jednak ów tekst interpretując. Słowacki, dzieląc romantyczną koncepcję miłości w wersji zaproponowanej przez Mickiewicza i ucząc się od wielkiego poprzednika, jak „snuć miłość” w tekście literackim, dostrzega jednocześnie w jego utworze zbyt mocno wyeksponowany aspekt wspólnotowy. Swój wiersz Słowacki modeluje więc w nieco inny sposób: akcentuje jednostkowość i indywidualność przeżycia. To, co w owej poetyckiej korekcie zastanawia najbardziej, to oczywiście fakt, że dokonujący jej młodszy poeta odczytuje tekst wielkiego poprzednika w sposób niepełny, popełniając istotny interpretacyjny błąd. Wprowadzić Gustaw – przeżywający w noc zaduszną na oczach przerażonego Księdza swój dramat „ku przestrodze” wszystkim śmiertelnikom – rzeczywiście wpisany jest silnie we wspólnotę żywych i umarłych, a sens jego pojawienia się wynika z przekonania o ponadindywidualnych prawach, którym podporządkowane jest życie każdej ludzkiej istoty. Nie wyklucza to jednak ukazania z całą mocą osobistej tragedii nieszczęśliwego kochanka. Kształtując jego wypowiedzi, Mickiewicz ukazał piekło dręczących go skrajnych emocji. Prosta myśl o tym, że miłość wynosi człowieka na wyżyny szczęścia, aby po chwili zepchnąć go w przepaść rozpacz, u Słowackiego wyrażona przez zestawienie dwóch odmiennych w treści i nastroju strof, zakończonych antytetycznymi podsumowaniami:

Winszuj mi chwili szczęścia jedynej w mym życiu...

[...]

Winszuj mi zbliżonego cierpień moich końca

– w tekście dramatu rozpisana została na różne style, ostro z sobą kontrastujące, a nawet ścierające się w wypowiedzi Gustawa. Obok łagodnego w tonie, utrzymanego w sentymentalnym stylu wspomnienia szczęśliwych chwil z ukochaną lub (jak w analizowanych przykładach) marzenia o łzie poświadczającej trwałość jej uczucia, pojawiają się fragmenty rażące gwałtownością, zawierające złorzeczenia, ocierające się o bluźnierstwo. Dzięki tak zmiennemu tokowi wypowiedzi tekst Mickiewicza niejako „robi” to, o czym mówi. Ukazuje w niezwykle ekspresyjny sposób bardzo jednostkową i bardzo osobistą tragedię. Zdystansowany, jednorodny stylistycznie tok wypowiedzi, którym operuje osoba mówiąca w wierszu Słowackiego, nie może się z tym równać.

Przedstawiona w wierszu *Nowy Rok* koncepcja miłości nie różni się żadnym zasadniczym rysem od tej zaprezentowanej w *Dziadach* Mickiewicza. Także tutaj spotkanie ukochanej jest w istocie rozpoznaniem przeznaczonych sobie istoty bliźniej, „zakochanie” dokonuje się więc w mgnieniu – napotkanego po raz pierwszy – oka:

Widziałem ją... Patrzałem... Zabijałem siebie

I serce moje drżało w podwojonym biciu.

Także i tutaj uczucie naznaczone jest rozdzieleniem. Mimo odmiennych kontekstów w obu przypadkach mowa jest o najbardziej osobistym przeżyciu, postrzeganym z jednostkowej, indywidualnej perspektywy i wolnym od „społecznej misji”. Korekta dokonana przez Słowackiego jest w istocie pozorna, ale ta – podświadoma i intencjonalna zarazem (jeśli wierzyć Bloomowi) – „omyłka” ma swoje konsekwencje. Eksponując ów osobisty, „aspołeczny” aspekt uczucia, będzie Słowacki zmierzał do uzupełnienia modelu zaproponowanego przez wielkiego poprzednika i wprowadzenia doń brakującego elementu. Zgodnie z logiką rewizyjnych gestów faza *clinamen* prowadzić bowiem musi do kolejnej: *tessera*.

Konsekwencją owego „błędnego odczytania” wielkiego Mickiewiczowskiego tekstu „o miłości” staje się w twórczości Słowackiego budowanie obrazów uczucia, które coraz wyraźniej umiejscowione jest poza

zbiorowością ludzi przeżywających swoje życie tu i teraz. Sam motyw wykluczenia bohatera ze wspólnoty został, oczywiście, przejęty z Mickiewiczowskich *Dziadów*, bo tragiczna historia Gustawa doprowadza go przecież do funkcjonowania na marginesie tejże, czego symbolicznym obrazem (wykorzystującym znaczenie przestrzeni) jest pojawienie się Gustawa jako „osobnego”, milczącego widma w finale *Dziadów części II*, czy obecność Gustawa w domku Księdza, a nie w centrum odprawianego przez wspólnotę obrzędu, w IV części dramatu. Jednak powracające na ziemię widmo, które zaangażowane jest w sprawy wspólnoty (zgoda na odprawianie dziadów) i chce jej pozostawić przestrożę (dotyczącą samego doświadczenia miłości), sprawia, że Gustaw funkcjonuje w ścisłym, choć pełnym napięć związku z ową wspólnotą. Potwierdzeniem tych intuicji wpisanych w II i IV część *Dziadów* jest późniejsze swoiste opowiedzenie się za racjami wspólnoty, bo w takich kategoriach również odczytywać można przemianę Gustawa w Konrada, porzucenie przez niego roli kochanka-indywidualisty na rzecz patrioty-bohatera Polaków. Koncepcja Słowackiego od początku zmierza w odmiennym kierunku – zakochany sam odrzuca ludzką wspólnotę, staje poza (lub ponad) nią, przyjmując postawę obojętną wobec wszystkiego, co jej dotyczy. Ucieczka od świata staje się często ucieczką w głąb siebie, w sferę własnych przeżyć i wyobrażeń. Modelowym przykładem takiego ujęcia wątku miłosnego może być napisany w Szwajcarii wiersz *Ostatnie wspomnienie. Do Laury*. W szczególny sposób łączy się on z młodzieńczym *Nowym Rokiem*, gdyż w ukazanej w nim historii miłosnej poeta akcentuje podobne elementy: spojrzenie ukochanej, które rozpala wieczny płomień w sercu, łzę będącą znakiem najgłębszej więzi emocjonalnej, wreszcie śmierć (w tym wypadku jest to śmierć dla świata). Rozpacz, będąca efektem miłości niemożliwej do spełnienia w ziemskim życiu, skutkuje obojętnością wobec świata i jego uroków:

Lecz, gdy do szczęścia świat mnie zawoła,  
Nie biegnąc za szczęśnych śladem:  
Przeklinam ciebie błądząco czoła!  
Serca przeklinam cię jadem!<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> J. Słowacki: *Wiersze...*, s. 107.

Postawa ta – choć zasługuje na potępienie – nie zostaje jednak w wierszu przewyciężona. Osoba mówiąca konsekwentnie ukazuje swoją izolację i obojętność wobec świata. Nie zmieni tego nawet finałowe wyznanie:

O! ludzie, idę za wami.  
Choć śmiech wasz dla mnie – szalonych śmiechem,  
Łzy wasze – szalonych łzami.  
Lecz gdy się znudzę łez zimnych rosą  
I zimnych uściskiem prawic,  
Duszę mi od was wichry uniosą:  
Lecz wichry pełne błyskawic.

To „podażanie za” wspólnotą żywych, deklarowane przez tego, który jest „na sercu zabity”, nie jest równoznaczne z „przyłączeniem się do”. „Podażając za”, zakochany pozostaje bowiem na marginesie społeczności, w opozycji do ludzi, których nie rozumie. W wyznaniu tym nie porbrzmiewa Novalisowski entuzjazm dla świata, któremu chce się służyć, energicznie angażując się w jego codzienne sprawy, nawet po wtajemniczeniu w noc i śmierć. W poezji Novalisa wtajemniczenie takie przeradza się nie w ucieczkę od świata, lecz jedynie w zbawienną pewność, że poza przestrzeniami oświetcanymi promieniami słońca, rozciąga się królestwo nocy, w którym kochankowie połączeni są wieczystym ślubem<sup>12</sup>. W wierszu Słowackiego konieczność ziemskiej egzystencji postrzegana jest w kategoriach nieznośnego przymusu, a postawa osoby mówiącej polega na wewnętrznym odizolowaniu się od wszelkich doczesnych spraw.

Według Blooma, punktem wyjścia wszystkich procesów rewizyjnych, mających na celu uwolnienie się przez poetę młodszego od wpływu wielkiego poprzednika, jest błędne odczytanie jego dzieła. Błąd taki jest szansą na dopełnienie – nawet pozorne – twórczości dawnego mistrza, a zatem wskazanie innej drogi, którą można pójść, mierząc się z tym samym tematem. Ponieważ jednak odczytanie, które leży u podstaw procesu rewizyjnego, jest odczytaniem zniekształconym, może się okazać, że efeb nie tyle dopełnia, ile zubaża tekst poprzednika. Słowacki, eksponując osobisty wymiar uczucia, a później prezentując miłość, która izoluje, każe uciekać od świata, nie mówi czegoś, czego w tekście

<sup>12</sup> Novalis: *Hymny do nocy*. Przeł. A. Pomorski. „Znak” 1994, nr 475, s. 43.

Mickiewicza nie ma, ale coś, czego on w tym tekście nie chciał przeczytać. Choć Gustaw wyprowadza ze swej tragicznej historii uogólniający wniosek, ukazując wyższy porządek, któremu podlega nawet z romantycznym rozmachem kochający człowiek, jego postawa w dużej mierze polega jednak na odwróceniu się od świata, zamknięciu w kręgu własnych skrajnych emocji i doświadczeń. Nie jest bez znaczenia fakt, że swą historię przeżywa na użytek słuchaczy już jako upiór, o którym w balladzie pod tym samym tytułem napisał Mickiewicz, że jest „umarły dla świata”. A jeśli w tajemniczym widmie, które w finale *Dziadów części II* ukazało się Pasterce, widzieć mamy właśnie postać Gustawa, nie sposób nie zauważyć, że uczestniczy on w obrzędzie jednoczącym żywych i umarłych w dość specyficzny sposób. Nie zachowuje się jak pozostałe widma, jest z tej szczególnej wspólnoty ludzi i duchów wyraźnie wykluczony, funkcjonuje na jej marginesie, połączony niewidzialnym spoiwem jedynie z młodą kobietą w żałobie. Powodem tego wyjątkowego statusu jest, oczywiście, miłość, bo to ona kierowała wszystkimi poczynaniami Gustawa. Nie doczytał tego wątku Słowacki, ale miał pełną świadomość jego obecności w tekście *Dziadów* Mickiewicza. Co więcej, miał też świadomość, że postawa taka – choć jest nieodzownym składnikiem romantycznego przeżywania najwyższego z uczuć – łatwo przerodzić się może w pogardę dla świata i niebezpieczny egoizm. A wtedy zamiast dawać wtajemniczenie w świat i możliwość poznania samego siebie, stanie się odpowiednikiem duchowego odrętwienia. Konsekwencje tak rozumianej ucieczki od świata i dobrowolnego wyobcowania z ludzkiej wspólnoty ukazuje Mickiewicz w *Dziadach. Widowisku*. Wszyscy bohaterowie skupiający się jedynie na własnych uczuciach, odtrącający ziemskie sprawy, codzienne radości i troski (Dziewica, Poraj, Starzec) pokazani są tu z perspektywy krytycznej. Autor podkreśla ich egoizm, zachwycone spojrzenie, które w myśl romantycznych ideałów obejmować powinno drugą istotę, tutaj spoczywa jedynie na sobie samym, na własnym odbiciu, stając się całkowicie jałowe poznawczo. Nie jest ono już nawet znakiem ponadprzeciętnej uczuciowości, skoro Poraj w pieśni o zaklętym młodzieńcu, ucałowałwszy zwierciadło, staje się kamieniem<sup>13</sup>. Mickie-

---

<sup>13</sup> W motywie tym dostrzec można reaktywację mitu Narcyza. W wersji autorstwa Pauzanasza mit ten mógłby stanowić odwzorowanie romantycznego

wicz *Dziadów. Widowiska* nie wydał za życia, ale można znaleźć dowody na to, że był to dla niego ważny tekst<sup>14</sup>. Być może właśnie dlatego, że dokonał w nim istotnej autokorekty – znacznie ważniejszej niż ta, której próbował dokonać na jego tekście Słowacki. Oczywiście, to nowe odczytanie zaproponowane przez Mickiewicza nie jest w żadnym wypadku próbą polemiki z młodszym poetą. Jeśli rozlicza się tu autor *Dziadów* z jakąś tradycją lub próbuje uwolnić od jakiegoś wpływu, to byłaby to tradycja romantyzmu europejskiego, z której korzystał, budując wzorzec zachowań miłosnych w swoim dramacie.

## W Szwajcarii, czyli nigdzie

Moment ucieczki od świata, zamknięcia w sferze wewnętrznych przeżyć i wyobrażeń, przewyższających niedoskonałą rzeczywistość, staje się dla Słowackiego punktem wyjścia do stworzenia własnej koncepcji miłości. Jej realizacją jest poemat *W Szwajcarii*.

O genezie utworu Piotr Chmielowski pisał: „Wątek wzięty wprost z życia, tj. z krajobrazów Szwajcarii i z krótkich dziejów uczucia żywionego przez poetę względem Marii Wodzińskiej, niewiele mógł wypełnić

---

myślenia o miłości, skoro w tafli wody młodzieniec obserwuje twarz swej zmarłej siostry bliźniaczki (o tej wersji historii Narcyza i wynikających z niej konsekwencjach interpretacyjnych pisze Michał Głowiński: *Narcyz i jego odbicia*. W: Idem: *Mity przebrane*. Kraków 1994, s. 56–57). Z pewnością jednak historia Poraja, który dobrowolnie całuje zwierciadło i zamienia się w kamień, wyklucza interpretowanie jego postawy w kategoriach miłości przynoszącej wtajemniczenie w świat lub choćby tylko zaspokojenie potrzeby poznania siebie samego za pośrednictwem drugiego człowieka. Byłoby to więc raczej ostrzeżenie przed konsekwencjami wybujałego uczucia, rozumianego na sposób skrajnie subiektywny (por. J. Winiarski: „*Dziady. Widowisko. Część I*” *Adama Mickiewicza*. Piotrków Trybunalski 1998, s. 106).

<sup>14</sup> M. Piwińska: *Tajemnica pierwszej części „Dziadów”*. W: Eadem: *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*. Gdańsk 2003.

wierszy, bo faktów zawierał bardzo mało”<sup>15</sup>. Tym samym diagnozuje krytyk tkwiącą w tym niezwykłym poemacie zasadniczą sprzeczność, która zainicjowała „przez wieki idące” spory o pierwowzór bohaterki utworu i lokalizację opisanego w nim romansu. Nie ulega bowiem wątpliwości, że wyprawa Słowackiego w szwajcarskie Alpy latem 1834 roku, a także towarzystwo młodziutkiej Marii Wodzińskiej, która w wycieczce tej (a przynajmniej poszczególnych jej fragmentach) uczestniczyła, okazały się dla poety bardzo inspirujące. Wszystko to zresztą zgodnie z gustem epoki, która sugestie autobiograficzne w literaturze ceniła wysoko. Nie wyjaśnia to, oczywiście, charakteru relacji łączącej Słowackiego z panną Wodzińską i nie musi pozostawać w sprzeczności z wyrażonymi w listach do matki zastrzeżeniami co do powierzchowności dziewczęcia. Idealna ukochana z poematu nie jest bowiem poetyckim obrazem Marii Wodzińskiej (ani żadnej innej przedstawicielki płci pięknej, z którą łączyły autora mniej lub bardziej intensywne emocjonalne relacje), ale sugestia takiego pozatekstowego odniesienia jest Słowackiemu potrzebna. Wpisuje on dzięki temu swój poemat w ważną romantyczną konwencję, wstępując niejako w ślady Mickiewicza, który swój najważniejszy utwór o miłości także wzbogacił o walor osobistego doświadczenia, sugerując związek pomiędzy romansem Gustawa z Marylą i historią własnego uczucia do Marii Wereszczakówny.

Dyskusje i wątpliwości badaczy dotyczące tego, kim była bohaterka poematu *W Szwajcarii*, prowadzą do niezwykle pouczających wniosków. Nie da się bowiem ustalić ponad wszelką wątpliwość, czy pod postacią tą ukrył poeta Marię Wodzińską (jak chcą Małecki, Hoesick, Kleiner), Ludwikę Śniadecką (Tadeusz Grabowski), idealną syntezę cech Julki Michalskiej i Ludwiki Śniadeckiej (Stanisław Makowski) czy wreszcie postać tajemniczej Fornariny (jak utrzymuje Jarosław Maciejewski, przesuwając jednocześnie datę powstania poematu na rok 1838). Bohaterka utworu, mimo sugerowanych przez poetę i tak ochoczo tropionych przez badaczy pozatekstowych inspiracji, pozostaje w istocie kreacją czysto poetycką, obrazem stworzonym z wyobraźni poety, konwencji literackich i nawiązań do innych utworów. Zwolennik interpretacji eklektycznej Le-

---

<sup>15</sup> *Juliusz Słowacki w oświetleniu najcelniejszych krytyków*. Red. M. Wodziński. Warszawa [brak roku wydania, ok. 1925], s. 18.

szek Libera poszukuje psychologicznego uzasadnienia swojej tezy: „Bezimienna bohaterka poematu *W Szwajcarii* jest przykładem artystycznej realizacji archetypicznego wyobrażenia związanego z fundamentalnym elementem psychiki mężczyzny, jakim jest anima”<sup>16</sup>. Tymczasem, jak się wydaje, trzeba by tu poszukiwać raczej uzasadnień artystycznych. Tworząc poemat, który w zamysle Słowackiego miał być wykładem jego autorskiej koncepcji miłości romantycznej, wywodzącej się wprawdzie jeszcze z Mickiewiczowskiego wzorca, ale wzorzec ów przekraczającej i korygującej, potrzebował bohaterki, która – wbrew owej autobiograficznej sugestii – stanowić będzie czysto poetycką i intertekstualną kreację. Warto może w tym miejscu dodać, że wszystkie w zasadzie istotne elementy poematu poddane zostały podobnemu zabiegowi. Celowe i zaprojektowane przez autora odesłanie do pozatekstowych fenomenów zakwestionowano tu przez samo ukształtowanie tekstu, który ujawnia swój czysto konwencjonalny charakter. Zarówno autobiograficzne, jak i krajobrazowe referencje są bowiem w tym utworze puste, pozbawione pozatekstowej treści. Te elementy alpejskiego pejzażu, dla których można wskazać konkretne przestrzenne odpowiedniki, także ukształtowane zostały w sposób bardzo eklektyczny. Jak pisze Jarosław Maciejewski: „[...] opis kaskady rzeki Aar jest wspomnieniem obserwacji wodospadów: Giessbach w dolinie Hassli i Staubbach w dolinie Lauternbrunn”<sup>17</sup>. Podobnie obraz lodowca Rodanu, w którym odżyły wspomnienia zarówno z oglądania tegoż właśnie naturalnego fenomenu, jak i z pobytu na przełęczy Gemii, w dolinie Grindewald czy wreszcie wrażenia, jakie wywarł na twórcy lodowiec w pobliżu miejscowości Rosenlauen<sup>18</sup>. Nie tylko wspomnienia różnych osobistych przeżyć składają się na idealny, modelowy obraz poszczególnych elementów alpejskiego pejzażu. Także tradycja ich przedstawiania, zarówno w literaturze, jak i malarstwie, odcisnęła wyraźne piętno na charakterze krajobrazu wykreowanego w poemacie. Taka prezentacja przestrzeni podkreśla literackość i odrealnienie przedstawionej w poemacie historii miłosnej. Słynne słowa Zygmunta Kraszińskiego, który romans opowiedziany w tekście określa mianem

<sup>16</sup> L. Libera: *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*. Kraków 2001, s. 191.

<sup>17</sup> J. Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław 1974, s. 97.

<sup>18</sup> Ibidem.



„miłości marzonej”, tak właśnie należałoby rozumieć<sup>19</sup>. Sąd jednego z najwierniejszych i najbardziej przenikliwych czytelników Słowackiego zasługuje zresztą na uważną lekturę, autor *Irydiona* bowiem w swojej krótkiej recenzji podkreśla najważniejsze rysy poematu: pozostawanie w sferze marzeń z jednoczesną sugestią osadzenia w realiach („tak odezwane, a zarazem prawdziwe”) i pustką referencyjną (co symbolicznie reprezentują jakości, które w swojej charakterystyce poematu uwydatnia Krasieński: „[...] takie szklistości, takie przeźrocza, takie bańki tęczane”). Interesująca jest również reakcja, jaką wzbudza lektura poematu:

Czytając zdarzało mi się wykrzykiwać po sto razy w duszy: „Niech go diabli porwą! Kto po nim potrafi wiersze pisać! Trzeba bezczelnym być, by brać się do pisania wierszy po przeczytaniu wierszy Juliusza!”<sup>20</sup>

Znaczące, że Krasieński zachwyca się tu właściwie wyłącznie estetyczną stroną poematu, pięknem ukształtowania opowiedzianej w utworze historii, a nie jej wymową ideową. Co więcej, postrzega ten utwór w kategoriach poetyckiego triumfu Słowackiego, widząc w nim doskonałość, która innych twórców powinna onieśmielać i zniechęcać do konkurowania z nim. Ocena Krasieńskiego, niejednokrotnie ujawniającego, jak dobrze rozumie i wyczuwa intencje autora *W Szwajcarii*, może być pośrednią wskazówką, że utwór ten był pisany z zamiarem udowodnienia komuś (Mickiewiczowi?) czegoś (własnej wielkości?).

Dostrzeżona przez Krasieńskiego ucieczka w marzenie, w artystyczną kreację nie jest w poemacie wynikiem wyłącznie estetycznych przekonań poety. Stanowi ona bowiem jednocześnie podstawowe założenie jego autorskiej koncepcji miłości romantycznej i element do pewnego stopnia odróżniający jego przekonania od twierdzeń Mickiewicza. Podstawową figurą, organizującą i porządkującą sensy utworu, jest bowiem figura ucieczki od świata, w krainę marzeń i – co dla Słowackiego bardzo charakterystyczne – sztuki. Widać to przede wszystkim w kreacji bohaterki.

---

<sup>19</sup> List Zygmunta Krasieńskiego do Romana Załuskiego z 13 maja 1840 r. W: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*. Oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski. Wrocław 1963, s. 108.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 109.

Pierwsze z nią spotkanie, choć zasadniczo zgodne z Mickiewiczowską filozofią momentalnego rozpoznania przez kochanka przeznaczonej mu przed narodzinami duszy bliźniej, eksponuje jednak inny, nieobecny w *Dziadów części IV* walor. Obraz ukochanej, która wyłania się z tęczy i piany, nawiązuje w bardzo bezpośredni sposób do malarskich i literackich wyobrażeń narodzin Wenus i przenosi całą opisywaną tu scenę w sferę wierzeń oraz marzeń. Lot w kierunku ukochanej, chęć zanurzenia się w kaskadzie, wreszcie obawa przed obudzeniem jednoznacznie podkreślają marzony charakter opisywanej tu relacji. Najistotniejszym jej elementem jest bowiem w utworze Słowackiego nie bliźniaczość dusz, nie ich przedustawne przeznaczenie sobie nawzajem, ale moc oderwania od rzeczywistości, przeniesienia zakochanych w świat fantazji, ucieczka od tego, co ziemskie i doczesne. O tym, że ów świat marzony jest od początku także światem sztuki i literatury, świadczy w tym obrazie pierwszego spotkania nie tylko odesłanie do ikonograficznej i literackiej konwencji przedstawiania narodzin Wenus, ale też wpisanie rodzącego się uczucia w ramę modalną pojawiającą się często w romantycznych tekstach o miłości: „jeszcze nie kochałem – a już kochałem”. Jeszcze nic się między tą parą nie wydarzyło, a już była pomiędzy nimi miłość, jeszcze się nie poznali, a już się rozpoznali<sup>21</sup> (jak wyznaje bohater: „I byłem jak ci, co się we śnie boją, / Bo jużem kochał, bo już była moja”). Nie może dziwić, że w podobną ramę modalną wpisał historię Gustawa Mickiewicz. Wyznanie bohatera *Dziadów części IV*:

Kochanek przez sen tylko widzianych mamideł,  
Nie cierpiąc rzeczy ziemskich nudnego obrotu,  
Gardzący istotami powszedniej natury,  
Szukałem, ach! szukałem tej boskiej kochanki,  
Której na podłonecznym nie bywało świecie,  
Którą tylko na falach wyobraźnej pianki  
Wydęło tchnienie zapału,  
A żądza w swoje własne przystroiła kwiecie  
(s. 49–50)

---

<sup>21</sup> Używam tu formuły Marty Piwińskiej: *Posłowie*. W: *Miłość romantyczna...*, s. 585.

– dałoby się także opisać za pomocą augustiańskiej formuły: „jeszcze nie kochałem, a już kochałem miłość”. Nie spotkawszy jeszcze wybranki swego serca, Gustaw już kochał i usychał z tęsknoty, Kochając samą miłość, jej romantyczną istotę. Wyznanie „Znalazłem ją na koniec! / Znalazłem ją blisko siebie”, zamykające tę część spowiedzi bohatera, uwidacznia sens zastosowania przywołanej formuły przez Mickiewicza. Jeszcze nie Kochając, a już Kochając miłość, Gustaw popada w nierozwiązywalną sprzeczność, odkrywa pęknięcie bytu, rozdzielonego na to, co realne, i to, co idealne. Idealna miłość – występująca w marzeniach i w poezji – w życiu musi prowadzić do tragedii<sup>22</sup>.

Nawiązując w swoim poemacie do podobnej formuły, Słowacki w istotny sposób modyfikuje jej sens. Owo „jeszcze nie – a już” w przypadku jego bohatera oznacza jedynie, że uczucie, rodzące się w sferze marzeń i snów, ma niepodważalną siłę, której nic nie zdoła osłabić. Wykorzystanie takiej ramy modalnej w scenie opisującej pierwsze spotkanie kochanków nie ma na celu ujawnienia jakiegoś zgrzytu pomiędzy życiem i marzeniem, przeciwnie, pozwala tylko przenieść zakochanego w jedyną sferę, w której może on funkcjonować, a jego uczucie może się rozwijać bez przeszkód – w sferę snów i fantazji, unieważniając niejako każdy inny wymiar egzystencji.

Warto zauważyć, że w opisie owej idealnej ukochanej, której Gustaw od długiego czasu na próżno poszukiwał w otaczającym go świecie, wykorzystał Mickiewicz elementy, które mogą się kojarzyć z narodzinami Wenus, bogini wyłaniającej się z morskiej piany:

---

<sup>22</sup> Podobna formuła w identycznym znaczeniu występuje także w innych romantycznych tekstach. Najbardziej wyrazistym przykładem jej wykorzystania może być *Alastor, czyli duch samotności* Shelleya. Cały utwór wpisany jest w taką właśnie ramę modalną, co wyeksponowane zostało za pomocą motto, stanowiącego fragment *Wyznań św. Augustyna*: „Jeszcze nie kochałem, a kochałem miłość, szukałem tego, co mógłbym pokochać, Kochając miłość” (por. P.B. Shelley: *Alastor, czyli duch samotności*. Przeł. Z. Kubiak. W: *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*. Oprac. Z. Kubiak. Kraków 1993, s. 317). Zastosowanie tej ramy modalnej ma taki sam cel, jak w utworach Mickiewicza. Służy podkreśleniu przepaści dzielącej życie od marzeń, przepaści, która staje się przyczyną tragedii.

Którą tylko na falach wyobraźnej pianki  
Wydęło tchnienie zapału.

(s. 49–50)

Słowacki kreuje wizerunek bohaterki, która w owym świecie fantazji nie tylko została zrodzona, ale ma tam pozostać, zabierając z sobą zakochanego w niej mężczyznę. Podejmuje zatem również Mickiewiczowski wątek, za pomocą tej samej bowiem aluzji buduje obraz owej kochanki z fantazji i snów. Motyw ten nie jest zresztą w utworze peryferyjny. Przeciwnie, Słowacki rozwinię go w jednej z kolejnych części poematu, opisując romans bohaterów za pomocą obrazu ich „podróży” po tafli jeziora:

Odtąd szczęśliwi byliśmy i sami,  
Płynąc szwajcarskich jezior błękitami,  
I nie wiem, czy tam była łódź pod nami;  
Bom z duchy prawie zaczynał się bratać,  
Chodzić po wodach i po niebie latać;  
A ona tak mię prowadziła wszędzie!  
Ach! ona była jak białe łabędzie,  
Była jeziora błękitnego pania;  
Płynęła lecąc – łódź leciała za nią,  
Za łodzią jasność szafirowym szlakiem,  
    Za tą jasnością rybek korowody,  
    I wyrzucały się aż do niej z wody;  
I z takimeśmy płynęli orszakiem,  
Uśmiechając się w błękitu krainie.  
Bo ona była jak wodne boginie:  
Miała powozy z delfinów, z gołębi,  
I kryształowe pałace na głębi,  
I księżycowe korony w noc ciemną...  
I mogła była, co chce, zrobić ze mną<sup>23</sup>.

Przedstawiona przez Słowackiego scena jest rozwinięciem i dopełnieniem obrazu Wenus wyłaniającej się z wodnej piany. Tym razem

---

<sup>23</sup> J. Słowacki: *W Szwajcarii*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 3. Wrocław 1952, s. 151. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

przedstawiony został orszak bogini, utrzymany w konwencji motywu „trionfi” – popularnego w sztuce renesansu i baroku<sup>24</sup>. Przedstawiony tutaj rydwan triumfalny unosi boginię Wenus. Jest on zaprzężony w delfiny, co jest oczywiście niezgodne z realiami biologicznymi alpejskich jezior, ale całkowicie zgodne z historią sztuki – delfiny były atrybutami bogini miłości. Wenus jest również otoczona gołębiami. Owidiusz podaje, że rydwan bogini zaprzężony był w łabędzie. Ich zastąpienie gołębiami – starożytnym symbolem miłości – było praktykowane w sztuce<sup>25</sup>. Słowacki odwołuje się zresztą do obu tradycyjnych atrybutów Wenus, porównując ją samą najpierw do białego łabędzia, później zaś zaprzęgając do jej rydwanu gołębie<sup>26</sup>.

W kreacji bohaterki poematu nie można się doszukać odesłania do jednego, konkretnego, pozaliterackiego pierwowzoru. Widać natomiast w jej postaci wyrażone różne literackie konwencje, artystyczne wzorce kobiecości, które ma ona realizować. Pierwszym i chyba najważniejszym jest wspomniana już Wenus. Choć wzorzec ten zasugerował Słowackiemu tekst Mickiewiczowski, to jednak to, co w *Dziadach* funkcjonuje jedynie na zasadzie potencjalnej, niezrealizowanej możliwości, tutaj uzyskuje swoje uzupełnienie i rozwinięcie. Wyimaginowany obraz kochanki, która w *Dziadach* rodzi się w wyobraźni Gustawa niczym Wenus z morskiej piany, tutaj nabiera kuszących kształtów, aby całkowicie zawładnąć

---

<sup>24</sup> P. de Rynck: *Jak czytać malarstwo: rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*. Przeł. P. Nowakowski. Kraków 2005, s. 126. O licznych nawiązaniach do rzeźby i malarstwa barokowego w tekście poematu obszernie pisał Backvis, zwracając również uwagę na motyw „Amfitryty czy Tetyś z orszakiem delfinów i fal” jako bardzo popularny w sztuce barokowej i rokokowej (por. C. Backvis: *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. Przeł. J. Prokop. W: C. Backvis: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Wybór tekstów i oprac. A. Biernacki. Warszawa 1975).

<sup>25</sup> Wystarczy przywołać obraz Tycjana *Wenus i Adonis*, gdzie malarz zastosował ten sam chwyt (P. de Rynck: *Jak czytać malarstwo...*, s. 181).

<sup>26</sup> Stefania Skwarczyńska zauważa, że wizerunek „Wenery na wozie ciągniętym przez gołębie” jest jednym z obrazów powtarzających się w twórczości Słowackiego. Kontynuacje tego obrazu z poematu *W Szwajcarii* widzi badaczka w *Podróży na Wschód* (p. III, w. 184–185) i *Beniowskim* (p. IV, w. 29–30). Por. S. Skwarczyńska: *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925, s. 21.

marzeniami i pragnieniami młodzieńca. Bohaterka *W Szwajcarii* konsekwentnie ukazywana jest z wykorzystaniem konwencjonalnych atrybutów i w pozach, w jakich portretowana była bogini miłości. Stąd nie tylko towarzyszące jej łabędzie, gołębie, delfiny czy róże (inny tradycyjny atrybut Wenus<sup>27</sup>). Pojawia się również następujący obraz oblubienicy:

Cała się szatą okryła zazdrośniej,  
I wszystko oczom ciekawym ukradła,  
I jeszcze ręce skrzyżowane kładła  
Na alabastry widne, choć zakryte.

(s. 152)

Ten obraz kobiety zasłaniającej swe wdzięki<sup>28</sup> zwraca uwagę na inny ważny aspekt wykorzystania postaci Wenus w kreacji bohaterki poematu. Aktywizuje on mianowicie – nieobecny w *Dziadach* – aspekt erotyczny, zmysłowy. Idealna kochanka kusi tutaj także swym fizycznym pięknem, uruchamiając (choć znów jedynie w sferze wyobraźni) pożądanie innej niż tylko duchowa natury. Skwarczyńska widzi w tym ujęciu inspirację tekstem Mickiewiczowskim<sup>29</sup>. Nie chodzi tu jednak o *Dziadów część IV*, „przeciwko” której pisany jest ten poemat, gdyż tam, jak już wspomniano, ten aspekt kobiecości wyeksponowany nie został, ale o *Pana Tadeusza*, gdzie pojawia się obraz zasłaniającej się i „przydającej zasłony sukience” Zosi. Wydaje się jednak, że w tym wypadku inspiracją dla Słowackiego, podobnie jak w przypadku wszystkich innych elementów, które składają się na symboliczny obraz Wenus w utworze, mogła być znów historia sztuki. Poza, w jakiej ukazano tu kochankę, „przywodzi na myśl rodzaj antycznej rzeźby nazywanej *Venus pudica* (Wenus cnotliwa), w której bo-

<sup>27</sup> P. de Rynck: *Jak czytać malarstwo...*, s. 253.

<sup>28</sup> Skwarczyńska zalicza obraz dziewczyny zasłaniającej piersi do jednego z tych, które powtarzają się i ewoluują w twórczości Słowackiego. Poza wspomnianym fragmentem *W Szwajcarii* powtórzenie tego obrazu znajduje w *Beniowski* i *Królu-Duchu* (por. S. Skwarczyńska: *Ewolucja obrazów...*, s. 104). Warto przypomnieć, że wariacja na temat tego obrazu pojawia się także w dalszej partii poematu *W Szwajcarii*: „[...] sama w ustroni / Ręce na białą zakładała szyję / Jak ta, co boi się albo się broni”.

<sup>29</sup> S. Skwarczyńska: *Ewolucja obrazów...*, s. 104.

gini zakrywa swoje piersi i łono ramionami i złotymi lokami, patrząc w dal sennym, rozmarzonym wzrokiem<sup>30</sup>. Ten rodzaj rzeźbiarskiego i malarskiego ujęcia postaci Wenus mógł być wspólnym źródłem inspiracji dla Słowackiego i dla Mickiewicza, który przecież kreśląc obraz Zosi w *Panu Tadeuszu*, zadbał również o połączenie w jej postaci kilku różnych, wywodzących się z odmiennych tradycji wzorców kobiecości, w tym także antycznej bogini miłości<sup>31</sup>.

Warto zauważyć, że tak wyraźne w szwajcarskim poemacie osadzenie opisywanego romansu w świecie sztuki i literatury<sup>32</sup> jest również ważnym elementem różnicującym sposób ujęcia fenomenu romantycznej miłości przez Słowackiego i Mickiewicza. Jak słusznie zauważa Waldemar Kuligowski:

Dziewiętnastowieczni romantycy [...] nobiletowali kontrkulturę. Poszukując nowej siatki znaczeń, odwołując się do struktur ukrytych, drzemających gdzieś w głębinach świadomości, kierowali się ku kulturze ludowej, a u nas ku kulturze pogańskiej, antylatyńskiej, słowiańskiej, słowem ku tym strukturom, które aż do renesansu znajdowały się na obrzeżach europejskiego procesu kulturotwórczego<sup>33</sup>.

Wpisywanie romantycznej miłości w struktury zainspirowane folklorem było przejawem tej właśnie tendencji. Widać wyraźnie, że zrealizował ją Mickiewicz w *Dziadach*, zarówno osadzając relacjonowaną przez

---

<sup>30</sup> P. de Rynck: *Jak czytać malarstwo...*, s. 86. W podobnej pozie sportretował boginię miłości na swym słynnym obrazie *Narodziny Wenus* Sandro Botticelli (ibidem).

<sup>31</sup> Por. A. Krysztofiak: *Zosia – Pani czy Panna ogrodu rozkoszy? W: „Pieśni ogromnych dwanaście...” Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*. Red. M. Piechota. Katowice 2000. O krzyżowaniu się konwencji w portrecie Zosi interesująco pisze także Beata Mytych: *Drobne ślady Zosi. W: Miniatura i mikrologia literacka*. T. 3. Red. A. Nawarecki, B. Mytych. Katowice 2003.

<sup>32</sup> Liczne w tym poemacie nawiązania do literatury polskiej i europejskiej szczególnie przeanalizowała Teresa Skubałanka: *Nad tekstem poematu Juliusza Słowackiego „W Szwajcarii”. Uwagi o genezie stylistycznej utworu*. W: Eadem: *Mickiewicz. Słowacki. Norwid. Studia nad językiem i stylem*. Lublin 1997.

<sup>33</sup> W. Kuligowski: *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*. Poznań 2004, s. 154.

Gustawa historię w kontekście ludowej wiary w upiory, jak i czyniąc z niej element porządku wyznaczanego tytułowym obrzędem, wywodzącym się z wierzeń przedchrześcijańskich, a zakorzenionym głęboko w tradycji gminnej. Na tym tle widać zasadniczą odmienność ujęcia zaproponowanego przez Słowackiego, który podbudowy dla swojej koncepcji miłości nie szuka w folklorze, przeciwnie – przenosi ją w sferę sztuki „wysokiej”.

Innym symbolicznym wyobrażeniem, do którego odwołuje się Słowacki, tworząc poetycki ideał kochanki, jest Matka Boska<sup>34</sup>. Widać to chyba najwyraźniej w części VII, w której na obraz zmysłowej Wenery nałożony zostaje wizerunek Madonny w grocie. Określenia, takie jak „jasna królowa”, „biała i skromna”, „lica świętej”, wpisane w białobłękitną kolorystykę tej sceny, aluzyjnie odsyłają do postaci Matki Boskiej. Nie dziwi zatem ani reakcja bohatera („Ja wtenczas modlić się zacząłem do niej”), ani powtórzone dwukrotnie w tej części pozdrowienie „Ave Maria!”. Scena ta wydaje się również zainspirowana tekstem Mickiewiczowskim, który zakochanemu w Maryli Gustawowi każe relacjonować:

Po pierwszym z nią widzeniu wróciwszy do domu  
Poszedłem spać, ni słówka nie mówiąc nikomu.  
Nazajutrz, gdy dzieńdobry przyniosłem dla mamy:  
„Co to jest, mówi do mnie, żeś taki pobożny?  
Modlisz się przez noc całą, wzdychasz nieustannie  
I litaniją mówisz o Najświętszej Pannie”.

(s. 66)

Obaj młodzieńcy zatem postrzegają swoje wybranki jako święte, widzą w nich wcielenie Matki Boskiej, obaj też, co znaczące, dokonują owego utożsamienia w sferze swoich marzeń. Dla porządku odnotujmy jeszcze pewną oczywistość: przywołując wyobrażenie Matki Boskiej, znów sięga Słowacki po przedstawienia malarskie. Portretowanie Madonny z małym Jezusem na tle górskiego pejzażu lub chroniących się właśnie w grocie było jednym z powtarzających się ujęć. Wystarczy przywołać

---

<sup>34</sup> L. Libera: *W Szwajcarii...*, s. 188.



choćby *Madonnę w grocie* Leonarda da Vinci czy *Madonnę z dzieciątkiem* Corregia<sup>35</sup>.

Ostatnim istotnym wzorcem, wykorzystanym zarówno przez Mickiewicza w *Dziadach*, jak i przez Słowackiego w poemacie *W Szwajcarii*, jest kobieta anioł, *donna angelicata*. Idealizowanie kochanki, porównywanie jej do doskonałego, anielskiego bytu odbywa się tutaj za pomocą zarówno bezpośrednich określeń („Raz mię ów anioł zaprowadził złoty”, „Była jak anioł, co myśli i słucha”), jak i opisów sugerujących anielskie cechy – świetlistość, lekkość, eteryczność („Tak jasną była od promieni słońca! / Tak pełna w sobie anielskiego świtu!”, „Najpierw uśmiech jej przyleciał do mnie”, „Do nieba jasnym wzlatywała okiem”, „Aż gdzieś w kryształach jeziora spostrzegła / Na licu swoim przezroczyściej błądłość”). Również kolorystyka poematu, częste pojawianie się określeń związanych z bielą i błękitem służy budowaniu anielskiego wizerunku idealnej kochanki. W kreacji bohaterki poematu aktualizuje Słowacki dwie romantyczne tradycje wykorzystywania symboliki anielskiej. Z jednej bowiem strony kobieta anioł ujawnia ponadprzeciętną wrażliwość, która predestynuje ją do wypełniania posłannictwa miłości; jednocześnie jednak jest to „kobieta jak anioł” – piękna i dobra<sup>36</sup>.

Kreacja kobiety anioła stanowi też kolejne nawiązanie do Mickiewiczowskich *Dziadów*. Ukochana Gustawa również wyposażona została w niezbędnne anielskie atrybuty. Nie służy to jedynie konwencjonalnej idealizacji obiektu uczuć, ale stanowi istotny element prezentowanej przez Mickiewicza romantycznej koncepcji miłości. W zakończeniu dramatu Gustaw wypowiada znaczące słowa:

---

<sup>35</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć malarskie preferencje poety: „Wizerunki Madonny cieszyły się szczególnymi względami Słowackiego” (A. Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 237). O podziwianych przez Słowackiego w europejskich galeriach malarskich przedstawieniach Madonny (szczególnie autorstwa Rafała i Leonardo da Vinci) pisze Olaf Kryszowski: *Szlakiem galerii*. W: Idem: *Słońce ogromnych kręgi. Malarskie inspiracje Słowackiego*. Warszawa 2002.

<sup>36</sup> O tych dwóch możliwych znaczeniach kobiety anioła w romantyzmie pisze Małgorzata Baranowska: *Anioł*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 2009, s. 27–28.

Długo jeszcze po świecie błąkać się potrzeba,  
Aż ją Bóg w swoje objęcie powoła;  
Natenczas śladem lubego anioła  
I cień mój błędny wkradnie się do nieba.

(s. 95–96)

Dostrzec tu można istotny i powtarzający się w romantycznych ujęciach miłości motyw. Oto dwie przeznaczone sobie dusze są z sobą powiązane na wieki i nawet śmierć nie jest zdolna przerwać tych więzów. Dusza kochanka nadal towarzyszy wybrance, aby dopiero po jej śmierci podążyć za swoim aniołem do nieba. Można w tym obrazie dostrzec wariację na temat popularnej w epoce myśli Swedenborga, zgodnie z którą dusze dwojga zakochanych stwarzały po śmierci jednego anioła<sup>37</sup>. Do motywu tego nawiązuje także Słowacki w omawianym utworze. W części I (otwierającej niejako tragiczną ramę, w którą wpisany został poemat, przez wprowadzenie informacji o śmierci ukochanej) czytamy:

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?

(s. 149)

Można się tu dopatrzeć odwrócenia Mickiewiczowskiego pomysłu – tym razem to ona umarła, zniknęła, odeszła, a on jeszcze snuje swoją

---

<sup>37</sup> E. Swedenborg: *O Niebie i jego cudach, również o piekle według tego co słyszano i widziano*. Warszawa 1994. Popularność motywu w romantyzmie potwierdził Stanisław Wasylewski: *O miłości romantycznej*. Kraków 1958, s. 16. Również koncepcja miłości małżeńskiej Swedenborga – co do samej swej istoty – mogła stanowić inspirację dla romantycznego pojmowania tego fenomenu. Kiedy Swedenborg pisze na przykład: „This adjunction may be called spiritual cohabitation, and it exists with partners who tenderly love each other, however distant they are in body. There are many evidences of experience even in the natural world which confirm this. From the above it is evident that conjugal love conjoins two souls and minds into a one” (E. Swedenborg: *The Delights of Wisdom Concerning Conjugal Love*. Transl. A. Acton. London 1989, s. 150), definiuje niejako istotę duchowego połączenia romantycznych kochanków.

ziemską egzystencję, marząc o momencie, kiedy jego dusza uleci „za niebieskie szranki” śladem lubego anioła. Poza odwróceniem ról wszystko tu jest tak samo jak w dramacie Mickiewicza. Dwie przeznaczone sobie dusze połączyć się pragną w zaświatach, co symbolizuje anioł<sup>38</sup>.

Postać anioła służy w poemacie nie tylko do scharakteryzowania idealnej kochanki. Metaforyki anielskiej używa się tu także do opisanie stanów uczuciowych bohatera, a dokładniej do wyrażenia jego przekonań dotyczących miłości. We fragmentach tych anioł pojawia się jako figura „wylotu”, oderwania się od tego, co ziemskie i cielesne, porzucenia świata. Jest tak w cytowanym już pytaniu „czemu ta dusza, z popiołów, / Nie wylatuje za nią do aniołów?”. Podobnie dzieje się w innych fragmentach tekstu:

Czy dusza skrzydeł anielskich dostaje,  
Czyli w nią wstąpił cały anioł złoty?  
(s. 151)

– znów metaforyka anielska służyć ma ukazaniu owego wyrwania się duszy z ciała, pędu ku górze. Jeszcze wyraźniej widać to dążenie w opisie ustronia, w którym pragną żyć kochankowie. Zacytujmy część IX:

Ach! najszcześliwsi na ziemi nie wiedzą,  
Gdzie duchy skrzydła na ramionach kładną,  
Gdzie jak łabędzie zadumane siedzą?  
Ach! najciekawszi na świecie nie zgadną,  
W jakim szalecie żyłem z moją miłą;  
I wiele nam róż do okien świeciło,  
I wiele wiszeń naokoło roso,  
Ile słowików na wiszniach się niosło;  
Ile tam w każdą noc miesięczną, błada,  
Kłóteń słowików płaczących z kaskadą;  
Ile trzód naszych szło na łąkach dzwonić...

---

<sup>38</sup> Jeszcze wyraźniejsze nawiązanie do Swedenborgiańskiej koncepcji dusz dwojga kochanków łączących się w jedną anielską postać dostrzec można w części VI w obrazie fali łączącej odbicia kochanków. Zwraca na to uwagę Jarosław Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 119.

Ach! tego nawet śpiącym nie odsłonić  
Ani pokazać, ani zawrzeć w słowie...  
Łąka i szalet i wisznie w parowie,  
W takim parowie, że stróż anioł biały  
Rozwijał skrzydła od skały do skały  
I nakrywał ten cały parów dziki,  
Szalet i róże i nas i słowiki.

(s. 153–154)

Otwierający ten obraz opis duchów, które kładą skrzydła na ramionach – będący oczywistą aluzją do postaci anielskich – wprowadza właśnie figurę wylotu, ucieczki od świata (wzmocnioną tu dodatkowo przez wprowadzenie motywu ptasiego: „łabędzie zadumane siedzą”). Jest to czytelny sygnał, że miejsce stanowiące schronienie kochanków znajduje się daleko ponad światem ziemskich spraw. I nie chodzi tu wcale o wskazówkę topograficzną na temat szałasu zlokalizowanego w niedostępnych, groźnych, najwyższych partiach gór, ale o niedookreślone miejsce, ukryte przed światem, funkcjonujące, jak wszystko w tym tekście, na prawach marzenia. Niejednorodny opis owego „szaletu”, który raz przypomina bardziej podmiejską willę, innym razem wiejską zagrodę, w żadnym zresztą przypadku nie licząc się nadmiernie z realiami alpejskiego krajobrazu, podkreśla tylko umowność opisywanego miejsca. Słowacki nie sugeruje tutaj sentymentalnej ucieczki od świata nieczułych ludzi na łono współodczuwającej górskiej przyrody, ale romantyczny wzlot ponad poziomy świat doczesnych ograniczeń w sferę nieznaną granic miłosnej fantazji. Finałowa partia opisu, w której pojawia się znów postać anioła, wyraźnie to potwierdza. Biały anioł stróż, który nakrywa swoimi opiekuńczymi skrzydłami parę kochanków wraz z ich miłosną pustelnią, stanowi ostateczny obraz oderwania się od świata, ucieczkę od rzeczywistości w krainę ułudy.

Korzystając z ustaleń badacza wyobraźni, Gastona Bachelarda, można powiedzieć, że poemat Słowackiego jest podporządkowany żywiołowi powietrza. Decyduje o tym nie tylko – dostrzegalne w kreacji bohaterki utworu – nagromadzenie cech, takich jak lekkość, eteryczność, przezroczystość, ruch ku górze, ale także częste pojawianie się w tym tekście ptaków i postaci aniołów. Według Gastona Bachelarda, taki symboliczny ciąg: powietrze – ptak – anioł, układa się w pełną figurę wylotu,

oderwania się i ucieczki od świata<sup>39</sup>. To, co na poziomie treści jest zatem jedynie przetworzeniem sentymentalnego motywu kochanków szukających schronienia z dala od obojętnych na ich uczucie ludzi (tak bowiem można interpretować owo wyjście w góry), na poziomie obrazowania okazuje się romantyczną ucieczką w świat marzeń – ważniejszy i prawdziwszy od „rzeczywistego”.

Budowaniu koncepcji miłości przeniesionej w sferę marzeń służy także wykorzystanie przez Słowackiego ważnego romantycznego motywu odbicia. Związek pomiędzy zakochanymi ujawnia się „na zewnątrz” właśnie pod postacią wizerunku rysującego się przez chwilę na tafli wody:

Ach! fala taka szalona i pusta!  
 Że połączyła nawet nasze usta,  
 Choć sercem tylko byliśmy złączeni.  
 Fala tak pełna ruchu i promieni,  
 Że jednym świata objąwszy nas kołem,  
 Zmięszała niby anioła z aniołem.  
 Gdy myślę – boleść dręczy mię niezmierna.  
 Falo! niewierna falo! – i tak wierna!

(s. 152)

Motyw odbicia sugeruje wyraźnie, że relacja pomiędzy tą parą rozgrywa się w innym niż ziemski wymiarze. Można byłoby tu widzieć odległe nawiązanie do Mickiewiczowskich ballad, w których pojawiają się przestrzenie odbite w zwierciadlanej tafli jeziora (*Świtez*), będące znakiem istnienia owej niematerialnej sfery, stanowiącej konieczne dopełnienie konstrukcji świata. Motyw odbicia przenosi także opisywaną tu relację w przestrzeń sztuki, czyniąc ją przedmiotem artystycznego wyobrażenia<sup>40</sup>. Można w tym motywie dostrzec również swoiste prze-

<sup>39</sup> G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Oprac. H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa 1975, s. 187–192.

<sup>40</sup> Motyw odbicia za charakterystyczny dla wczesnego romantyzmu uznaje Marian Maciejewski: „*Natury poznanie*” w *lirykach Słowackiego. Dzieje napięć między podmiotem a przedmiotem*. „Pamiętnik Literacki” 1966, R. 57, s. 86.

kształcenie zmysłowej strony miłości, które tutaj – choć wyraźnie obecne w postaci pocałunku – funkcjonuje jedynie w sferze idealnej, wyobrażonej, marzonej<sup>41</sup>.

Przedstawiając w poemacie *W Szwajcarii* swoją autorską koncepcję miłości, czerpie Słowacki obficie z *Dziadów części IV* Adama Mickiewicza – najważniejszego bez wątpienia tekstu o romantycznej miłości, otwierającego karierę tego tematu w polskim piśmiennictwie epoki. Większość istotnych elementów, składających się na tę koncepcję i obecnych w *Dziadach*, została tu powtórzona: dusze przeznaczone sobie przed narodzinami i połączone węzłem silniejszym niż śmierć, idealizacja ukochanej przez odwołanie się do wzorców Matki Boskiej i kobiety anioła, ucieczka w świat marzeń. Koncepcja Słowackiego modelowana

---

<sup>41</sup> W przywołanym fragmencie można też widzieć ucieczkę od zmysłowości, która stanowić ma zagrożenie dla uczucia. Interpretacja taka bazuje jednak przede wszystkim na podstawach psychologicznych, a zatem jest z proponowanego tu punktu widzenia mniej istotna. Gustaw Bychowski o analizowanym poemacie pisze: „Posiadanie jako początek utraty, zmysłowość jako zagłada miłości – oto motywy tkwiące głęboko w psychice poety” (G. Bychowski: *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*. Wstęp i oprac. D. Danek. Kraków 2002, s. 197). Odczytanie *W Szwajcarii* jako tekstu o zmysłowej stronie miłości i tradycję takich interpretacji przywołuje Marek Lubański: *Pomiędzy czułością a zmysłowością. O seksualności mężczyzny w ujęciu freudowskim*. (Na przykładzie poematu „*W Szwajcarii*” Juliusza Słowackiego). W: *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*. Red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf. Wrocław 2009. Badacze różnie interpretują wpisana w poemat refleksję o miłości zmysłowej. Alina Kowalczykowska dostrzega w szwajcarskim poemacie ściśle połączenie ideału z cielesną namiętnością, jednakże, zdaniem badaczki, „erotyczne przeżycia nie brukają niewinności, przyozdobiły ją tylko nimbem niewinności” (A. Kowalczykowska: *Słowacki...*, s. 250). Maria Cieśla-Korytowska mówi w tym przypadku o potępieniu zmysłowości, dostrzegając zresztą w takiej postawie stały rys twórczości Słowackiego (por. M. Cieśla-Korytowska: *Miłość romantyczna Słowackiego – mit czy kompleks?* W: *Ja – poeta Juliusz Słowacki*. Red. M. Cieśla-Korytowska. Kraków 2010, s. 74). W ujęciu Agaty Seweryn natomiast istotą połączenia w utworze miłości świętej i miłości występnej jest znów wpisanie w tradycję barokowej emblematyki (por. A. Seweryn: „*Pozwól tam spojrzeć zwróconej głowie...*”. W *szwajcarskim ogrodzie Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*. E. Skalińska, E. Szczegłacka-Pawłowska. Warszawa 2011, s. 139–140).

jest jednak w nieco inny sposób. Elementem różnicującym jest relacja pomiędzy idealnym marzeniem a rzeczywistością, która „skrzeczy”. *Dziadami* ustanawiał Mickiewicz nierozwiązywalny konflikt, nieusuwalną sprzeczność pomiędzy tymi dwiema sferami, sprzeczność, która musi się stać przyczyną tragedii. Słowacki proponuje rozwiązanie tylko do pewnego stopnia analogiczne. Przenosząc miłość całkowicie w wymiar imaginacji, fantazji i snów, nie unieważnia wprawdzie owej zasadniczej sprzeczności, ale proponuje rozwiązanie dylematu, przed którym stawał romantyczny kochanek u Mickiewicza<sup>42</sup>. Tym rozwiązaniem jest dobrowolne i pożądane odrzucenie rzeczywistości, wyrzeczenie się jej niejako na potrzeby własne i przeżywanego przez siebie romansu. Jest to rozwiązanie w najgłębszej swej istocie poetyckie czy też artystyczne. Owo odrealnienie poematu, o którym była mowa wcześniej, ma służyć przeniesieniu uczucia w sferę sztuki i literatury. Gustaw wpisany w obrzęd dziadów, formułujący przestrożę dla wspólnoty, wpisuje miłość w porządek ponadindywidualny, uparcie (przynajmniej „do czasu”) powracając na ziemię, próbując związać boskie uczucie z życiem, które jest z nim sprzeczne. Słowacki proponuje inną drogę – idealizację, która jest zadaniem sztuki. Nie prowadzi to, jak wspomniałam, do przewyciężenia owego rozdzwiewu pomiędzy światem marzeń a światem rzeczywistym, ale umożliwia dokonanie istotnych przewartościowań. Niemożność połączenia się z ukochaną nie jest tu piętnem niedoskonałości, ale przetworzona przez sztukę, zamknięta w kunsztownym słownym i poetyckim kształcie staje się warunkiem koniecznym zaistnienia prawdziwej romantycznej miłości. Jak zauważa Marek Zaleski, idealna ukochana:

Jest przedstawiona w poemacie jako Afrodyta, bajroniczna królowa Alp, anioł i święta, mistyczna dama z poematu Dantego, nimfa z sielanki pasterskiej, Maryja-dziewica, by zmienić się w końcu w nagrob-

---

<sup>42</sup> Nie jest, oczywiście, niczym nowym utożsamienie postawy romantycznej z marzeniem, a romantyka z marzycielem (por. M. Janion: *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*. W: Eadem: *Prace wybrane*. T. 3: *Zło i fantazmaty*. Red. M. Czerwińska. Kraków 2001, s. 185–187). Istotą stanowiska Słowackiego byłoby natomiast wykorzystanie sprzeczności pomiędzy rzeczywistością a marzeniem w celu zbudowania idealnej historii miłosnej.

nego anioła. Nieobecność i nieosiągalność obiektu jest zasadą konstytutywną: jest źródłem pragnienia i warunkiem *sine qua non* miłości<sup>43</sup>.

Niedoskonałość rzeczywistości staje się więc powodem triumfu poety<sup>44</sup>, który stwarza swą ukochaną i kreuje idealny romans. Mickiewiczowski Gustaw przeżywa miłość w świecie i dla ludzi, Słowacki proponuje skrajnie indywidualistyczny i artystyczny wariant jednego z najważniejszych w romantycznej hierarchii uczuć.

Wskazywany tylekroć przez badaczy konflikt pomiędzy tragiczną ramą, w którą wpisany jest utwór, a sentymentalnym charakterem opisanego w nim romansu jest efektem przyjętego przez Słowackiego rozwiązania. Z jednej bowiem strony mamy tu do czynienia z owym napięciem pomiędzy ideałem i niedoskonałą rzeczywistością, z drugiej jednak w marzeniach zakochanego rozgrywa się idealna historia miłosna, której elementem koniecznym – tak samo jak boskość ukochanej i intensywność uczucia – jest rozdzielenie i tęsknota. Do pewnego zatem stopnia zgodzić się wypadnie z opinią Maciejewskiego, który twierdzi, że w poemacie tym „[m]amy przed sobą przede wszystkim cierpiącego kochanka, który bardzo ceni swoją tragedię i swoje upojne wspomnienie, gdyż stwarzają mu one podstawy do bolesnej tęsknoty i cierpiętniczego pesymizmu”<sup>45</sup>. Do pewnego stopnia, bo rzeczywiście mamy tu do czynienia z cierpiącym kochankiem, którego ból jest elementem potwierdzającym jedynie wielkość i romantyczność uczucia. Trudno byłoby jednak w przypadku bohatera tego poematu mówić o epatowaniu smutkiem czy „cierpiętnicznym pesymizmem”. Mimo wyeksponowania już na wstępie owej tragedii, którą naznaczone zostało uczucie tych dwojga,

---

<sup>43</sup> M. Zaleski: *Nowoczesnej idylli wersja romantyczna*. W: Idem: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007, s. 146.

<sup>44</sup> W pewnym sensie podobną myśl wyraził poeta w *Godzinie myśli*, gdzie – jak pisze Maria Cieśla-Korytowska – „[...] prawdziwym poetą jest ten, kto nie jest zdolny rzucić się w przepaść rzeczywistości, lecz ją »omija«” (M. Cieśla-Korytowska: *Słowacki i Wordsworth o dojrzeniu*. W: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*. Red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz. Kraków 2000, s. 31).

<sup>45</sup> J. Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 109.



poemat utrzymany został przecież w tonie melancholijnego nieco, ale jednak wyidealizowanego marzenia. Bohater *W Szwajcarii* po zniknięciu ukochanej nie musi rozwiązywać dylematu, „jak żyć, w świecie, w którym jej zabrakło”. Nie musi, jak Novalis, heroicznie służyć dziennym sprawom w oczekiwaniu na noc ostateczną. Może pozostać w świecie swoich fantazji, w charakterze jego marzonej egzystencji zachodzi jedynie zmiana nastroju, a nie samej jej istoty.

W badaniach często wskazuje się pokrewieństwo pomiędzy kreacją bohatera *W Szwajcarii* i Filona z *Balladyny*. O relacji tej Leszek Libera pisze:

Podobnie jak Filon związany jest bohater poematu szwajcarskiego z postacią zmarłej kochanki, której wartość wzrasta niepomiarowo w momencie śmierci. Dopiero śmierć daje całe wyobrażenie o sile miłości, dopiero miłość ukazuje całą moc śmierci<sup>46</sup>.

W świetle prowadzonych tu rozważań problem należałoby jednak sformułować nieco inaczej. Filon jest rzeczywiście bliskim krewnym duchowym bohatera szwajcarskiego poematu, ponieważ tak jak on ucieka od rzeczywistości w świat marzeń. Jest to jednak pokrewieństwo kłopotliwe, bo przecież postać Filona to kreacja ambiwalentna, wymykająca się jednoznacznym ocenom czy interpretacjom. Jak zauważa Magdalena Siwiec:

Transcendentalna błazenada Słowackiego polega tu na tym, że poeta konstruuje postać sentymentalnego kochanka, aby ją ośmieszyć, a ośmiesza, by tak wykpionemu przywrócić rację, stawiając po stronie sprawiedliwości i zdegradować tym samym własny zabieg wykpienia. Tworzenie i niszczenie światów jest tu sprzężone i nierozdzielne<sup>47</sup>.

W przytoczonej charakterystyce badaczka wydobywa zasadniczy rys konstrukcyjny *Balladyny*, a mianowicie ironię romantyczną. Zgodnie z logiką naprzemiennych gestów kreujących i destrukcyjnych Filon

---

<sup>46</sup> L. Libera: *W Szwajcarii...*, s. 204.

<sup>47</sup> M. Siwiec: *Mit Orfeusza i Eurydyki w ironicznym zwierciadle Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*. Red. M. Kuziak. Słupsk 2002, s. 97.

raz musi być postrzegany jako postać karykaturalna, by po chwili móc już reprezentować pozytywne wartości. Nie da się zatem w przypadku tak wykreowanej postaci mówić o jednoznacznej krytyce postawy kochanka wielbiącego – niczym bohater poematu *W Szwajcarii* – umarłą wybranekę.

Dostrzeżone przez badaczy podobieństwo skłania zatem nie tyle do refleksji na temat słuszności zaprezentowanej tu postawy, ile raczej do pytania o skuteczność owej idealizującej i uciekającej od rzeczywistości formuły sztuki. Jak już wspomniałam, wydaje się, że tekst *Balladyny* oparty został na zasadach podobnych do tych, jakie sformułował Schlegel w swojej koncepcji ironii romantycznej. Jeśli tak, to jednym z podstawowych założeń musiało tu być właśnie uświadomienie sobie i tekstowe wyeksponowanie owego fundamentalnego rozdarcia bytu na to, co realne i idealne, a zadaniem poety staje się nie kreowanie iluzji skończoności opowiadanej przez siebie historii i tworzonego przez siebie świata, ale ich ciągle podważanie, dekonstruowanie i burzenie. Również w sferze czysto literackiej w tekście ironicznym zauważyć się daje zasadniczo odmienne wykorzystanie elementów zaczerpniętych z innych utworów literackich. W poemacie *W Szwajcarii* tak wyraźne nawiązywanie do tradycji różnych sztuk, choć w żadnym wypadku nie było prostym powtórzeniem, miało na celu przeniesienie opisywanego romansu w przestrzeń sztuki. Jak zauważa Agata Seweryn:

To wszystko, co maluje przed oczami odbiorców Słowacki, było już wcześniej – było w tradycji ikonograficznej, było w emblematkach. Były na nich gołębie, jagnięta, róże, lilie, cyprysy, łabędzie, delfiny, była topika akwatyeczna<sup>48</sup>.

W swoim komentarzu badaczka podkreśla jednak fakt, że te same elementy, które w emblematkach miały charakter jednoznaczny, w poemacie Słowackiego stają się częścią złożonej, wieloznacznej całości. W tekście ironicznym gra z tradycją literacką sięga jednak znacznie dalej, nawiązania do niej są zdecydowanie bardziej polemiczne, zaczepne, de-

---

<sup>48</sup> A. Seweryn: „Pozwól tam spojrzeć zawróconej głowie...”. W *szwajcarskim ogrodzie Słowackiego...*, s. 142.

konstruujące konwencjonalny charakter przywoływanych elementów. Postawa Filona rzeczywiście pod pewnymi względami przypominać może postawę bohatera szwajcarskiego poematu, a Słowacki przynajmniej w niektórych scenach zasugerował krytyczną ocenę swego bohatera, przez, jak pisze Magdalena Siwiec, jego „konfrontację z innymi bohaterami dramatu i postawienie go w sytuacjach dla sentymentalnego kochanka niezwykłych”<sup>49</sup>. Celem tych zabiegów jest jednak przede wszystkim polemika z tradycją romantyczną w ogóle, a obdarzenie Filona i bohatera poematu *W Szwajcarii* podobnymi rysami jest raczej swoistym znakiem współtworzenia przez siebie owej romantycznej tradycji. Ujmując rzecz w kategoriach Bloomowskich, trzeba powiedzieć, że w tekście ironicznym, za jaki uznać należy *Balladyne*, opisany przez amerykańskiego teoretyka mechanizm lęku przed wpływem nie musiał, a być może nawet nie mógł się realizować dzięki eksponowaniu odmienności własnej propozycji romantycznej koncepcji miłości od propozycji Mickiewiczowskiej. Potraktowanie romantycznej tradycji przedstawiania miłości w tekstach literackich w sposób syntetyczny, uwzględnienie także tych jej elementów, które powracały i powracać miały w jego własnym piarstwie podkreślało fakt, że współtwórcą owej tradycji na gruncie polskim był właśnie Juliusz Słowacki. Przyznanie się do tego w kontekście „lęku przed wpływem” autora *Dziadów* ma znacznie donioślejsze znaczenie niż zwykła próba odróżnienia się od dzieła wielkiego prekursora. Byłoby to bowiem uznanie własnego literackiego ojcostwa wobec romantycznej koncepcji miłości, sytuujące Słowackiego niejako poza owym mechanizmem wpływu, przyznające mu miejsce współtwórcy konwencji (obok Mickiewicza), a także jej pierwszego krytyka (przed Mickiewiczem).

Patrząc na twórczość Słowackiego przez pryzmat teorii Harolda Blooma i dostrzegając w artystycznych wyborach poety ślady romantycznej świadomości bycia poddanym wpływowi oraz dramatycznej próby uwolnienia się od owego wpływu, można być zaskoczonym łatwością, z jaką Słowacki czerpie z różnych mniej lub bardziej ważnych tekstów swojej epoki. Zastanawiać może, dlaczego ze strony innych twórców romantycznych nie wyczuwał młody, ambitny poeta analogicznego

---

<sup>49</sup> M. Siwiec: *Mit Orfeusza i Eurydyki...*, s. 95.

zagrożenia. Widać to dobrze w poemacie *W Szwajcarii*. Wskazywano wielokrotnie podobieństwa pomiędzy tym utworem a innymi dziełami podejmującymi wątek elegijnych dumań kochanków, a także tymi osadzonymi w alpejskim pejzażu<sup>50</sup>. Podobieństwo to w większości wypadków zasada się jednak na wykorzystaniu analogicznych elementów, które pod piórem Słowackiego zyskują nowy walor. Takie sięganie do wspólnego źródła inspiracji nie musi budzić silnej obawy zawłaszczenia własnej artystycznej wyobraźni przez jednego, mocnego poetę. Znacznie ciekawsze jest w tym utworze nawiązanie do *Endymiona* Aleksandra Chodźki – utworu, który nie należy do alpejskich wariacji, mimo to pokrewieństwa pomiędzy nim a szwajcarskim poematem Słowackiego są wyraźne i nie ograniczają się do wykorzystania podobnych motywów.

W *Endymionie* Chodźko wpisuje mit o kochanku Selene w modelową dla romantycznej antropologii sytuację wstępującego w świat młodzieńca, pełnego zapału i marzeń – także o idealnej miłości do doskonałej kochanki. Szybko jednak staje się jasne, że pomiędzy marzeniami a rzeczywistością jest przepaść:

O gdyby taką znalazł na tym świecie,  
Duszy by własnej okupił ją wianem<sup>51</sup>.

Rozwiązaniem tego fundamentalnego dla romantyków konfliktu będzie wieczny sen Endymiona, który pozwoli mu pozostać w świecie marzeń, bez konieczności konfrontacji z rzeczywistością, która nigdy im nie dorówna. W mitologii postać Endymiona miała uosabiać marzenie o wiecznej młodości, urodzie, a w związku z tym także o idealnej miłości, którą bogini Selene obdarzyła swojego doskonałego kochanka. Jest w tę historię wpisany dylemat, który dla romantyków będzie miał znaczenie fundamentalne, bo jest w niej zawarta sugestia, że miłość może nie sprostać rzeczywistości, naznaczonej upływem czasu, starzeniem się, brzydotą. Aby być wieczną i doskonałą, nie powinna być narażana na próbę życia:

<sup>50</sup> J. Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 92–93.

<sup>51</sup> A. Chodźko: *Endymion*. W: Idem: *Poezye*. Poznań 1833, s. 98.

Później Grecy zastanawiali się nad tym, co by się stało, gdyby Endymion się postarzał. Poeta grecki z czasów już bizantyńskich, Izydor Scholastyk (VI wiek po Chr.) napisze o tym przewrotny epigramat (*Antologia Palatyńska*, 6, 58):

Łoże, które daremnie na ciebie czekało, i chłodną  
Pościel, poświęca ci tu, Selene, miłośnik Endymion.

Zawstydzony, bo głowa mu całkiem już posiwiiała  
I nie pozostał ani ślad jego dawnej piękności<sup>52</sup>.

Idealna miłość, która w mitologii jest darem bogów, w wierszu Chodźki ukazana została w aurze smutku i melancholii:

Nie! to nie ziemską rozkosz; z Bogów tylko daru  
Tyle uroczna przybywa nam chwila,  
To kropla z ich nektaru!

Endymion ku niebu spojrzął, głowę schyla, –  
I już jej więcej nie podniósł. – Bo rozkosz jak wino,  
Gdy pierwsze, lube chwile odurzenia miną,  
Póty w nas cięży, póty swym tchem na nas dysze,  
Aż zmordowane zmysły do snu ukołysz – ...<sup>53</sup>

Wieczny sen wydaje się tu ceną za chwilę niezemskiej rozkoszy. Jaka jest zatem wymowa tej historii? Czy warto życiem płacić za idealną miłość, taką, której na ziemi próżno szukać? Wiersz Chodźki nie daje jednoznacznej odpowiedzi na tak sformułowane pytanie. Fakt tak wyraźnego nałożenia mitu o Endymionie na figurę romantycznego „zapaleńca” dodatkowo komplikuje sensy utworu. Mickiewicz w wierszu *Światło i ciepło*, stawiając swojego młodzieńca w analogicznej sytuacji, jego próbę odsunięcia się od świata, aby zachować w sercu żar i ocalić swój idealizm, ocenia negatywnie, podkreślając egoizm, który wiąże się w jego przekonaniu nierozzerwalnie z ucieczką od świata. Twierdzi tak Mickiewicz wbrew Schillerowi, autorowi oryginalnej, niemieckiej wersji

<sup>52</sup> Z. Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1998, s. 48.

<sup>53</sup> A. Chodźko: *Poezje...*, s. 102.

wiersza *Licht und Wärme*, gdzie taka postawa spotkała się z pełną aprobatą autora, który właśnie w ucieczce od świata widzi możliwość ocalenia własnych ideałów<sup>54</sup>.

Nawiązania do *Endymiona* Chodźki są w tekście poematu *W Szwajcarii* bardzo wyraźne. Zarówno w obrazie porzucenia świata, szukania samotności w wysokich górach, jak i w wizji idealnej ukochanej, wyłaniającej się niejako z wód jeziora i przywołującej do siebie młodzieńca, łatwo dopatrzeć się podobieństw z niektórymi partiami szwajcarskiego poematu. W obu tekstach pojawia się też podobny problem, na dodatek podobnie rozwiązany. Doskonała miłość ograniczona zostaje do sfery idealnej i ceną, jaką trzeba za nią zapłacić, jest ucieczka od świata, rezygnacja z życia. Przywołanie tekstu *Endymiona* ujawnia jednocześnie, że tak postawiony problem, choć zapewne wyczytany z utworu Chodźki (warto przypomnieć, że Słowacki miał tomik jego poezji i chyba uważał go za swoiste źródło inspiracji, skoro w *Balladynie* wykorzystał fragment *Malin*<sup>55</sup>) odsyła jednak do Mickiewicza i ujawnia istotny w twórczości i antropologii tego poety problem. Wyjaśnia to być może – przynajmniej częściowo – dlaczego Słowacki nie obawia się wpływu Chodźki na swoją artystyczną wyobraźnię, odczuwa natomiast potrzebę uwolnienia się od hegemonii Mickiewicza. Tekst Chodźki jest bowiem również jedynie wariacją na Mickiewiczowski temat, można do niego nawiązać, bo nie wobec niego musi się określić młody poeta, ale wobec jego źródła, wobec tego, który ów problem do polskiej literatury romantycznej wprowadzał. Odpowiedź, której udziela w swoim poemacie Słowacki, jest zatem odpowiedzią nie-Mickiewiczowską – akceptującą ucieczkę od świata, przedkładającą świat marzeń nad świat rzeczywisty, choć jednocześnie jest to odpowiedź bardzo bliska tej, która daje się wyczytać z tekstu Chodźki.

---

<sup>54</sup> Przykład ten analizuję w książce *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*. Katowice 2004, s. 61–70.

<sup>55</sup> Zwraca na to uwagę Maciejewski, choć na powinowactwa pomiędzy *Endymionem* a *W Szwajcarii* wskazuje tylko w bardzo ogólny sposób: „Nie ulega wątpliwości, że i *Endymion* był dla wyobraźni Słowackiego bodźcem do przemyślenia problemu sentymentalno-romantycznych kochanków, postaci tak często występujących w czołowych dziełach ówczesnej literatury europejskiej” (J. Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 119).

Marta Piwińska, przeprowadzając analizę szwajcarskiego poematu, stwierdza:

W istocie Słowacki mówi [...] o tym, że miłość, podobnie jak wszystko, jest chwilą, która zaczyna się i kończy, że prowadzi znikąd donikąd. To „złoty sen”, piękna ułuda, życie przeżyte jakby poza życiem. Ten poemat jest ukrytym, delikatnym wyrazem pesymizmu romantycznego<sup>56</sup>.

Czytając ten utwór przez pryzmat bloomowsko zarysowanej strategii rewizyjnej wymierzonej w Mickiewiczowskie *Dziady*, można by dodać, że choć owa niemożność zrealizowania ideału jest w poemacie istotnie powodem smutku i melancholii, to jednocześnie eksponowana jest tutaj moc wyobraźni i sztuki, które pozwalają wykreować miłość w jej najdoskonalszym kształcie. I choć nie sposób odmówić słuszności spostrzeżeniom Piwińskiej, która pisze, że „środkie, które wyrażały romantyczną miłość, u Słowackiego nic nie znaczą. Zostały oderwane od swych znaczeń i użyte ornamentalnie”<sup>57</sup>, to jednak w ujawnionych w ten sposób sprzecznościach (pomiędzy manieryzmem a triumfem uczucia idealnego) dostrzec można ponownie ślady rewizyjnego starcia poety młodszego ze starym mistrzem. Nie tylko bowiem przeciwstawia się tutaj Słowacki Mickiewiczowskiej wizji „miłości wstrząsająco realnej”<sup>58</sup>, proponując jej odrealnioną, na wskroś (i jedynie) literacką wersję, ale też wykonuje swoisty gest samoograniczenia, bardzo przypominający zabiegi typowe dla fazy *kenosis*, a po części także *demonizacji*. Demonstrując – jak pisze Piwińska – brak wiary w miłość<sup>59</sup>, brak zaufania do wielkiego Mickiewiczowskiego tematu, ujawniając pozorną niezdolność do skonstruowania innej historii miłosnej niż ta ulotna, zmierzająca znikąd donikąd „chwilka”, co przeszła „jak sen jaki złoty”, prowokacyjnie obnaża nie tylko własną słabość (porzuciwszy niejako Mickiewiczowski teren), ale też pośrednio ironicznie podkreśla ograniczenia przeciwnika, którego ujęcie miłości oglądane z nowej perspektywy wydaje się przekłamane.

<sup>56</sup> M. Piwińska: *Postowie*. W: *Miłość romantyczna...*, s. 593.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Ibidem.

„Wstrząsająco realna” miłość u Mickiewicza, będąca wcieleniem romantycznej wiary w to, że jest ona uczuciem **najważniejszym na świecie**, w porównaniu z wyrażoną pośrednio w szwajcarskim poemacie myślą, że miłość ma być **ważniejsza niż cały świat**, traci maksymalistyczny charakter. Mickiewiczowskiej wizji zaczyna zatem brakować rozmachu, stary mistrz zatrzymał się niejako w połowie drogi, a pozornie uprawiający jedynie literacko-ornamentacyjne zabawy i ukazujący tęsknotę za miłością idealną Słowacki staje się prawdziwie bezkompromisowym romantykiem. Jednocześnie w owym eksponowaniu materiału literackiego (i szerzej artystycznego), z którego „składa” swój poemat młodszy poeta, dostrzec można charakterystyczne dla *demonizacji* zabiegi, mające podkreślić „zapośredniczenie kulturowe”. Podkreślając „wszechobecność” artystycznych wpływów (także tych przedromantycznych) obnaża więc Słowacki być może nie tylko własną kondycję, ale też kondycję przeciwnika, który na owe wpływy w podobny sposób musiał być „wydany”, choć – jak się zdaje – nie miał takiej świadomości<sup>60</sup>.

W ujęciu Słowackiego miłość jawi się także w nierozzerwalnym związku ze śmiercią, będącą ostatecznym sposobem na ocalenie miłości i celem, do którego zakochany zmierza. Byłaby to również cecha wyróżniająca wyobraźnię Słowackiego, gdyż, jak zauważa Marta Piwińska: „Mimo czwartej części *Dziadów* to złączenie miłości ze śmiercią, tak ważne dla romantyzmu niemieckiego, w kulturze polskiej pozostaje obce, niepojęte, podejrzane. Wymyka nam się poznawcza, dość niesamowita odwaga intelektualna postawy Novalisa, który mieszał Zofię z Sofią, mądrością”<sup>61</sup>. Wydaje się, że ów związek pomiędzy miłością

---

<sup>60</sup> W sięganiu do wzorców dawniejszych znamion ironii dopatrywał się German Ritz: „Ten zwrot wstecz nie oznacza jednak stylistycznego zapóźnienia, ale jest świadomie skonstruowany i tłumi romantyczne oczekiwania wobec tematu miłości i krajobrazu. Jest funkcją stylizacji, a tym samym funkcją dystansu w stosunku do rutynowych oczekiwań. Poemat *W Szwajcarii* należy do ważnej grupy utworów z lat 30., w których Słowacki stara się na różne sposoby udzielić własnej odpowiedzi na romantyczną ironię” (G. Ritz: *Od piękna do wzniosłości. Historia (voyeurystycznego) spojrzenia w poemacie Słowackiego „W Szwajcarii”*. W: Idem: *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy*. Kraków 2011, s. 39).

<sup>61</sup> M. Piwińska: *Szkic do portretu podwójnego*. W: Eadem: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1999, s. 169.



a śmiercią jest w dramacie Mickiewicza zupełnie innego rodzaju. Eksponuje rozdarcie, niemożność zrealizowania miłosnego ideału w życiu i niemożność porzucenia go, co staje się przyczyną tragedii. Mickiewicz, mówiąc sloganami, na przykładzie swojego Gustawa pokazuje „jedynie”, co znaczy, że miłość jest „silniejsza niż śmierć”. Inną historię opowiada Novalis w *Hymnach do nocy*. Ukochana, którą widzi bohater unoszącą się ponad grobem, z którą rękę jego wiąże niebieska szarfa oczyszczających łez, zostaje z nim przez śmierć połączona na zawsze, dokonują się tutaj prawdziwe zaślubiny umożliwiające pełne rozwinięcie się ich uczucia w świecie nocy, snu i śmierci, poza światem doczesnym rządzonym przez światło. Byłaby to więc opowieść o miłości spełniającej się przez śmierć, rozumianej tu jako wyzwolenie od tyranii światła i ograniczeń rozumu, którym wprowadzie – jak zostało wcześniej powiedziane – Novalis służy jeszcze w oczekiwaniu na „noc ostateczną”, ale służy z ochotą tylko dlatego, że nie szuka już w tym świecie miłości, jego serce pozostaje wierne nocy. Podobną (choć bardziej bezkompromisową, bo ziemskim sprawom jego bohater służyć nie zamierza) strategię przyjmuje Słowacki – w równoległej do dziennego świata rzeczywistości marzonej rozwija się alpejski romans, a sugestia śmierci ukochanej nie niszczy miłosnego ideału, bo śmierć jest usytuowana po tej samej stronie rzeczywistości, co marzenie, sen, fantazja, a drogą do jej odkrycia jest sztuka.

Warto wspomnieć na marginesie, że myśl o tym, aby chronić idealne uczucie przed niszczącym wpływem świata, przenosząc je w inny wymiar i realizując poza ziemską egzystencją, obecna była w tej epoce także w innej (bardziej „dosłownej”) formie poza literaturą. „Młody poeta Heinrich von Kleist razem z ukochaną przez siebie Henriettą Vogel zginęli śmiercią samobójczą nad malowniczym jeziorem Wansee niedaleko Poczdamu”<sup>62</sup>. Wprawdzie, jak zauważa Anna Milska, powody tego tragicznego kroku mogły być nie tylko „romantyczne”, bo poeta: „zaszczuty przez władze pruskie, fałszywie posądzony o szpiegostwo, musi szukać ucieczki przed prześladowaniami w śmierci samobójczej”<sup>63</sup>, jednak fakt,

<sup>62</sup> W. Kuligowski: *Miłość na Zachodzie...*, s. 172.

<sup>63</sup> A. Milska: *Wstęp*. W: F. Hölderlin: *Pod brzemieniem mego losu*. Przekład i oprac. A. Milska, W. Markowska. Warszawa 1982, s. 15.

że dokonuje tego aktu wspólnie ze swoją narzeczoną, w malowniczej scenerii należy już na pewno do repertuaru ważnych romantycznych gestów miłosnych. O tym, że myślenie takie dobrze obecne było nie tylko w literaturze, ale też w życiu codziennym, świadczyć może na przykład fragment listu Susette Gontard do jej ukochanego Friedricha Hölderlina, w którym entuzjastycznie wypowiada się ona o takim akcie: „Wspólnie umrzeć! Lecz cicho, to brzmi jak marzenie, a jednak jest prawdą”<sup>64</sup>. Hölderlin był poetą, ale jego wybranka (zgodnie z romantyczną modą: nieszczęśliwa mężatka), choć bez wątpienia obdarzona szczególną wrażliwością, nie była artystką. Mimo to także i w jej wyobraźni nieszczęśliwa miłość, niemożliwa do zrealizowania w ziemskim życiu, wywołuje chęć wspólnej „ucieczki”.

## Niebezpieczne związki

W twórczości Słowackiego tekstem najpełniej przeciwstawiającym się (w Bloomowskim rozumieniu) Mickiewiczowskiej koncepcji miłości jest analizowany wcześniej poemat *W Szwajcarii*. Przeciwstawienie to nie polega na zaproponowaniu całkowicie odmiennej idei, niemającej z propozycją poprzednika żadnych punktów wspólnych, lecz jedynie na swoistym przesunięciu akcentów, innym ułożeniu (bądź tylko nacechowaniu) takich samych elementów. W tym konkretnym przypadku prowadzi ono do efektu absolutyzacji miłości idealnej, która realizować się musi w ucieczce od świata, w świecie marzeń, wyobraźni i sztuki. Warto jednak zauważyć, że w innych dziełach poety, choć związki i perypetie miłosne są bardzo zróżnicowane i występują często, rzadko realizują one romantyczny wzorzec, zarówno ten Mickiewiczowski, jak i własny, „poprawiony”. Poza tragizmem, z którym nierozzerwalnie związane jest w twórczości Słowackiego uczucie miłości, trudno się tu dopatrzeć innych typowo romantycznych powinowactw. Miłość opisywana przez poetę w wielu jego utworach (zwłaszcza dramatycznych)

---

<sup>64</sup> F. Hölderlin: *Pod brzemieniem mego losu...*, s. 253.

nie realizuje bowiem modelu, tak szczegółowo przeanalizowanego w szwajcarskim poemacie. Bohaterowie zazwyczaj nie potrafią przenieść tego uczucia w ową idealną sferę marzeń. Miłość nie tylko uwikłana w doczesność, ale też często do niej ograniczona, zostaje tutaj zredukowana jedynie do zgubnej namiętności, choć jej znaczenie dla kształtowania się postawy bohatera jest często bardzo istotne. Z tych „nieudanych” historii miłosnych wyczytać jednak można intuicję zbieżną, a w każdym razie niesprzeczną z wyrażonym w szwajcarskim poemacie marzeniem o uczuciu rozgrywającym się z dala od doczesności, w sferze ideału, którego w ziemskich realiach nie da się ulokować. Wszędzie tam, gdzie taką miłość udaje się zrealizować, bohaterowie odnoszą ideowe zwycięstwo, wbrew światu, który często ich (dosłownie) tłamsi. Kategoria nieszczęśliwego zakończenia nie jest tu jednak decydująca, gdyż żadna właściwie romantyczna koncepcja miłości nie zmierzała do finału szczęśliwego – w ziemskim i doczesnym tego słowa znaczeniu. Cierpiący, konający i doświadczający życiowej klęski bohaterowie Słowackiego okazują się triumfatorami na arenie uczucia, jednak tylko wtedy, gdy udaje im się przechować je i ożywić poza sferą doczesności, zrealizować właśnie w świecie marzeń. Jeśli miłość (uwikłana w zmysłowość, pożądanie, namiętność albo przeciwnie – codzienną troskę) staje się częścią ich ziemskiej egzystencji i poszukują dla niej miejsca w swoim świecie, są skazani na porażkę.

Spójrzmy na przykład na relacje miłosne ukazane w dramacie *Maria Stuart*. Wszystkie zarysowane tutaj związki ograniczone zostały wyłącznie do sfery ziemskiej i doczesnej, bohaterowie nie próbują przenieść swych uczuć w sferę marzeń, nie poddają ich zabiegom idealizującym, co ujawnia słabość i trywialność ich emocjonalnego zaangażowania. Relacja pomiędzy Marią a Henrykiem Darnlejem pozbawiona została jakichkolwiek znamion doskonałości. Co więcej, jest ona właściwie zaprzeczeniem idei romantycznej miłości w ogóle<sup>65</sup>. W pewnym momencie bohater wygłasza nawet antyromantyczne *credo*: „Długo żyjąc oddaleni,

---

<sup>65</sup> Nawet jeśli Darnlej rzeczywiście kocha żonę, uczucie to prowadzi do zażrości, a w konsekwencji zaangażowania w intrygi wymierzone w „rywala” (por. L. Libera: „*Maria Stuart*”. *Dramat Juliusza Słowackiego*. Zielona Góra 2003, s. 149).

/ Nie czujemy tak zgodnie, jak dawniejszy czuli [...]”<sup>66</sup>. Rozdzielenie kochanków, które jest warunkiem koniecznym do zaistnienia prawdziwie romantycznej miłości i uruchomienia procesu idealizacji, tu w najzupełniej prozaiczny i zdroworozsądkowy sposób staje się powodem osłabienia uczucia i trudności z porozumieniem między małżonkami. Związek Marii z Botwelem również przypomina raczej banalny romans, w którym kochanek kieruje się bardziej własną ambicją niż uczuciem dla swej wybranki, natomiast relacja z Rizziem ma asymetryczny charakter: afekty (mieszczące się zresztą także w sferze doczesnej fascynacji) przypisać należy raczej mężczyźnie, którego ta zawiedziona miłość nie czyni modelowym kochankiem tragicznym. Królowa w swej skłonności do Rizzia kieruje się przede wszystkim samotnością, brakiem oparcia w otoczeniu<sup>67</sup> (trudno to uznać za elementy mieszczące się w romantycznej koncepcji czy nawet koncepcjach miłości). Najdoskonalszym uczuciem w tym świecie wydaje się relacja łącząca Marię z Paziem, ale i tutaj niełatwo doszukać się komponentów charakterystycznych dla miłości romantycznej. Maria kocha chłopca jak syna, on zaś uczucie swoje realizuje w codziennej trosce, jak najbardziej sprzecznej z romantycznymi ideałami<sup>68</sup>.

Podobne problemy napotkać można, analizując związki uczuciowe bohaterów *Horsztyńskiego*. Pozornie bardzo romantyczna, bo bratersko-siostrzana relacja Amelii i Szczęsnego, okazuje się jedynie prozaicznym nieporozumieniem. Amelia kocha brata, ale zupełnie go nie rozumie, jej uczucie ograniczone jest do banalnej codzienności, okazuje jej troskę o Szczęsnego, ale nie potrafi wznieść się ponad ową szarą rzeczywistość<sup>69</sup>. Szczęsny natomiast zdaje się w ogóle nie dostrzegać roman-

---

<sup>66</sup> J. Słowacki: *Maria Stuart*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1. Wrocław 1952, s. 202.

<sup>67</sup> M. Kuziak, K. Ziemińska: *Maria Stuart Juliusza Słowackiego. Pomiędzy kobiecością, władzą a dzieciństwem*. W: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*. Red. M. Kuziak. Słupsk 2002, s. 17.

<sup>68</sup> Leszek Libera twierdzi natomiast, że Maria jedynie Pazia lubi, a sama postać tego wiernego sługi w zamyśle autora dramatu miała zastąpić brakującą figurę powiernicy i przyjaciółki głównej bohaterki (por. L. Libera: „*Maria Stuart*”..., s. 167, 181).

<sup>69</sup> Charakteryzując tę postać, Jarosław Ławski napisał: „Amelia jest tą, która draży nieustannie tajemnicę Szczęsnego” (J. Ławski: *Wstęp*. W: J. Słowacki:

tycznych możliwości tkwiących w uczuciu do siostry, nie widzi w niej bliźniaczej duszy i nie zakocha się w niej – nie dlatego zresztą, że marzy o innej, doskonałej, zrodzonej w marzeniach miłości, ale dlatego, że sam nie wie, kim jest, dokąd zmierza<sup>70</sup>, i na autentyczne uczucie nie jest gotowy<sup>71</sup>. Niezwykle to ciekawa kreacja głównego bohatera dramatu, człowieka, który:

Świadomy otaczającego go zła, przeświadczony o bezcelowości i daremności ludzkich dążeń i czynów, [...] rozdarty pomiędzy narzuca-  
ne mu przez zwalczające się stronnictwa polityczne sprzeczne wzorce  
obywatelskich powinności, osaczony we własnym domu przez szpie-  
gującą go na polecenie Hetmana „płatną zgraje” [...], popada w stan  
apatii, podsycany wewnętrznym poczuciem bezcelowości własnej eg-  
zystencji<sup>72</sup>.

---

*Horsztyński*. Wrocław 2009, s. XLVIII). Postrzegając w taki sposób jej rolę, można tu widzieć załążki relacji o głębszym znaczeniu.

<sup>70</sup> Problemy bohatera z samym sobą tak diagnozuje Włodzimierz Próchnicki: „Nieustanny dramat Szczęsnego, który nie potrafi żyć w rzeczywistości teraźniejszej, jest egzystencjalnym dramatem czasu ludzkiego” (W. Próchnicki: *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*. Kraków 1992, s. 111).

<sup>71</sup> Maria Janion i Maria Żmigrodzka w pierwszym dialogu Szczęsnego i Amelii dostrzegają dowody na to, że młodzieniec darzy swą siostrę uczuciem, które odbiera jako niemożliwe (por. M. Janion, M. Żmigrodzka: *Gorzkie arcydzieło*. W: *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*. Red. E. Kiślak, M. Gumkowski. Warszawa 1996, s. 119). Nieco ostrożniej stawia tę kwestię Jacek Trznadel, pisząc, że Szczęsny i Amelia „kochają się może nie wyznany do końca uczuciem, podejrzewają się może o uczucia kazirodczne” (J. Trznadel: *Słowacki. Sam w Elsynorze*. W: Idem: *Polski Hamlet czyli kłopoty z działaniem*. Warszawa 1989, s. 79). Sprawę tę trudno jednak uznać za jednoznacznie rozstrzygniętą, bo wypowiedzi Szczęsnego równie dobrze wskazywać mogą na maskowany brak uczucia do nieszczęsnej siostry. Tę drugą możliwość uznaję za bardziej prawdopodobną, biorąc pod uwagę całościową kreację postaci Szczęsnego, w której zagubienie, niepewność co do własnej tożsamości, nieumiejętność dokonania wyboru drogi życiowej nie sprzyja realizacji romantycznie pojmowanej miłości.

<sup>72</sup> K. Kurek: *Polski Hamlet*. W: Idem: *Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*. Poznań 1999, s. 140–141.

Co ważne, dla Szczęsnego – przekonanego o fałszu i nieautentyczności stosunków międzyludzkich, postrzeganych jedynie w kategoriach gry aktorskiej<sup>73</sup> – miłość w żadnym momencie nie stanie się szansą na osiągnięcie pełnego poznania: siebie, drugiego człowieka i świata (co dopuszczała romantyczna teoria). Inną ciekawą parą są w tym dramacie Salomea i Horsztyński. „Panienka, mająca za posag perspektywę wariacji, nie mogła się spodziewać męża młodego – ani bogatego”, wychodzi za mąż za dużo od siebie starszego mężczyznę, któremu okazuje wprawdzie szacunek i miłość, ale jest to bardziej uczucie córki do ojca niż żony do męża, a jej wyraźnie w tekście sugerowana fascynacja Szczęsnym tylko to potwierdza. Czyn Horsztyńskiego, który zdecydował się poślubić pannę bez perspektyw i w desperacji, może być natomiast oceniany dwojako: jako gest wielkoduszny i szlachetny bądź przeciwnie, wykorzystujący beznadziejną sytuację młodzicutkiej dziewczyny. Wreszcie romans Szczęsnego z Maryną – mimo prób poetyzowania go, samemu bohaterowi jawi się jedynie jak banalna namiętność, która na chwilę połączyć mogła wielkiego pana i prostą chłopkę.

Najbardziej może wyrazisty przykład różnicy pomiędzy miłością idealną a tą ziemską, naznaczoną fizycznością i ułomną, znaleźć można w tekście *Beatryks Cenci*. Miłość „ziemska” ukazana tutaj została specjalnie w swej wynaturzonej, spotworniałej, prowadzącej do zbrodni formie (reprezentują ją Ojciec Cenci i Ksiądz Negri). Na tym tle – paradoksalnie, lecz bardzo wyraźnie – ujawnia swą boską proveniencję uczucie łączące Gianniego i Beatryks. Uczucie tej pary rozgrywa się wyłącznie w sferze marzeń<sup>74</sup>, jak mówi nieszczęśliwy kochanek:

Ja kocham... Jam ją widział – kocham duszą,  
Kocham z rozpaczą – kocham ją szalenie.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 142.

<sup>74</sup> W sferze ziemskiej miłość jest zastąpiona pożądaniem, które ma zgubne konsekwencje. Ta degradacja uczucia jest symbolicznie podkreślona przez to, że „akcja dramatu toczy się w kraju Dantego; bohaterka Słowackiego nosi imię idealnej kochanki z *Boskiej Komedii*” (A. Palicka: *Miłość, przemoc, władza. Świat postaci kobiecych w dramatach Juliusza Słowackiego*. Wrocław 2012, s. 201).

A jednak mądrze Kocham... bo z tysiąca  
Ona najczystsza jest i najpiękniejsza<sup>75</sup>.

Słowa Gianniego ujawniają swoisty paradoks – miłość do Beatryks-zabójczyni własnego ojca jest miłością szaloną, lecz jednocześnie mądrą, tak jak kobieta będąca tych uczuć obiektem jest jednocześnie potworem i istotą czystą, niewinną. Szaleństwo i zbrodnia należą do świata doczesnego, ale nie on jest domeną uczuć tej pary. W świecie marzeń, a może należałoby powiedzieć w świecie właściwym, do którego marzenia dają dostęp, miłość ta jest mądrością, bo wiąże dwie szlachetne i czyste dusze<sup>76</sup>. Dla kochanków ta sprzeczność tak naprawdę nie istnieje, bo bohaterowie potrafili przenieść uczucie w jedyną właściwą dla niego sferę. Zastosowany przez Słowackiego zabieg jest bardzo znaczący – trudno wyobrazić sobie większy kontrast niż ten między czystą miłością Beatryks i Gianniego a okropnościami popełnionych przez nich i wobec nich zbrodni. Jednakże owa sprzeczność dotyczy świata, a nie samych kochanków, których uczucie triumfuje właśnie dlatego, że jest nie z tego świata. Konieczność przeniesienia relacji tej pary w inną niż ziemską sferę dostrzegł Włodzimierz Próchnicki, pisząc:

Związek pomiędzy Beatryks i Giannim domaga się rozwiązania w wymiarze duchowym, który zdaje się symbolizować wizja konającego malarza, gdy obraz Matki Boskiej na szybie zostaje stłuczony. Przy pomocy tego szkła Gianni popełni samobójstwo, można jednak dopuścić

---

<sup>75</sup> J. Słowacki: *Beatryks Cenci*. Oprac. J. Czubek, J. Kleiner, J. Kuźniar. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 9. Wrocław 1956, s. 232.

<sup>76</sup> Edward Csato w swojej interpretacji utworu stwierdza: „[...] uczucia miłosne stanowią w dramacie rodzaj »nadbudowy«, pozostającej w sferze psychicznej i niekoniecznie decydującej o węzłowych momentach akcji” (E. Csato: *Czysta, zbrukana krwią Beatryks*. W: Idem: *Szkice o dramatach Słowackiego*. Warszawa 1960, s. 159). Krytyk rozpatruje uczucie łączące Beatryks i Gianniego w kategoriach psychologicznych, widząc w nim reakcję na zbrodnię i chęć umocnienia mitu tworzonoego na potrzeby uzasadnienia okropności dokonanego czynu i ujawnionych owym czynem cech własnych. Interpretacja taka, choć przyjmująca inny punkt odniesienia, zgadza się jednak z prezentowaną tu tezą o miłości funkcjonującej poza światem, niemożliwej do pogodzenia z „(co)dzienną egzystencją”.

interpretację przywołania Matki Boskiej w chwili konania jako zapowiedzi przebaczenia, aktu łaski<sup>77</sup>.

Podobną diagnozę można odnaleźć w *Mazepie*. Wyraźna jest tu sugestia, że prawdziwa miłość rozgrywa się wbrew światu. Uczucie Zbigniewa i Amelii w kategoriach ziemskich byłoby grzechem, trzeba więc w imię tego uczucia ów niedoskonały świat porzucić – w dramacie dzieje się to w sposób dosłowny, bohaterowie umierają<sup>78</sup>. Śmierć jest jednak triumfem łączącej tę parę miłości<sup>79</sup>. Podobnie jak w *Beatryks Cenci* tragiczne zakończenie dramatu nie jest dla opowiadanego w nim romansu katastrofą.

Przykładów tego typu zawitych relacji miłosnych w twórczości Słowackiego odnaleźć można bardzo wiele. Dla prowadzonych tu rozważań ważne jest, że nie muszą one – zgodnie z interpretacjami bazującymi na psychoanalizie – dowodzić kompleksów poety, które przekładały się na zaburzone związki z kobietami w jego życiu prywatnym<sup>80</sup>. Rozpatrując je bowiem jako jedno z ogniw dialogu pomiędzy Słowackim i Mickiewiczem na temat ostatecznego kształtu romantycznej koncepcji miłości, można w nich widzieć pośredni dowód na to, że Słowacki opowiadał się za całkowitym oderwaniem uczucia od życia, za prze-

---

<sup>77</sup> W. Próchnicki: *Romantyczne światy...*, s. 147.

<sup>78</sup> Można na ten problem spojrzeć również inaczej. Jak zauważa Włodzimierz Próchnicki: „Światem zamku rządzi śmierć, życie jest poza nim” (W. Próchnicki: *Romantyczne światy...*, s. 122). Owo „poza” może być także przestrzenią egzystencji marzonej, idealnej czy wreszcie prawdziwej, do której być może właśnie śmierć „cielesna” daje dostęp.

<sup>79</sup> Dostrzegalne w dramacie pęknięcie na miłość ziemską (sprowadzającą się w zasadzie do zgubnej namiętności) i miłość doskonalszą, wymykającą się niejako owemu niedoskonałemu światu, za pomocą innych kategorii wydobywa również Maria Kalinowska w swojej interpretacji dramatu. Badaczka zauważa, że miłość Amelii i Zbigniewa rozgrywa się w sferze sacrum: „[...] ich doświadczenie miłosne jest wplecione w refleksję nad wiecznością oraz ostatecznym porządkiem istnienia i nad tajemnicą krzyża” (M. Kalinowska: *Miłość i sacrum w „Mazepie”*. W: Eadem: *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*. Toruń 2003, s. 74.

<sup>80</sup> Por. G. Bychowski: *Słowacki i jego dusza...*



niesieniem go w sferę marzeń, poddaniem konsekwentnym zabiegom idealizacyjnym. Każde inne uczucie staje się bowiem pod jego piórem bezwartościową namiętnością, która ujawnia najgorsze cechy kierujących się nią ludzi. Charakterystyczne jest, że Słowacki często skłania swoich bohaterów do dość jednoznacznych wyborów. Zazwyczaj albo kochają oni „po ziemsku” i nie budzą sympatii w swoich uczuciowych porywach, bo nie stać ich na gest zerwania ze światem i przeniesienia swojego uczucia w inny, doskonalszy wymiar, albo decydują się na drastyczne i ostateczne z tym światem rozstanie. Nieco inaczej ukazana została postać Kordiana, bohatera, dla którego dramat nieprzystawalności świata rzeczywistego do świata marzonego stanowił jeden z najważniejszych problemów. Odczuwa on boleśnie rozdźwięk pomiędzy ową niedoskonałą rzeczywistością i marzeniem o ideale, którego nie uda się zrealizować w obliczu nieodwzajemnionego przez wybrankę uczucia.

Ciekawy obraz miłości wyidealizowanej, przeniesionej w przestrzeń snu/marzenia pojawia się w *Mnichu*:

Piękność dziewicy, jest jak piękność kwiatu,  
 Cudnie się błyszczy, lecz prędko przekwita.  
 Ale gdy róża strojna w liść szkarłatu,  
 Utonie kiedy do mogiły piasku,  
 Jeśli ją tuman nakryje stepowy,  
 Róża w nim uschnie, lecz nie straci blasku;  
 [...]
   
 Tak postać Zary kwitnącą, od skazy  
 Mogiła myśli gasnących ochroni...<sup>81</sup>

Wyraźnie przeciwstawiona tu zostaje miłość ziemska – nietrwała i przemijająca, miłości przeżywanej w snach – doskonałej, wyidealizowanej, niepodatnej na zmiany. Przy czym właśnie ta druga jest oceniana wysoko. Nie ma tu tak wyraźnie wyłożonej koncepcji miłości idealnej jak w szwajcarskim poemacie, ale intuicja jest w gruncie rzeczy bardzo podobna. Również w *Mazepie* pojawia się przeciwstawienie tych dwóch

<sup>81</sup> J. Słowacki: *Mnich*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1. Wrocław 1952, s. 95.

typów miłości, choć eksponując inny aspekt. Zakochanemu głęboko i nieszczęśliwie w Amelii Zbigniewowi Mazepa proponuje:

Zostaw ją tu – jak róża kwiatami ozdobna  
Niech się błyszczy i cicho na słońcu przekwita.  
Lecz ty uciekaj – ciebie już skrzydłami chwyta  
Straszny duch ognia – tobie uciekać potrzeba.  
Wierzaj mi, są miłości bez gwiazd, Boga, nieba,  
Te wkrótce zetrą serce na proch – tak go znudzą,  
Tak splamią, tyle razy do niczego zbudzą,  
Tyle razy w sen cichy ogłupienia wtrąca,  
Że wreszcie źródło wspomnień na wieki zamąca  
[...]<sup>82</sup>.

Miłość ziemską, bez „gwiazd, Boga, nieba”, realizująca się w wielkim świecie salonów pozbawiona jest wprawdzie wszelkiej istotnej treści, ale daje zapomnienie i nudę, która pozwala nie cierpieć, choć jednocześnie z kochanka czyni dworzanina. Taka miłość rządzi na świecie, aby kochać inaczej, trzeba ten świat porzucić, co wkrótce przyjdzie Zbigniewowi uczynić.

Ta charakterystyczna dla Słowackiego skłonność pojmowania miłości, jako ucieczki od świata i oceniania jej pozytywnie pod warunkiem, że realizuje się ona właśnie poprzez figurę – symbolicznego lub dosłownego – zerwania z rzeczywistością, jest bardzo znacząca zarówno w kontekście światopoglądu romantycznego w ogóle, jak i w kontekście ewolucji poglądów samego poety. Bez wątpienia romantyczna miłość to fenomen natury nie tylko emocjonalnej. Najważniejszą bodaj nowością w rozumieniu tego uczucia, jaką wprowadza romantyzm, jest postrzeganie miłości także w kategoriach epistemologicznych<sup>83</sup>. Miłość – zdaniem autorów tej epoki – jest jedną z istotnych dróg poznawczych, która daje wtajemniczenie w świat. Przy czym świat rozumie się tutaj nie w jego zewnętrznym wydaniu, ale w wewnętrznej, niedostępnej dla „szkiełka i oka”, istotowej

---

<sup>82</sup> J. Słowacki: *Mazepa*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 4. Wrocław 1953, s. 228.

<sup>83</sup> Zob. M. Cieśla-Korytowska: *Romantyzm a poznanie*. W: Eadem: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997, s. 97–106.

złożoności. Opowiadając się za oderwaniem miłości od ziemi, opowiada się więc Słowacki za jej najbardziej romantycznym rysem. Wbrew sentymentalizującemu Mickiewiczowi (bo jego Gustawa epatującego rozdartym sercem, uwięzionego niejako pomiędzy ideałem a rzeczywistością<sup>84</sup>, od której – przynajmniej w tym społecznym, wspólnotowym wymiarze – nie uchroniła go nawet śmierć, mógł młodszy poeta postrzegać jak bohatera nadmiernie sentymentalnego<sup>85</sup>). W ujęciu Słowackiego miłość, jak

---

<sup>84</sup> Być może właśnie to rozdarcie powoduje, że Gustaw obok gestów idealizujących ukochaną wykonuje te degradujące ją do „puchu marnego”.

<sup>85</sup> Oczywiście jest, że romantyczna koncepcja miłości zawdzięcza wiele romansom sentymentalnym. Przekonanie o duchowej jedynie naturze miłości, której wszelka cielesność jest wrogiem, motyw miłości na odległość i – związany z nim – system przeszkód uniemożliwiający zakochanym wspólne życie tu na ziemi, przy jednoczesnej sugestii, że połączyć się mogą dopiero po śmierci, gdzieś w niebie – to wszystko miejsca wspólne dla obu wspomnianych koncepcji (por. J. Kleiner: *Sentymentalizm i preromantyzm: studia inedita z literatury porobiorowej 1795–1822*. Oprac. J. Starnawski. Kraków 1975, s. 63; A. Witkowska: *Wstęp*. W: *Polski romans sentymentalny*. Oprac. A. Witkowska. Wrocław 1971, s. XXI–LI). Gustaw, opowiadający dzieje swojej nieszczęśliwej miłości, nadaje jej już jednak rysy bez wątpienia romantyczne zarówno wtedy, gdy eksponuje żarliwość i intensywność uczucia, które niszczy jego życie, jak i rozwijając motyw dwóch dusz przeznaczonych sobie przez Boga przed narodzinami. Nieco mniej oczywisty (choć bez wątpienia obecny w *Dziadów części IV*) jest być może drugi element odróżniający romantyczną koncepcję miłości od wcześniejszej, sentymentalnej, czyli problem poznania. Dla Słowackiego, kwestionującego „zbiorową mądrość”, w którą wpisane zostało przeżycie Gustawa, zagadnienie poznawczych walorów miłości w tej historii, wtajemniczenia w świat, jakie powinno być skutkiem uczucia, mogło się jawić jako nieczytelne lub niewłaściwie oświetlone. W ten sposób pozostawiłby Mickiewicz niejako – mówiąc językiem Blooma – miejsce dla wyobraźni Słowackiego. Odczytanie młodszego poety, choć wyraźnie zniekształcone, sugerowałoby zatem, że Gustaw jest w istocie kochankiem sentymentalnym, który przemawia jedynie romantycznym językiem i włożony został w romantyczną sytuację, tak bowiem określić wypadnie rozmowne widmo spowiadające się ze swego uczucia i przebijające się sztyletem dla większego efektu. Do takiej „formalnej romantyczności” sam Mickiewicz mógłby mieć jednak zastrzeżenia, skoro w szkicu *O poezji romantycznej* pisał: „[...] jeśli np. zaszliśmy jej [romantyczności – M.B.] istotę na łamanie prawideł i wprowadzaniu

się zdaje, pozwala odrzucić krępujące pęta rzeczywistości, uciec od niedoskonałego tu i teraz w doskonały świat marzeń i sztuki. Taka ucieczka miałyby też stwarzać szansę na zrealizowanie poznawczych zadań, które romantyzm stawiał przed miłością. Prawdziwe poznanie świata nie polega przecież w przekonaniu romantyków na eksplorowaniu widzialnej rzeczywistości, a zatem właśnie porzucając ową ziemską sferę dawał sobie romantyk szansę na sięgnięcie pod podszewkę świata. Tego postulatu poznawczego nie udało się jeszcze zrealizować Słowackiemu w poemacie *W Szwajcarii*, choć niewątpliwie podjął tam taką próbę. Jeśli jednak romantyczne poznanie za pomocą miłości prowadzić miało do ponownego zjednoczenia materialnego i duchowego wymiaru rzeczywistości<sup>86</sup>, to cel ten nie został w utworze osiągnięty. Jak zauważa Marek Zaleski w swojej interpretacji poematu:

Poeta romantyczny dokonuje zatem niejako kreacji wtórnej, kreacji na wzór boskiego dzieła stworzenia. Rzeczywisty świat „przedmiotów naturalnych”, skorodowany przez świat i mamiące rozum złudzenia, zastępuje w akcie pisania „prawdziwą” rzeczywistością, w którą, jak wiemy, ma intuicyjny wgląd. Ale w istocie na nowo powiela jedynie sposób postępowania poety sielankowego, wzór ustalony od dawna<sup>87</sup>.

Przekonanie o konieczności znalezienia ukrytej prawdy i doświadczenia miłości w sferze pozaziemskiej znaleźć miało swoje nowe uzasadnienie i doczekać się pełnej realizacji w mistycznej twórczości poety.

## Genezis z serca

Genezyjski światopogląd poety, tłumacząc na nowo sens świata i upatrując go w ciągłej wędrówce ducha ku doskonałości (świat widzialny

---

diabłów, wtenczas zarzuty przeciwników takiej romantyczności będą słuszne i niezbite” (A. Mickiewicz: *O poezji romantycznej*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokurno. Warszawa 1997, s. 126).

<sup>86</sup> M. Cieśla-Korytowska: *Romantyzm a poznanie...*, s. 99.

<sup>87</sup> M. Zaleski: *Nowoczesnej idylli wersja romantyczna...*, s. 149.

jest jedynie zewnętrznym przejawem owej wędrowki), w nowy sposób porządkował wszystkie właściwie istotne kwestie światopoglądowe, nie wyłączając, rzecz jasna, miłości. Uczucie to przestaje być tylko emocją rozgrywającą się pomiędzy dwojgiem ludzi, ale staje się szczególnym rodzajem relacji łączącej dwa duchy, które na dodatek są przecież częścią jednej całości, realizując ważną dla myśli mistycznej ideę jedności duchów w wielości. Już w tym momencie nietrudno zauważyć, że najważniejsze wyznaczniki zarówno Mickiewiczowskiej koncepcji miłości (dwie dusze przeznaczone sobie przed narodzinami), jak i miłosnej teorii Słowackiego (konieczność realizacji uczucia poza światem ziemskim, materialnym) zyskują nowe uzasadnienie. Skoro świat jest wytworem ducha, a poszczególne ludzkie egzystencje są jedynie kolejnymi jego wcieleniami, oczywiste jest, że wszelkie istotne relacje muszą łączyć duchy, które „przez te formy idą”, a które są od nich „starsze”<sup>88</sup>. W rozumieniu autora *Samuela Zborowskiego* Mickiewicz miał zatem rację, eksponując ten walor miłości w swojej koncepcji, nie wiedział jednak, dlaczego jest on tak istotny i dopiero mistyczna myśl Słowackiego przynosi konieczne uzasadnienie. Podobnie postępuje zresztą poeta wobec własnej teorii. Jego przekonanie o konieczności przeniesienia miłości w sferę pozaziemską, wcześniej tłumaczone romantyczną skłonnością do idealizacji i marzeń, które otwierają drogę do pełniejszego poznania, teraz zyskuje zupełnie inne wytłumaczenie. Świat ziemski to jedynie świat form, lecz: „Wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje”<sup>89</sup>, a zatem również miłość – we właściwym, esencjonalnym sensie – może się realizować jedynie poza kołowrotkiem kolejnych wcieleń, choć jej działanie – co zostanie omówione na przykładach – da się zauważyć także na poziomie formy.

Sposób, w jaki Słowacki traktuje tutaj tekst Mickiewiczowski, jest bardzo znaczący. Akceptując niejako założenia wielkiego poprzednika, podaje ich nowe, nieznane dotąd i niedostępne dla ich twórcy uzasad-

---

<sup>88</sup> Słowa „starsze” używam tu w znaczeniu, jakie nadaje mu Norwid w wierszu *Śmierć* (por. S. Sawicki: *O „Śmierci” Cypriana Norwida*. W: Idem: *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986, s. 86–87).

<sup>89</sup> J. Słowacki: *Genezis z Ducha*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14. Wrocław 1954, s. 64.

nienie. Słowacki postrzega siebie jako ostatniego w rządzie proroków, do których zalicza także Mickiewicza. Ich objawienia były cząstkowe, jego jest ostateczne, dopełniające, wyjaśnia zatem i oświetla w nowy sposób wszystko, co zostało dotąd powiedziane<sup>90</sup>. Przekładając tę obserwację na język Blooma, należałoby powiedzieć, że w okresie genezyjskim Słowacki zmierza do finałowego etapu procesu rewizyjnego – *apophrades*. Dochodzi tu bowiem do ostatecznego starcia, do przeciwstawienia pełnej, dojrzałej koncepcji własnej ideom głoszonym przez wielkiego poprzednika. To, co wcześniej wydawać się mogło niuanssem, co było jedynie dopełnieniem myśli tamtego, ujawnia teraz swoją rewolucyjną wręcz odmienność. Koncepcja miłości wyłaniająca się z utworów pisa-

---

<sup>90</sup> A. Kowalczykowa: *Wstęp*. W: J. Słowacki: *Krąg pism mistycznych*. Wrocław 1997, s. XXIV–XXV. Pisze o tym Słowacki wprost w szkicu przedmowy do *Genezis z Ducha* z roku 1845, gdzie taka sekwencja kolejnych „proroków” została zarysowana (J. Słowacki: *Projektowane przedmowy do „Genezis z Ducha”*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14..., s. 85–87). Według Kridla, przekonanie o swoistej kolejności objawień, z których każde kolejne objaśnia w nowy sposób poprzednie, mógł Słowacki zaczerpnąć z Mickiewiczowskich wykładów wygłoszonych w Collège de France (por. M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 348–349). Rzeczywiście, w wykładzie II kursu trzeciego czytamy na przykład: „Tak więc w życiu politycznym narodu ukazują się ludzie wtajemniczeni w tradycje narodowe: oni prowadzą naród w jego pochodzie do przyszłości. Jest szereg ludzi natchnionych, którzy zjawiają się w chwilach stanowczych. Natchnienie, jak o tym można się przekonać, wnikając w historię, stawać się będzie coraz silniejsze” (A. Mickiewicz: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewski. W: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 10. Warszawa 1998, s. 20). Uznając ową kolejność objawień w pewien sposób „oswajał” zatem Słowacki zjawisko jeśli nawet nie „wpływu” Mickiewicza, to w każdym razie jego pierwszeństwa. Pierwszeństwo to nabierało zresztą w tym ujęciu innego znaczenia, nie było bowiem równoznaczne z ograniczeniem samodzielności czy oryginalności młodszego poety, skoro to dopiero on, uzupełniając naukę poprzednika, ukazywał mistyczną prawdę o świecie. Być może dzięki takiemu myśleniu mógł Słowacki bez obawy występować w obronie paryskich wykładów Mickiewicza, twierdząc: „Rodzenia się różnych duchowych prawd, które na tej katedrze odbywało się z matczyną boleścią, żal mi” (J. Słowacki: *List drugi do Księcia A.C.* Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 15. Wrocław 1955, s. 317).

nych w okresie genezyjskim wyraźnie dowodzi, że ów eksponowany we wcześniejszych pismach Słowackiego element jest tak naprawdę kluczowy dla nowego myślenia. Owa ucieczka od świata jest bowiem przeniesieniem rozważań o miłości w sferę ducha, czyli postawieniem problemu w jedyny zasadny sposób.

O tym, że miłość jest w swej istocie przymiotem ducha, a kolejne ziemskie jego wcielenia rozwijają jedynie ten sam miłosny wątek, pisze Słowacki najbardziej wprost w *Dziejach Sofos i Heliona*. Podróżujące przez kolejne stulecia i wcielenia duchy poszukują swego dopełnienia, ducha, którego darzą miłością. Jak mówi tłumacz genezyjskich tajemnic:

[...] ciała wam będę budował  
I budził – i znów w białe groby kładł i chował,  
I znowu wyprowadzał... A duchy pokażę,  
Jako na się wkładając różne piękne twarze  
Po globie się szukały [...] <sup>91</sup>.

Najważniejsze elementy romantycznej koncepcji miłości: przekonanie o duchowej jej naturze, o przeznaczeniu sobie kochanków przed narodzinami i o uczuciu, które przekracza grób, zyskują tutaj nowe, logiczne uzasadnienie. Wpisując miłość w paradygmat genezyjski, pokazał Słowacki, że jest ona jedną z tych koncepcji, które stanowią niejako kwintesencję nowej wiary. W świecie ukształtowanym tak, jak pokazał to Słowacki w *Genezis z Ducha* czy *Królu-Duchu*, miłość postrzegana jako walor duchowy w oczywisty sposób, choć realizuje się w kolejnych cielesnych inkarnacjach, ma wymiar uniwersalny i stanowi „przez wieki idącą powieść”. Znamion bezdyskusyjności nabiera jednocześnie fakt, że spotykająca się na ziemi para ludzi nie jest przypadkowa, że kochanek rozpoznaje (nie w pełni to sobie uświadamiając) w swej wybrance owego związanego z sobą ducha, a śmierć zakochanych jest tylko momentem pozbycia się przez nich jednej formy, w celu odrodzenia się w nowej, wyższej, w której miłość pomiędzy nimi – w innej scenerii

---

<sup>91</sup> J. Słowacki: *Dzieje Sofos i Heliona*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner, S. Kolbuszewski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 15. Wrocław 1955, s. 122.

i pod innymi imionami – będzie się nadal rozwijać. W przywoływanym poemacie dzieje świata opowiedziane są właśnie jako dzieje dwóch kochających się duchów, poszukujących się nawzajem w kolejnych epokach i kulturach.

Wątek miłosny ciekawie rozwija Słowacki w jednym z najpiękniejszych tekstów mistycznych, w dramacie *Samuel Zborowski*. Miłość, która jest przymiotem ducha, musi być tutaj rozpatrywana na różnych poziomach egzystencjalnych. Myśl genezyjską Słowackiego można określić jako triumf nad śmiercią, która w świecie ducha nie istnieje, dotyka ona jedynie ciała, staje się, jak mówi poeta, „królową mask, powłok i szat duchowych i dotychczas jest marą bez żadnej rzeczywistej władzy nad stworzeniem”<sup>92</sup>. W oczywisty sposób uzasadnia więc ona romantyczne przekonanie o miłości silniejszej niż śmierć, które teraz nie oznacza już tylko wiary w to, że śmierć ciała nie może zakończyć uczucia, którym Bóg przed narodzinami związał dwie dusze. Przekonanie o miłości silniejszej niż śmierć należy teraz rozumieć jako fundamentalną zasadę nowego światopoglądu, w którym wszystko, co sytuuje się po stronie ducha, nie zna śmierci. Badając relacje miłosne w genezyjskich tekstach Słowackiego, śledzić musimy zatem nie relacje pomiędzy dwojgiem ludzi, ale uczucie łączące dwa duchy, które na poszczególnych etapach swojej drogi do doskonałości wcielają się w różne formy egzystencjalne. W *Samuelu Zborowskim* pierwszym momentem, w którym miłość ta zostaje ujawniona w tekście, jest historia egipskiego faraona i jego siostry-żony Atessy. Warto zauważyć, że podwójne siostrzano-mażeńskie nacechowanie tej relacji jest, niewątpliwie, elementem romantycznej filozofii miłości, zakładającej, że uczucie to łączy dwie bliźniaczo podobne do siebie dusze, a idealna ukochana jest w istocie duchową siostrą swojego wybranka. W kontekście genezyjskim owa „siostrzaność” nabiera jednak innego znaczenia. Pamiętajmy, że cały czas mówimy tu o relacji pomiędzy dwoma duchami, które są w istocie częścią tego samego ducha globalnego, mówimy zatem o dwóch duchach, ale składających się na jedność i nierozzerwalnie z sobą związanych na mocy fundamentalnych praw organizujących istnienie świata. Siostrzano-braterska relacja dwóch kochających

---

<sup>92</sup> J. Słowacki: *Genezis z Ducha...*, s. 53.



się duchów nie jest tu atrybutem uczucia jako takiego, ale nadrzędną zasadą definiowanego na nowo świata.

Faraona i Atesę ukazuje Słowacki w momencie szczególnym – decydują się oni na śmierć. Jeśli pamiętamy, że jest to para połączona związkiem miłosnym o owym (wspomnianym wcześniej) bratersko-siostrzanym nacechowaniu, rozpoznać tu możemy element obecny w przedmystycznych historiach miłosnych autorstwa Słowackiego: uczucie zostaje wyzwolone z przemijalności i niedoskonałości tego świata, który zostaje (dosłownie) odrzucony. Przekonanie takie jest także zgodne z filozofią genezyjską, gdzie miłość, jak już zostało powiedziane, stanowi przymiot ducha, a zatem z konieczności rozgrywa się poza światem form, które doświadczają jedynie swoistej reminiscencji. Bohaterowie egipskiego dramatu popełniają jednak w swych dążeniach istotny błąd – co ciekawe, jest to błąd zarówno w kategoriach genezyjskiej, jak i przedmystycznej koncepcji miłości według Słowackiego. Na chwilę przed śmiercią faraon wyznaje:

I nie przemoże grobu ta ciemność i zgniłość,  
 Obudziemy się znowu na słońce i miłość  
 I dawne życie – w tęczę się rozleje nowe  
 [...]  
 Chciałem, aby nas młodych zamknęła mogiła,  
 Abyśmy młodzi znowu... do żywota wstali<sup>93</sup>.

Umrzeć po to, aby obudzić się po latach znów do ziemskiego życia, to nie jest pomysł, z którym zgodziłby się Słowacki, pisząc poemat *W Szwajcarii*. Kochać można było tylko z dala od świata, wyzwolonym z więzów ciała i jego ograniczeń. Także w *Samuelu Zborowskim* pomysł ten obrazuje fundamentalny błąd: powrót do życia, zachowanie młodego ciała, o którym mówi faraon, są zasadniczo sprzeczne z logiką systemu genezyjskiego. Nakazuje ona bowiem odrzucenie cielesnego kształtu, przekroczenie formy w wędrówce ducha ku doskonałości. Cała kultura egipska, ze swoim ceremoniałem pogrzebowym, mumiami i piramidami, jest z tego punktu widzenia kulturą błędu. Jak pisze Ryszard Przy-

<sup>93</sup> J. Słowacki: *Samuel Zborowski*. Oprac. J. Kleiner, J. Kuźniar. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 13, cz. 1. Wrocław 1963, s. 141.

byłski: „Religię egipską mógł więc Słowacki rozumieć jako kult Króla Trupa”<sup>94</sup>.

Warto w tym miejscu przypomnieć inny popełniony z miłości błąd, o którym wspomina Słowacki w *Dziejach Sofos i Heliona*. Indyjska Pratorani (druga inkarnacja Helois) ustanawia straszne prawo, na którego mocy żona ma płonąć na stosie wraz z ciałem swego zmarłego męża. Okrutne z ludzkiego punktu widzenia prawo dyktowane jest tutaj jedynie miłością w genezyjskim sensie tego słowa. Pratorani wierzy, że odrzucając ciało, niszcząc formę, wyzwala ducha, który będzie mógł się połączyć z duchem ukochanego:

Uciekałaś przez ogień, skrzydłem upragnioném  
Gołębia – gdzieś za rajskim, za ślubnym, straconym,  
Znów go znaleźć lecąca...<sup>95</sup>

Nadzieje Pratorani zostaną jednak zawiedzione, duch – choć wyzwolony z ciała – nie może od razu połączyć się z ukochanym i jest skazany na poszukiwanie go w świecie w kolejnych wcieleniach. Zarówno egipskie marzenie o zachowaniu ciała, jak i indyjski stos, który ową cielesną powłokę pochłonie, są w tym wypadku błędem<sup>96</sup>. Przeznaczeniem duchów jest bowiem właśnie szukanie się w świecie, a dopóki trwa ów kołowrotek wcieleń, ich spotkanie może być jedynie chwilowe i odbywać się w kolejnych formach.

Niezależnie od błędnych intencji, faraon i Atessa w *Samuelu Zborowskim*, odbierając sobie życie, nie niweczą łączącego ich uczucia. Wraz z działającymi w ich doczesnych kształtach, a potem z kształtów tych wyzwolonymi duchami podejmują „życie podróźne”, aby obudzić się w innych ciałach, w innych czasach. Kolejny opisany w dramacie etap tej historii miłosnej to zatem spotkanie Eoliona z córką rybaka. Choć w pierwszej chwili para ta nie rozpoznaje się nawzajem, czy może raczej duch się w nich nie rozpoznaje, to jednak ich nieprzypadkowe przecież

<sup>94</sup> R. Przybyłski: *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*. Kraków 1982, s. 60.

<sup>95</sup> J. Słowacki: *Dzieje Sofos i Heliona...*, s. 126.

<sup>96</sup> O tym, że „prawo stosu” symbolizuje w utworze „niezrozumienie idei metempsychozy”, pisze Bożena Adamkiewicz-Iglińska: *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*. Olsztyn 2001, s. 22.

spotkanie prowadzi do przypomnienia egipskiej historii. Najciekawszy w tym epizodzie jest jednak nie sam fakt rozpoznania duchów czy raczej ducha, ale zagrożenie, które się z tym wiąże. W momencie, w którym ta para uświadamia sobie łączącą ją więź i przypomina swoje przeszłe dzieje, a przez to odkrywa najwyższy, duchowy sens wszechrzeczy, interweniuje Lucyfer, który tak będzie relacjonował to zdarzenie w akcie III dramatu:

Gdy się w parowie  
Karpackim... zesła z tamtym paliwodą,  
Musiałem kładką się sam stać i kłoda  
I żebra sobie samemu połamać...  
Bo nagle... duch w nich młody przestał kłamać  
I już... dochodził tajemnic żywota.  
Gdyby zaś doszedł... to ja, Iskariota,  
Mógłbym... lecz to być nie może w tym wieku,  
Lecz gdyby doszedł... to ja bym na ćwieku  
Drugi raz... albo gdzieś na starej gruszy  
Musiał się wyrzec... tej czerwonej duszy  
I kędzierzawych włosów... niezbyt czarnych.

(*Samuel Zborowski*, s. 159)

Ów epizod jest daleki od jednoznaczności. Interwencja Lucyfera, pragnącego powstrzymać bohaterów przed odkryciem ostatecznej i najwyższej prawdy, mogła być spowodowana chęcią uratowania świata widzialnego<sup>97</sup>, w którym wciąż jeszcze trwała praca ducha, przed unicestwieniem i pozbawieniem owych duchów szansy na zbawienie. Byłoby to zresztą również zgodne z wyrażoną przez Lucyfera w dramacie koncepcją zbawienia, które ma być efektem pracy i zasługi ducha, a nie darem od Boga, ograniczonym do skupionych w kościele „ukochańców Bożych”<sup>98</sup>. W obu przypadkach epizod ten potwierdzałby niezwykłą

<sup>97</sup> Por. M. Cieśla-Korytowska: *O wolności mesjasza – „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*. W: Eadem: *O Mickiewiczu i Słowackim*. Kraków 1999, s. 40; D. Jagła: *Dramat Lucyfera*. „Dialog” 2000, nr 5, s. 112–113.

<sup>98</sup> Por. P. Jarmocik: *Sprawa szatana i sprawa kanclerza. Antynomie etyczne w „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 1, s. 49; M. Kuziak: *Fragmety o Słowackim*. Słupsk 2002, s. 107.

wagę miłości, dzięki której „duch w nich młody przestał kłamać”. Miłość byłaby tutaj zatem kategorią poznawczą, umożliwiającą (przynajmniej potencjalnie) wtajemniczenie, jej siła tkwiłaby nie w napięciu emocjonalnym, ale w objawieniu, do którego prowadzi, a które może zmienić świat. I znów kochankowie skazani są na rozdzielenie, które, choć nadal jest warunkiem *sine qua non* egzystencji, tym razem dotyczy samej istoty świata<sup>99</sup>.

W tekstach genezyjskich utrzymuje Słowacki swoistą „dwuperspektywiczność”. Ich lektura wymaga nieustannego balansowania pomiędzy perspektywą ducha – esencjonalną, ujawniającą tajemnicę istnienia i jego cel finalny, a perspektywą ziemską – egzystencjalną, ograniczoną do form pozbawionych zarówno pamięci o przeszłości, jak i świadomości celu, do którego zmierzają. Często te same wydarzenia inaczej są interpretowane z perspektywy ducha, inaczej z perspektywy ludzkiej. Miłość – jedna z naczelných kategorii romantycznego światopoglądu – funkcjonuje na obu wymienionych płaszczyznach. Może być, jak widzieliśmy to w *Samuelu Zborowskim*, domeną ducha, ale bywa też pokazywana z perspektywy ziemskiej, gdzie także ma istotne znaczenie. Widać to wyraźnie na przykład w I rapsodzie *Króla-Ducha*. Epizod, w którym Popiel zakochuje się w Wandzie, Słowacki pokazuje z perspektywy ludzkiej, jego sens wykracza jednak poza ziemskie sprawy. Śmierć Wandy i związane z tym cierpienie Popiela stają się jedną z koniecznych motywacji, które skłaniają władcę do popełniania najgorszych zbrodni. Nie rozumiejąc swego przeznaczenia, niejasno przeczuwając jedynie, że misja jego polega na czymś więcej niż tylko zwykłym okrucieństwie,

---

<sup>99</sup> Trzeba odnotować, że są także inne możliwe interpretacje motywu kładki, które miłość pomiędzy bohaterami proponują postrzegać w odmiennych kategoriach. Michał Kuziak – w przywoływanej pracy – twierdzi, że w przypadku Eoliona i Heliany „być może ich upadek wiąże się z niepełnym charakterem ich miłości: w Egipcie miała ona charakter czysto cielesny, obecnie jest czysto duchowa?” (ibidem, s. 107). Ze względu na służebny niejako wobec ducha charakter ciała w myśli genezyjskiej Słowackiego (akcentowany także w *Samuelu Zborowskim*, i to między innymi na przykładzie wspomnianej pary), propozycję tę odnotowuję jedynie przypisowo, skłaniając się w prowadzonych tu rozważaniach ku innym możliwym interpretacjom epizodu z kładką.

Popiel-człowiek czerpie inspirację z powierzonej mu w momencie narodzin idei zemsty za Wenedów i osobistej tragedii, jaką była właśnie śmierć ukochanej Wandy. Choć motywacja ta mieści się w planie „człowieczym”, efekty działań Popiela mają znaczenie z punktu widzenia finalnych celów ducha.

Miłość w wariacie damsko-męskim pojawia się w myśli genezyjskiej jeszcze w innym znaczeniu. Jest to siła, która łączy z sobą dwa wcielone duchy i powoduje, że, jak pisze Słowacki:

Oto zbłyśkawicowanie się w jedność dwojga różnych natur duchowych sprawia to, że duch trzeci, odpowiadający doskonale średniej sile i naturze tamtych sił i natur zrównoważonych... łączy się z nimi... i trzecią uderzając siłą powtarza ów cud dawny przed-Genyjski: to jest z niczego rodzi formę<sup>100</sup>.

Owo opisane tu w dość skomplikowany sposób „zbłyśkawicowanie” czy „spiorunowanie” duchów wolno chyba rozumieć jako akt miłośny<sup>101</sup>. Stosunek romantyków do erotyki był dość złożony. Pragnienie uduchowienia, przeniesienia uczucia w sferę idealną i traktowania wybranki jako nieziemskiej bogini nie oznaczało jednak, jak przypomina Piwińska, że „styl potępiał erotykę. On ją nawet, w pewnym sensie, odkrył, lecz inaczej wartościował. Zmysły były »językiem« uczucia, wyrażały to, czego nie da się ująć w słowie – nie były celem samym w sobie”<sup>102</sup>. W *Dziadów części IV* trudno jednak byłoby się doszukiwać takiego rozumienia miłości zmysłowej, Mickiewicz szuka innego „języka pośredniczącego” dla wyrażenia tego, czego słowo wyrazić nie jest w stanie. Odwołując się zatem do tej sfery, Słowacki postępuje niejako

---

<sup>100</sup> J. Słowacki: *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14..., s. 321.

<sup>101</sup> Jak pisze Rymkiewicz: „Mówiąc o spiorunowaniu, Słowacki miał prawdopodobnie na myśli (choć, powodowany wrodzoną dyskrecją, wyraźnie tego w *Dialogu troistym* nie napisał) erotyczne połączenie kobiety i mężczyzny” (J.M. Rymkiewicz: *Metempsychoza*. W: Idem: *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004, s. 294).

<sup>102</sup> M. Piwińska: *Miłość romantyczna...*, s. 529.

wbrew Mickiewiczowskiej tradycji i w pewnym sensie uzupełnia koncepcję poprzednika. Czyny to jednak w sposób na wskroś romantyczny. Wprawdzie w ujęciu genezyjskim akt miłosny nie jest owym „językiem pośredniczącym”, nie jest też znakiem odsyłającym do jakichś ukrytych treści. Przeciwnie, chodzi o ów akt jako taki, wraz z jego aspektem prokreacyjnym, choć określa go poeta w sposób bardzo metaforyczny. To, co jest w tym ujęciu wysoce romantyczne, to jednak nie ów język obrazów i aluzji, ale całkowite **uduchowienie** miłosnego aktu. Nauka genezyjska pozwala w tym najbardziej – chciałoby się powiedzieć – ziemskim aspekcie miłości, w jej zmysłowej, cielesnej realizacji, ujawnić istotny sens duchowy<sup>103</sup>. Słowacki konsekwentnie podkreśla podrzędność formy, która służy jedynie celom ducha. Istotą owego aktu jest bowiem właśnie połączenie duchów, które na dodatek nie ogranicza się tutaj do dwóch duchów indywidualnych, gdyż wzbogacone zostało o ducha trzeciego. Wydaje się nawet, że jest on w tym akcie najważniejszy, bo celem owego „zbłyskawicowania” jest przecież powołanie do istnienia formy, w której ów trzeci duch będzie się mógł narodzić<sup>104</sup>. W tym ujęciu miłość – także w wymiarze cielesnym – jest znów całkowicie podporządkowana duchowym sensom i, jak widać także w tym przypadku, odgrywa istotną rolę w genezyjsko objaśnianym świecie. Najlepiej tłumaczy to poeta w *Liście do J.N. Rembowskiiego*:

W dążeniu duchów ku tej twórczości, która jest niby odzyskaniem bóstwa na ziemi i cieniem rozkoszy twórczej, tajemnica jest tego fenomenu, który filozofija ślepa nazwała instynktem i popędem płciowym: ciało przypisując akt, który jedynie z ducha idzie i owszem, o chwilowe z siebie zrzucenie formy cielesnej stara się i przeciwko ciału powstaje z całą ognia potęgą. Stąd ów blask w oczach kochanków i gniew niby przeciwko ciału, który te duchy, ciągle złać się i w jedność być chcące rozdziela. W pierwszym spojrzeniu rozmiłowanej pary duchy uderzają

---

<sup>103</sup> Jak pisze Bożena Adamkowicz-Iglińska: „Słowacki jest przeciwny, aby akt poczęcia («spłomienienie») nazywać instynktem i popędem płciowym” (Eadem: *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka...*, s. 80). Jest to według poety znak boskiej mocy twórczej.

<sup>104</sup> Por. J.M. Rymkiewicz: *Metempsychoza...*, s. 294–295.

na siebie, reszta jest tylko walką z przeszkodą formy, nie zaś samej tylko formy (jak sądzi materialista) rozkwitem<sup>105</sup>.

O doborze owych duchów już wcielonych, które połączyć się mają w akcie spiorunowania, wypowiada się Słowacki dość enigmatycznie. Można jednak domniemywać, że odwołuje się tutaj poeta do romantycznego przekonania o bliźniaczości dwóch kochających się istot. Czytamy bowiem w *Dialogu troistym*, że duch trzeci, poszukujący odpowiedniej pary, z którą mógłby się połączyć, musi odpowiadać „średniej sile i naturze tamtych sił i natur zrównoważonych”<sup>106</sup>. Sugeruje się tu wprawdzie, że owe dwa łączące się duchy mogą nie być identyczne, skoro trzeba poszukiwać jakiejś uśrednionej siły i natury, muszą być jednak dość podobnego rodzaju. Obraz, który objaśnia teoretyczny wywód Słowackiego, nie pozostawia co do tego większych wątpliwości:

Pastuch więc oto i rybak pornicki nie opuści brzegu, gdzie się po nim umarłym łódź jeszcze zostawiona na morzu zakotyssała, ani skał, o które odbija się echo krzyków rybackich... gdziekolwiek wstąpi upiorem do chaty nowożeńców, nie wyjdzie z niej inaczej, jak w ciało dziecięcia ubrany... proste bowiem są duchów tych tony i łatwe znajdują harmonije... Lecz oto upior wielkie laury noszący na głowie... koronę z liścia księżycowego blasku... oczy smętne – a serce, w którym się duch świąta jak dziecko w kolebce kołysał – obejdzie gmachy i chaty – i wieki przeczeka, aż się dwa tony zbiegną, że przezeń trzeciego dopełnione być muszą<sup>107</sup>.

Bliźniaczość dusz zastąpiona tu zostaje harmonią i dostrojeniem – nie dwóch już, ale trzech duchów. W owym podobieństwie tonów, sił i natur ducha, przełożonym na prostszy nieco obraz ludzi podobnych sobie, widzieć trzeba przekształconą koncepcję romantycznej miłości jako związek **bliźniaczych** dusz bratersko-siostrzanych.

---

<sup>105</sup> J. Słowacki: *List do J.N. Rembowskiiego*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14..., s. 408.

<sup>106</sup> J. Słowacki: *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami...*, s. 247–248.

<sup>107</sup> Ibidem.

Analizując ewolucję koncepcji miłości w pismach Słowackiego, zauważyć można, jak w okresie mistycznym wyobraźnia poety usamodzielnia się na tyle, aby stworzyć własną, oryginalną wizję tego najważniejszego z uczuć. Owo usamodzielnianie się i oczyszczanie swojej wizji z Mickiewiczowskich wpływów jest jednak procesem dokonującym się w poszczególnych fragmentach dzieł genezyjskich. Słowacki pozostaje wierny przekonaniom, które artykułował już we wcześniejszych swoich utworach, a które akcentowały potrzebę idealizacji miłości, przenoszenia jej w sferę pozaziemską. W utworach przedmistycznych Słowacki konstruuje swoją koncepcję w oparciu o teksty wielkich poprzedników – szczególnie Mickiewicza, który w polskiej literaturze musi być uznany za twórcę Gustawowego modelu romantycznej miłości. Wyzwalanie się spod wpływu Mickiewicza polegało zatem – co starałam się wcześniej pokazać – na stopniowym przesuwaniu akcentów, przejmowaniu większej części dorobku wieszczka i modyfikowaniu, uzupełnianiu czy poprawianiu go. W okresie genezyjskim dopiero następuje pełne odróżnienie się od myśli dawnego mistrza. Musi być ono jednak postrzegane przez pryzmat składającej się z intertekstualnych napięć rewizyjnej drogi młodszego poety. Nie trzeba koniecznie rozpisywać tego procesu na kolejne chwytły wyodrębnione przez Blooma, trudno jednak nie zauważyć, że koncepcja miłości zaprezentowana w późnych utworach poety powinna być odczytywana w zupełnie nowy sposób. Widzimy tu swoisty gest uniezależnienia się i uświadomienia sobie przewagi nad dawnym mistrzem. Poczucie niezależności i własnej poetyckiej mocy pozwala Słowackiemu na nowo uznać wielkość Mickiewicza i – parafrazując słowa Masynissy z dramatu Krasieńskiego – świadczyć mu już nie „jako wróg nieśmiertelny nieśmiertelnemu wrogowi”, ale prorok ostatni, który dostąpił pełnego objawienia, poprzedzającemu go prorokowi, któremu znana była jedynie częśćka prawdy. Owa niezależność poetyckiej wyobraźni, która umożliwia powstanie „systemu” oryginalnego, nie jest jednak osiągnięta niezależnie od romantycznej tradycji, w której miejsce szczególne zajmuje, oczywiście, twórczość Mickiewicza. Przeciwnie, ta samodzielność jest samodzielnością „wobec” wielkiego poprzednika, a nie niezależnie od niego.

Pozostaje kwestią otwartą, czy tworząc w okresie genezyjskim własną koncepcję miłości, osiągnął Słowacki triumf, który Bloom określa



mianem *apophrades*. Kategoria Blooma, która zresztą musi być rozumiana dość metaforycznie, zakłada ostateczne zwycięstwo młodszego poety, któremu udaje się osiągnąć efekt odwrócenia tyranii czasu i zasugerowania, że to jego koncepcja była wcześniejsza i stanowiła niejako fundament myśli poprzednika.

Jest to, oczywiście, niemożliwe w sensie dosłownym, ale symbolicznie można by za fazę *apophrades* uznać możliwość pełniejszego uzasadnienia poszczególnych elementów Mickiewiczowskiej koncepcji miłosnej właśnie dzięki odkryciom Słowackiego, dzięki czemu koncepcja młodszego poety stałaby się kluczem do zrozumienia filozofii starego mistrza. Nie jest to wykluczone, bo Słowackiego koncepcja miłości jako przymiotu ducha mogłaby być fundamentem tworzenia i objaśniania tego uczucia jako związku dwóch przeznaczonych sobie dusz i wpisywania takiej konstrukcji w wyższy porządek świata, co uczynił Mickiewicz w *Dziadach*.

Wpisany w teksty genezyjskie obraz miłości stanowiłby w takim ujęciu głębokie i kompletne wyjaśnienie fenomenu romantycznej miłości i jej najważniejszych – znanych z twórczości Mickiewicza – elementów. Koncepcja ta wyjaśnia bowiem przede wszystkim ów przedustawny związek dusz i fakt poszukiwania i rozpoznawania się w świecie dwóch przeznaczonych sobie istot bliźnich (myśl ta wynika w oczywisty sposób z przekonania o jedności duchów w wielości), epistemologiczny wymiar miłości (jeśli wszystko – cały świat względem zakochanego zewnętrzny – jest częścią tego samego ducha, który stanowi też jego własną istotę, ustanawia się w ten sposób oczywisty związek pomiędzy doświadczeniem wewnętrznym i zewnętrznym, czyniąc z miłości, czyli siły wzmacniającej owo przeżycie wewnętrzne, klucz do poznania świata), fakt, że uczucie to jest silniejsze niż śmierć (jako wiążące duchy, a nie formy, musi się pojawiać we wszystkich kolejnych wcieleniach ducha). W efekcie tekst Słowackiego sprawia wrażenie tekstu „kanonicznego”, który przynosi najpełniejszą i najbardziej przekonującą wykładnię romantycznej koncepcji miłości, podczas gdy teksty Mickiewicza (szczególnie *Dziadów część IV*) sprawiają w tym kontekście co najwyżej wrażenie „apokryficznych wariacji” upraszczających i trywializujących oryginalną koncepcję. Pojawiająca się wśród pism mistycznych figura Mickiewiczowskiego Gustawa, przywołana we fragmentach określanych przez wydawców

---

mianem nowych *Dziadów*, jest wyraźnym znakiem przepracowania tego bohatera na gruncie myśli genezyjskiej i umiejscowienia go w hierarchii duchów. To wcielenie Gustawa nosi więc niejako rysy pierwotne, uzasadniające przedstawioną w Mickiewiczowskich *Dziadach* historię miłosną. Stanowi zatem w pewien sposób pierwsze ogniwo cyklu, z którego dalsze wypadki czerpać mogą swoje uzasadnienie.



## Rozdział III

# Naród i historia

Miłość, jak już wspomniano, nie była w polskim romantyzmie tematem „najlepiej obecnym”. Ale forma, w której została zapisana na kartach rodzimej literatury, jak wszystkie wielkie problemy epoki, najwięcej zawdzięczała Mickiewiczowi, który swoimi *Dziadami* wyznaczał podstawowe rysy tej nowej koncepcji. Wydawać by się zatem mogło, że był to teren wręcz wymarzony, aby młodszy poeta doprowadzić mógł do najważniejszego starcia ze starym mistrzem. Mimo że tekst Mickiewiczowski zaliczyć wypada do tych „pierwszorzędných”, fakt, że nie przyjął się on zbyt dobrze w polskich warunkach, a do tematu tego twórca *Dziadów części IV* nie powrócił w zasadzie w innych, ważnych utworach, czyni go – przynajmniej z pozoru – szczególnie atrakcyjnym dla rewizjonistycznie nastawionego młodszego poety. Wydaje się bowiem, że wielki poprzednik jedynie zaznaczył tu swoje pierwszeństwo, pozostawiając jednak kontynuatorowi sporo miejsca na jego własne, twórcze dopowiedzenia, w najmniejszym stopniu zagrażając jego wyobraźni. Tę szansę, co starałam się pokazać w rozdziale poprzednim, Słowacki, oczywiście, wykorzystał. Starcie to trudno jednak uznać za finalne i rozstrzygające, gdyż zgodnie z Bloomowską teorią poetyckiego agonu, najważniejsza rozprawa z twórczością poprzednika musi się dokonać właśnie na terenie, na którym bardzo mocno zaznaczył on swoją niepodważalną hegemonię. Musi zatem dotyczyć tekstu (bądź tekstów) i tematu (czy tematów), które w pisarstwie starego mistrza odegrały rolę szczególną, stanowiły momenty przełomowe nie tylko w jego karierze, ale też w świadomości estetycznej czy ideowej jego współczesnych. Bez dużego ryzyka popełnienia błędu stwierdzić chyba można, że tematami takimi w twórczości

Mickiewicza były naród i historia. To właśnie dzięki podjęciu, a właściwie podejmowaniu wciąż od nowa, takiej problematyki zasłużył Mickiewicz na miano największego poety polskiego romantyzmu, duchowego ojca dla pokoleń i prawdziwego poety-wieszczka. A pierwszym tekstem, który sankcjonować miał ową narodowo-patriotyczną etykietę przypisywaną Mickiewiczowi, był bez wątpienia *Konrad Wallenrod*.

## Kompleks *Wallenroda*

Tego Mickiewiczowskiego utworu Słowacki szczególnie nie lubił. Liczba tekstów, w których podejmuje poeta wallenrodyczny wątek, mogłaby przeczyć tej tezie, gdyby nie to, że nawet pobieżna ich lektura dowodzi, że częstotliwość sięgania po ten akurat motyw wynika z wyjątkowych trudności, jakich nastęrczało Słowackiemu jego zaakceptowanie. Warto przy okazji zauważyć, że to obsesyjne wręcz przerabianie wallenrodycznego wątku (i to we wszystkich okresach twórczości poety, poczynając od wczesnych powieści poetyckich, poprzez przełomowe teksty ironiczne, na dojrzałych wytworach myśli genezyjskiej kończąc) potwierdza jedynie, że stosunek Słowackiego do twórczości Mickiewicza nie wyczerpuje się ani w jednowymiarowym określeniu „polemiki”, ani nawet w nieco bardziej złożonym pojęciu „antagonizmu”. Przerabiając Mickiewiczowski temat, dodając do niego nowe okoliczności, profilując odczytanie, poszukuje Słowacki jego ukrytego sensu – i to wbrew wrażeniu, że myśl, którą słynna powieść poetycka Mickiewicza wyraża, jest w istocie owego pozytywnego sensu pozbawiona.

U podstaw Słowackiego problemów z *Konradem Wallenrodem* legło, zgodnie z koncepcją Blooma, błędne odczytanie Mickiewiczowskiego tekstu. Owa myśl, której sensu ukrytego nie potrafił Słowacki być może przez długi czas dociec, a z której znaczeniem literalnym się nie zgadzał, dałaby się streścić w stwierdzeniu, że zdrada popełniana z pobudek patriotycznych jest zdradą jakby mniejszą i w określonych warunkach historycznych czy politycznych może być akceptowana, a nawet zalecana. Nazywam to odczytanie błędnym czy raczej świadomie zniekształco-

nym, gdyż takiego przekonania Mickiewicz w swoim utworze nie wyraził, choć rzeczywistość w rozumieniu wielu grup i pokoleń czytelników stał się ów tekst zachętą do „szlachetnej zdrady” dla dobra narodu. Jak słusznie zauważyła Maria Janion: „*Konrad Wallenrod* to poemat polifoniczny, wiele głosów w nim słycać, również i tych różnych, które dobywają się z piersi samego Konrada Wallenroda. Takie właśnie książki z reguły »robią« czytelnicy”<sup>1</sup>.

Słowacki nie był odosobniony w takiej lekturze utworu, która wydobylała z niego akceptację zdrady, o ile tylko dokonywana jest ona w imię wyższego, narodowego celu. Dla warszawskich spiskowców i powstańców przesłanie utworu było pochwałą czynu zbrojnego niejako niezależnie od jego moralnych uwarunkowań. Dla klasyków, krytykujących utwór Mickiewicza, broniących honoru i zasad, których nie można pogwałcić nawet w imię „świętej miłości kochanej ojczyzny”, wymowa *Konrada Wallenroda* musiała brzmieć podobnie. Również Nowosilcow, w postaci tytułowego bohatera utworu widząc wcielenie polskiego charakteru narodowego, za którego najważniejsze cechy uznawał przebiegłość i skłonność do intryg, sytuuje się w kręgu analogicznych odczytań. Emigracyjne lektury *Konrada Wallenroda*, ujawniając obawy, że tekst ów przyczyniać się może do szerzenia demoralizacji i zepsucia, potwierdzają tylko przypisywaną Mickiewiczowi przez znaczne grono czytelników skłonność do usprawiedliwiania zdrady<sup>2</sup>. Pozosta-

<sup>1</sup> M. Janion: *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*. Warszawa 1990, s. 22.

<sup>2</sup> Szczegółowo o sposobach lektury *Konrada Wallenroda* pisze Maria Janion (ibidem, s. 193–264). W kontekście głosów dystansujących się wobec postawy wallenrodycznej czy jawnie wobec niej krytycznych, jakie pojawiły się po klęsce powstania, warto przywołać ważne dla prowadzonych tu rozważań stanowisko Włodzimierza Szturca, który zauważa, że: „Słowacki, inaczej niż współcześni, lekceważył postawę wallenrodyczną nie dlatego, że stała się ona przyczyną wielu tragedii, ale raczej dlatego, że jej zamysł powstał pod piórem Mickiewicza. Słowacki **chciał** czytać *Wallenroda* wbrew Mickiewiczowi. **Nie zauważył** kolizji wartości, tej przyczyny tragizmu Wallenroda, **poprzestał na lekturze powieści jako „natchnienia spisków”** i **zignorował** wielką ofiarę pohańbionego mściciela, ofiarę przecież przez naród przyjętą” (W. Szturc: *Przemiany postaw etycznych bohaterów dramatów Słowackiego*. W: Idem: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*. Bydgoszcz 1996, s. 38; wyróżnienia – M.B.).

je, oczywiście, pytanie o rzeczywistą intencję, jeżeli nawet nie samego Mickiewicza, to jego tekstu. Wydaje się, że w utworze trudno byłoby wskazać fragmenty uzasadniające twierdzenie, że autor usprawiedliwia czy promuje postawę opartą na zdradzie, jeśli tylko służy narodowej sprawie. Bohater sam wyznaje: „stokroć przekłeta godzina, w której od wrogów zmuszony chwycę się tego sposobu”<sup>3</sup>, a słowa te dyktowane są zapewne nie jedynie świadomością, że wybór takiej drogi będzie się wiązał z osobistym poświęceniem, ale także jednoznaczną oceną moralną takiego postępowania. Fakt, że bohater jest rycerzem, również nie pozostaje bez znaczenia. Właśnie w kontekście kodeksu rycerskiego, postępowanie oparte na zdradzie razi szczególnie. Wreszcie sam finał tej historii – choć tak szczęśliwy dla Litwy – dla głównego agenta oznacza moralną i osobistą klęskę. Podkreśla to nie tylko wyrok wydany na zdrajcę przez Krzyżaków, ale przede wszystkim wyrok, który on sam na siebie wydaje<sup>4</sup>. Kluczowa jest tutaj scena pożegnania Konrada z Aldoną. Bohater, wypełniwszy swoją misję, przez chwilę ludzi się nadziejają, że będzie mógł „zrzucić z ramion płaszcz Konrada”, powrócić do ukochanej kobiety, ojczyzny, do dawnego życia. Odpowiedź Aldony: „Nie, już po czasie”, ujawnia straszną prawdę – nie ma już szlachetnego rycerza, który ponad wszystko umiłował swą pogiębioną ojczyznę. Stał się zdrajcą, którego honor i sumienie splamiły najstrasniejsze zbrodnie. Potęgując tragizm sytuacji, eksponując zawilgości losu bohatera, Mickiewicz nigdzie nie unieważnia sankcji osobistego wyboru i jego konsekwencji. Konrad w żadnym momencie nie jest przez autora pokazywany jako ktoś, kto znalazł się w sytuacji bez wyjścia i został zmuszony do

---

<sup>3</sup> A. Mickiewicz: *Konrad Wallenrod*. W: Idem: *Dzieła*. T. 2: *Poematy*. Oprac. W. Floryan przy współpracy K. Górskiego i Cz. Zgorzelskiego. Warszawa 1994, s. 111. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

<sup>4</sup> Nawet jeśli akt ten odczytywać zgodnie z intencją Bogusława Doparta: „W obliczu śmierci bohater demonstrowuje wyłącznie heroizm z »makiawelicznego« nadania, przerastający w gestykę lucyferycznej pychy”, to jednak w argumentacji badacza dowodzi to przecież, że „Konrad ulega niszczycielskim siłom, które rozpełtał”, a owo zniszczenie dotyka go przede wszystkim w sensie etycznym (por. B. Dpart: *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*. Kraków 1992, s. 147).

nieuczciwej walki. Przeciwnie, misję Konrada określa jego świadomy wybór. Dodając bohaterowi motywację patriotyczną, jakąś sankcję ponadjednostkową i wyższą (skoro tradycja antyczna, a nawet średniowiecze w jakimś sensie akceptowały zabójstwo tyrana, w „skrytobójczym” zamachu na tyranię Zakonu można widzieć nawiązanie do tej tradycji), w żadnym momencie nie próbuje go Mickiewicz usprawiedliwić, a jedynie – zgodnie z wymogami powieści poetyckiej – stworzyć bohatera, który stanie w sytuacji granicznej, postawiony zostanie wobec wyboru tak skomplikowanego, że żadna z dróg nie będzie mu się wydawała tą właściwą. Nie wynika z tego jednak, że wyraźny podział na dobro i zło, uczciwość i nieuczciwość został tutaj zachwiany. Wydaje się, że o Konradzie Wallenrodzie, podobnie zresztą jak o wielu innych bohaterach europejskiego romantyzmu, można by powiedzieć słowami Leszka Kołakowskiego, że choć czasem z różnych powodów wybierali zło, to jednak zawsze wiedzieli, że mogli wybrać dobro, że taka droga była możliwa, ale oni się na nią nie zdecydowali. Ta nienegocjowalna świadomość istnienia zawsze dwóch dróg przecinających się na każdym rozstaju, ostre rozgraniczenie pomiędzy dobrem i złem jest warunkiem istnienia każdej cywilizacji<sup>5</sup>. Przywołanie tutaj słów współczesnego filozofa wydaje się uzasadnione, ponieważ ujawniają one prawdę dość uniwersalnej natury. Romantykom także szło o wszystko, o przyszłość ich cywilizacji, a przyszłość ta mogła być budowana jedynie na takim właśnie, stabilnym fundamencie, na pewności, że są w świecie reguły, których naruszenie musi się spotkać z karą i potępieniem. Taki świat projektował Mickiewicz wielokrotnie w swoich utworach. To jest świat *Ballad i romansów* czy *Dziadów* wileńsko-kowieńskich. Tekst *Konrada Wallenroda* nie daje żadnych podstaw, by przypuszczać, że świat tej powieści poetyckiej jest inny.

O zasadniczo odmiennym odczytaniu utworu, poza indywidualnymi uwarunkowaniami, przesądami czy „interesami” poszczególnych grup odbiorców, o czym trafnie pisała Maria Janion, zadecydowało, jak się zdaje, przede wszystkim motto z Machiavellego. Słowa: „Macie bowiem wiedzieć, że są dwa sposoby walczenia... trzeba być lisem i lwem” (s. 67/316), można odczytać jako pochwałę także tego drugiego sposobu

---

<sup>5</sup> L. Kołakowski: *Kant i zagrożenie cywilizacji*. W: Idem: *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*. Londyn 1984, s. 133–135.



walczania. Lis alegorycznie oznaczać ma podstęp, przebiegłość, a nawet zdradę, więc postulat bycia jednocześnie lisem i lwem łatwo uznać za usankcjonowanie walki również tymi niegodnymi metodami. Przyjmując taką interpretację, trzeba zwrócić uwagę na zasadniczą sprzeczność pomiędzy wymową motta a wymową samego utworu. Warto jednak przypomnieć, że Mickiewicz odwołuje się tutaj do dłuższej wypowiedzi Machiavellego, której sens nie jest całkiem tożsamy z tym, co da się wyczytać z zacytowanego fragmentu. W oryginalnym kontekście uznanie dwojakiej lisiej i lwiej natury człowieka jest dość pesymistyczną diagnozą kondycji ludzkiej, w której instynkty niższe, łączące człowieka z królestwem zwierząt, dochodzą do głosu. Twierdząc, że trzeba być lisem (wraz ze wszystkimi negatywnymi konotacjami tego znaku), orzeka Machiavelli raczej to, że w niedoskonałym świecie ludzi nie da się utrzymać władzy, postępując szlachetnie<sup>6</sup>. Analizując znaczenie fragmentu *Księcia* Machiavellego, z którego zaczerpnął motto swojego poematu Mickiewicz, Maria Janion pisze:

Mickiewicza, chociaż interesował się, jak wszyscy, naturą zwierząt (czego dowodzą bajki), nie pociągały chyba w tym momencie pesymistyczne poglądy Machiavellego na ograniczone moralnie możliwości człowieka-wilka. Chodziło mu o coś innego i dlatego cytat tak bezparadonowo, jak to się mówi, wyrwał z kontekstu i spreparował<sup>7</sup>.

Nie ma też badaczka wątpliwości, o co Mickiewiczowi chodziło: „Przez skrótowość i nakazowość swego motta sporządził jakby dyrek-

---

<sup>6</sup> Wydaje się jednak, że Machiavelli aprobował takie zachowanie władcy, choć przeciwstawiał je wyraźnie postępowaniu ludzi uczciwych i wyznawanym przez nich zasadom. Stefan Chwin – inaczej niż Maria Janion interpretujący wspomniany fragment *Księcia* – nie ma wątpliwości, że „Machiavelli rozgrzeszał z dwuznacznych moralnie decyzji księcia, którego okoliczności zmusiły do zdrady, kłamstwa i podstępu. Mickiewicz nie tworzy bohatera przyjmującego taką perspektywę. Problematykę poematu skupia wokół zagadnienia niemożności pełnej asymilacji miachiavelizmu przez osobowość uformowaną w duchowej atmosferze kultury rycerskiej” (S. Chwin: *Wstęp*. W: A. Mickiewicz: *Konrad Wallenrod*. Oprac. S. Chwin. Wrocław 1997, s. XLIII).

<sup>7</sup> M. Janion: *Życie pośmiertne...*, s. 130.

tywę czytania swego poematu”<sup>8</sup>. Nie trzeba tego zresztą rozumieć jako jednoznacznej pochwały zdrady, może raczej umieszczenia kategorii „maskowania się” poza tym jednoznacznym podziałem na dobro i zło, stawiania w tym kontekście pytań raczej o skuteczność niż o słuszność. Trudno polemizować z tym, że tak właśnie owo motto zostało odczytane. Powrócę jednak raz jeszcze do spostrzeżenia, że jest to interpretacja, która nie znajduje potwierdzenia w tekście utworu. Historia Konrada Wallenroda dowodzi ponad wszelką wątpliwość, że owo „maskowanie się” jest czynem jednoznacznie negatywnym z moralnego punktu widzenia, dlatego właśnie (i tylko dlatego) prowadzi do destrukcji i osobistej klęski bohatera. Dlaczego zatem Mickiewicz zdecydował się na tak „spreparowane” motto, które w jego ujęciu znaczy coś innego, niż znaczyło w Machiavellicznym oryginale? Być może należy przyjąć, że poeta projektował tu całość wyższego rzędu, a motto miało stać się ośrodkiem znacznie bardziej wyrafinowanej intertekstualnej gry. Nie można bowiem wykluczyć faktu, że Mickiewicz chciał odesłać do kontekstu oryginalnego, dzięki któremu pozorna pochwała strategii lisa, pojawiająca się podczas lektury motta do *Konrada Wallenroda*, musiałaby później, po przywołaniu oryginalnego kontekstu (czyli *Księcia Machiavellego*) i rozwikłaniu sensów Mickiewiczowskiej powieści poetyckiej, zostać zakwestionowana. Przypuszczenie takie wydaje się w pełni uzasadnione, przecież taki właśnie, podwójnie nacechowany status motta nie jest w literaturze nieznanym. Sięgając po bardzo analogiczny przykład, można przywołać choćby wiersz Naruszewicza *Balon*, którego motto, zaczerpnięte z ody Horacego: „Nic, widzę, złości ludzkiej nie położy tamy”, brzmi jak pochwała mocy rozumu ludzkiego. Odwołanie do oryginalnego kontekstu, w którym zdanie to dopełnione zostało słowami: „Drzemy się głupio w same niebios bramy”<sup>9</sup>, ujawnia zupełnie inną ocenę wysiłków ludzkich zmierzających do odkrycia tajemnic natury.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>9</sup> Tak brzmi dwuwiersz otwierający ostatnią strofę *Pieśni I*, 3 Horacego w przekładzie samego Naruszewicza (por. *Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych*. T. 1. Warszawa 1773, s. 21). Ten sam fragment w przekładzie Lucjana Siemińskiego brzmi: „Śmiertelnikowi wszystko dostępne / Głupstwem do nieba szturmować gotów” (por. Horacy: *Wybór poezji*. Oprac. J. Krókowski. Wrocław 1973, s. 10).

Naruszewiczowi chodziło zapewne właśnie o wyeksponowanie owej dwuznaczności, bo choć w przywołanym wierszu loty balonowe entuzjastycznie uznaje za dowód niezłomności ludzkiej myśli, to przecież wiadomo, że nie zawsze tak jednoznacznie pozytywnie oceniał awiacyjne eksperymenty<sup>10</sup>.

Jeśli intencja Mickiewicza była podobna i chciał on za pomocą uwikłanego w podwójny układ znaczeń motta podważyć możliwość łatwego usprawiedliwiania zdrady słuszością sprawy, której służy<sup>11</sup>, celu tego nie udało mu się osiągnąć. Być może to właśnie motto jest głównym powodem tak chybionych z punktu widzenia ukształtowania utworu jego odczytań. Negatywne zdanie o *Konradzie Wallenrodzie*, które jego twórca miał wypowiadać po latach, nazywając tę powieść poetycką pogardliwie „broszurą polityczną”, wynikać mogło właśnie ze zniechęcenia recepcją utworu, która wydaje się sprzeczna z założeniami samego tekstu. Stosunkowo łatwo zrozumieć można, dlaczego warszawscy spiskowcy woleli nie wnikać w głębsze warstwy utworu i przyjąć upraszczającą tezę o tym, że w walce politycznej trzeba być czasem lisem. Natomiast specyficzne ukierunkowanie lektury Słowackiego, akcentujące nawet nie fakt, że Mickiewicz dopuszcza zdradę, jeśli czyniona jest w imię pobudek narodowych, ale to, że zdradę taką próbuje usprawiedliwić, daje się przekonująco wytłumaczyć dzięki odwołaniu do koncepcji Blooma. Bez niej nieco trudniej jest wyjaśnić, dlaczego jeden z największych poetów polskiego romantyzmu, świetnie znający konwencję powieści poetyckiej i obowiązujący w jej obrębie typ bohatera, po prostu nie zrozumiał

---

<sup>10</sup> P. Kaczyński: *Balon. Zapiski z lektury*. W: *Czytanie Naruszewicza*. Red. T. Chachulski. Wrocław 2000, s. 199.

<sup>11</sup> Nie jest to zresztą jedyna możliwość interpretacyjna. Maria Cieśla-Korytowska w motcie tym dostrzega sformułowany niejako na wstępie główny problem antropologiczny całego tekstu: „W motcie do *Konrada Wallenroda* cytuje Mickiewicz Machiavellego: trzeba być lisem i lwem w walce. I? Czy może raczej: albo? Machiavelli napisał: i. A więc można być lwem i lisem zarazem. Nie burzy to niczyjej tożsamości, jeśli jest lisem i lwem pospołu. Czy i Mickiewicz był tego zdania?” (M. Cieśla-Korytowska: *Polski romantyk w poszukiwaniu tożsamości*. W: *Eadem: O Mickiewiczu i Słowackim*. Kraków 1999, s. 120). Lektura utworu Mickiewicza dowodzi, oczywiście, że nie.

znaczeń wpisanych w Mickiewiczowski tekst<sup>12</sup>. Zupełnie inaczej jawi się jednak ten problem, jeśli, nawiązując do teorii odczytania świadomie zniekształconego, zauważymy, że Słowacki nie był zainteresowany odczytaniem utworu Mickiewicza zgodnie z intencją tekstu. Poeta młodszy, stając naprzeciw dzieła wielkiego poprzednika, dzieła szczególnie ważnego, bo nie tylko potwierdzającego jego miejsce na poetyckim parnasia, ale też nadającego mu etykietę poety narodowego, który wypowiada się w najważniejszych dla Polaków kwestiach, może albo pokornie schylić głowę i posłusznie głosić chwałę mistrza, albo pokazać, że jego utwór – choć wielki i ważny – zawiera jednak pewien istotny brak, błąd, który właśnie ów młodszy twórca, choć nie zdążył jeszcze spróbować swoich sił w historycznej i narodowej tematyce, będzie się starał naprawić. Odczytanie świadomie zniekształcone to właśnie nie do końca trafna interpretacja, której celem nie jest odtworzenie bogactwa znaczeń wpisanych w tekst „innego”, ale takie „ustawienie” jego tekstu, które pozwoli na znalezienie własnej drogi, na wykreowanie znaczeń – przynajmniej pozornie – wolnych od wpływu poprzednika. W sferze wielkich i narodowych tematów takim punktem wyjścia jest dla Słowackiego założenie, że Mickiewicz próbuje w swym utworze usprawiedliwić zdradę.

Nawiązując wielokrotnie do wątku wallenrodycznego w swojej wczesnej twórczości, postępował Słowacki zazwyczaj podobnie: kreując postaci, takie jak Hugo, Żmija czy Jan Bielecki, i każąc im dopuszczać się (wielokrotnie zazwyczaj złożonych) zdrad, dba poeta zawsze o to, aby motywacja ich postępowania była czysto jednostkowa, osobista, pozbawiona związku ze słusznymi interesami zbiorowości. Staje się w ten sposób Słowacki badaczem zdrady jako takiej, destrukcyjnego wpływu, jaki wywiera ona na człowieka i potępienia, na jakie bezwzględnie zasługuje. Trudno jednocześnie nie zauważyć, że postępując tak, dokonuje młodszy poeta istotnej redukcji znaczeń wpisanych w Mickiewiczowski tekst. Pozbawiając swoich bohaterów motywacji patriotycznej, czyni to

---

<sup>12</sup> Jest to tym bardziej zaskakujące, że świat wczesnych utworów Słowackiego jawi się często jako przestrzeń swoistego chaosu, nie udaje się go oprzeć na niewzruszonym fundamencie, stąd domaganie się przez poetę jednoznacznych ocen moralnych, które sugerowałyby uznanie takiego niepodważalnego ładu, musi budzić zdumienie.

wbrew Mickiewiczowi, aby w jakimś sensie nakreślić tę właściwą drogę interpretacji, zgodnie z którą zdrada jest niemoralna i niemożliwa do zaakceptowania zawsze, niezależnie od okoliczności. Ten akt da się dobrze wytłumaczyć jedynie próbą uwolnienia się spod Mickiewiczowskiego wpływu, pójścia własną drogą i stworzenia własnego, zasadniczo różnego od Mickiewiczowskiego, bohatera. Cel ten – przynajmniej częściowo – udało się Słowackiemu osiągnąć.

Specyficzne odczytanie wątku wallenrodycznego i próbę „odchylenia” się od Mickiewiczowskiego tekstu prześledzimy na przykładzie *Jana Bieleckiego*, odwołując się – tam, gdzie będzie to konieczne – do innych, reprezentujących podobny typ odniesień utworów Słowackiego. W *Janie Bieleckim*, zgodnie z założeniami powieści poetyckiej, wykorzystuje poeta fakty historyczne, a czyni to (znowu zgodnie z wymogami gatunku) z dużą swobodą, nie poszukując prawdy historycznej, ale rozważając sytuację człowieka stojącego przed trudnymi do rozwiązania dylematami. Opowieść o głównym bohaterze odwołuje się zatem w ogólnym zarysie do losów szlachcica, Jana Bieleckiego, który, mając zatarg z pewnym magnatem (prawdopodobnie właśnie Sieniawskim) zdecydował się zdradzić ojczyznę, wykorzystać wsparcie Tatarów i przyczynić się do ich najazdu na ziemię polskie. Cała powieść jest studium psychologicznych i socjologicznych uwarunkowań zdrady, w których aspekt patriotyczny pojawia się niejako przez zaprzeczenie: brak go całkowicie w motywacji bohatera, który decydując się na zdradę, pragnie jedynie zemsty za osobistą krzywdę, sprzymierzając się jednak z „obcymi”, zdradza także swój kraj (i swoją wiarę). Choć Słowacki zadbał o to, aby nadać utworowi kształt nawiązujący do *Marii Malczewskiego*<sup>13</sup>, w rzeczywistości jego

---

<sup>13</sup> Analogię pomiędzy tekstem Malczewskiego a tą powieścią poetycką Słowackiego dostrzegli interpretatorzy. Por. J. Kleiner: *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*. T. 1: *Twórczość młodzieńcza*. Oprac. J. Starnawski. Kraków 1999, s. 99; S. Makowski: *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*. W: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej. Białystok, 5–7 maja 1995. Red. H. Krukowska. Białystok 1997; J. Maciejewski: *Powieści poetyckie Słowackiego*. Poznań 1991, s. 7–11; J. Kamionka-Straszakowa: *„Nasz naród jak lawa”*. *Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*. Warszawa 1974, s. 191; J. Ławski: *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3.

problematyka jest wariacją na temat *Konrada Wallenroda*. Takie mylenie tropów jest znaczące.

Podobieństwo pomiędzy utworem Malczewskiego a powieścią poetycką *Jan Bielecki* w oczywisty sposób dotyczy wykorzystania motywu maskarady przynoszącej zdradziecką śmierć. Słowacki zadbał jednak o to, żeby także w innych miejscach swej powieści zasugerować lub zmanifestować nawiązania do *Marii*. Co ciekawe, dotyczy to nie tylko podobieństwa motywów, ale również rozwiązań artystycznych. Za sugestią powinowactw tekstowych uznać można scenę, w której Sieniawski knuje spisek przeciwko Bieleckiemu, ukryty w swoim zamku, wśród uczujących rycerzy, sam blade i ponury. Kreacja ta może stanowić odległe nawiązanie do Wojewody, który także w zakamarkach swojego zamku (wprawdzie okrytego mrokiem, kiedy zgasł już blask biesiady<sup>14</sup>) planuje najstraszliwsze zbrodnie. Natomiast obraz Anny szykującej się do ślubu jest już bardzo bezpośrednim przetworzeniem pierwszego portretu bohaterki powieści Malczewskiego. Oba obrazy zostały zbudowane na tym samym pomysłe, a jest nim kontrast pomiędzy radością i szczęściem, którymi powinny się charakteryzować kobiety ze względu na swój stan i kondycję, a pozornie niezrozumiałym smutkiem, który maluje się na ich twarzach. W utworze Malczewskiego czytamy:

Przy nim młoda niewiasta – czemuż, kiedy młoda,  
Tak zamglonym promieniem świeci jej uroda?<sup>15</sup>

Kontrast, dominujący w całym opisie bohaterki, dotyczy tego, że ta młoda, szlachetna, zakochana kobieta powinna być szczęśliwa i pełna energii, zamiast tego jest całkowicie niemal pozbawiona sił witalnych i zarażona cierpieniem. O Annie pisze Słowacki:

---

<sup>14</sup> Zbrodnicze zamiary Wojewody wymagały ciemnej barwy – urzekł ten chwyt Mochnackiego, który pisał: „Któż inny, jeśli nie poeta z użyczenia i daru nieba, mógł pochwyć to przeciwieństwo, jakie zbrodnia wiedzie ze światłem dziennym” (M. Mochnacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. T. 1. Warszawa 1830, s. 147).

<sup>15</sup> A. Malczewski: *Maria*. Oprac. R. Przybyłski. Wrocław 1958, s. 16.

Lecz panna młoda jakże przystrojona!

[...]

Dlaczegoż smutna?...<sup>16</sup>

Kontrast dodatkowo wzmocniony tutaj został ukazaniem bohaterki w dniu jej ślubu, a zatem oczekiwać należy, że będzie promieniała szczęściem, tymczasem ona również doświadcza głębokiego smutku. Warto zauważyć, że także metafory, za pomocą których obaj poeci wydobywają ów kontrast, będący najważniejszym rysem portretowanych przez nich kobiet, zostały utworzone według podobnego wzorca. Malczewski dla zbudowania niezwykłego wizerunku Marii, która „na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata”, używa metafor związanych semantycznie z żywiołem ognia, wody i powietrza. Ogień, który symbolizuje życie, energię, działanie i który powinien być charakterystyczny dla młodości, pojawia się w metaforach opisujących Marię, natychmiast jednak jest „gaszony” metaforami z kręgu semantycznego wody i powietrza. Widać to już w otwierającym część X dwuwiersie, w którym promień rozświetlający urodę kobiety, jest określony jako „zamglony” (mgła łączy tu symbolicznie dwa żywioły: wodę i powietrze). Nasycenie opisu Marii metaforami „ognistymi”, splecionymi z „wodnymi” i „powietrznymi” wywołuje wrażenie zaprzeczania oczekiwaniom czytelnika: zamiast spodziewanego ognia młodości, ożywiającego bohaterkę, znajduje on kobietę smutną, zgaszoną, pozbawioną woli życia. Mówiąc językiem wybitnego znawcy wyobraźni poetyckiej Gastona Bachelarda, jest to kobieta podporządkowana żywiołowi wody i powietrza. Zgodnie z ustaleniami badacza, woda symbolizuje smutek, śmierć, kondycję kobiety pasywnej, która może jedynie płakać nad swym losem<sup>17</sup>. Powietrze natomiast ewokować ma skojarzenia z czystością, doskonałością, a także figurą wylotu, ucieczki z tego świata<sup>18</sup>. Choć ustalenia Bachelarda są znacznie później-

<sup>16</sup> J. Słowacki: *Jan Bielecki*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1. Wrocław 1952, s. 63. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery stron podaje w nawiasach.

<sup>17</sup> G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Oprac. H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa 1975, s. 146–166.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 181–194.

sze niż tekst utworu, widać wyraźnie, że zrekonstruowana przez niego symbolika żywiołów wody i powietrza znajduje tutaj zastosowanie i pozwala uchwycić specyfikę kreacji Marii. Warto podkreślić, że taka strategia poetyckiego obrazowania została konsekwentnie utrzymana w całej powieści, nie tylko w owym pierwszym wizerunku bohaterki.

Metafory usytuowane w obrębie tych samych pól semantycznych zastosował Słowacki w celu podkreślenia kontrastu pomiędzy pozornym, wynikającym z zewnętrznych okoliczności szczęściem a głębokim, wewnętrznym smutkiem Anny. W początkowym fragmencie poświęconym ubiorowi i wyglądowi panny młodej pojawiają się metafory związane z żywiołem ognia, z blaskiem i płomieniami: herb męża „łśni” na szacie, której wewnętrzna strona jest „szkarłatowa” (kolorystyka związana z różnymi odcieniami czerwieni także daje się zaliczyć do kręgu semantycznego ognia), wreszcie twarz, która jest „cudna, gdy się wstydem **płoni**”. Jednocześnie metafory ogniste są tutaj również, podobnie jak w tekście Malczewskiego, tłumione przez metafory powietrzne i wodne. Czytamy zatem dalej:

I cała postać **powiewna** i drżąca.  
Jej śnieżne łono **westchnieniem** odtrąca  
Tę młodą różę [...]

(Jan Bielecki, s. 63)

Określenia z kręgu semantycznego związanego z powietrzem wywołują wrażenie delikatności, niematerialności kobiety, która – choć młoda i stanąć ma za chwilę na ślubnym kobiercu – nie przeżywa ekstatycznej radości. W kolejnym fragmencie, by wzmocnić obraz smutku trapiącego bohaterkę, posłużył się Słowacki metaforą wodną:

[...] Patrz, na wód lazurze,  
Kwiat się przegląda w jeziora kryształe.

(Jan Bielecki, s. 63)

Złe przeczucie pokazane jest w obrazie kwiatu przeglądającego się w tafli wody. Symboliczne sensory, jakie ewokować ma ten obraz, to, podobnie jak w przypadku Marii, smutek, bierność, brak sił i możliwości, aby walczyć ze złym losem.



Do owego pierwszego obrazu Marii zawartego w powieści poetyckiej Malczewskiego nawiąże Słowacki raz jeszcze. Opisując przybycie karta z zaproszeniem na bal maskowy, nie omieszczał poeta zaznaczyć, że w chwili pojawienia się niezwykłego pośłańca:

Siedziała Anna, przy niej ojciec stary  
Otwiera świętych poważne żywoty.

(*Jan Bielecki*, s. 65)

Bardzo wyraźne jest tutaj odesłanie do przywoływanego wcześniej fragmentu utworu Malczewskiego, w którym autor przedstawia swoją bohaterkę, a czyni to właśnie w momencie, kiedy ta siedzi u boku ojca i wspólnie oddają się lekturze *Pisma Świętego*. Jest to zresztą również scena poprzedzająca przybycie pośłańca z listem (od Wojewody)<sup>19</sup>.

W najbardziej manifestacyjny sposób odwołuje się Słowacki do powieści Malczewskiego w scenie balu maskowego. O samym balu poeta pisze:

Zgiełkiem i wrzaskiem zabrzniały komnaty,  
Głośna to radość, lecz radość nieszczera;  
Śmiech słychać!... śmiech to wymuszony świata  
Na błądych licach nigdy nie umiera.

(*Jan Bielecki*, s. 67)

Zgiełk, wrzawa, głośne śmiechy, które nie oznaczają autentycznej radości, lecz jedynie maskują jakąś straszną tajemnicę, są oczywistym nawiązaniem do pierwszej pieśni Masek z utworu Malczewskiego:

Maska twarz kryje – a kto się pyta  
O sprawę czyje, tego przywita  
Wrzawa, śmiech pusty.

(*Maria*, s. 39)

---

<sup>19</sup> Przywołana scena lektury „świętej” księgi uznana została przez badaczy – podobnie jak motyw maskarady – za jedno z najbardziej oczywistych, ostentacyjnych wręcz nawiązań do utworu Malczewskiego. Zwracam na nią tutaj uwagę, aby udokumentować tezę, że odesłań do *Marii* nie tylko nie próbował Słowacki ukryć, ale wręcz epatował nimi czytelnika.

Hałaśliwy, niepokojący, pusty śmiech brzmi złowroźnie, jest znakiem strasznej tajemnicy, którą kryje karnawałowy korowód. W utworze Malczewskiego dotyczy ona zarówno samej morderczej misji, którą maski mają do wypełnienia, jak i niejasnego statusu ontycznego tych postaci. Słowackiemu chodzi jedynie o pierwsze z tych znaczeń. Dzięki czytelnemu odesłaniu do *Marii* przywołuje jednocześnie wszystkie, tak precyzyjnie przez Malczewskiego skonstruowane sensory związane z karnawalem weneckim i jego kryminogennymi właściwościami. Wprawdzie Słowacki nie eksponuje elementu weneckiego, ale samo odesłanie do *Marii* wystarczy, aby przywołać ów ciemny aspekt karnawału jako czasu szczególnie dogodnego do dokonywania prywatnych, rodowych aktów zemsty. Późniejsze padające w tekście *Jana Bieleckiego* dopowiedzenie dotyczące „tatarskich przebierańców”: „To jakaś szlachta zjechała kulikiem”, tylko potwierdza konieczność przywołania w interpretacji pierwszej pieśni Masek z utworu Malczewskiego.

Wszystkie te odesłania do *Marii* mają na celu, jak już wspomniałam, swoiste mylenie tropów<sup>20</sup>. Tak ostentacyjnie wskazując na tekst, który jakoby miał mu posłużyć za jedyną inspirację, nie tylko odcina się bowiem Słowacki od wpływów Mickiewiczowskich, ale też w pewien sposób modeluje odczytanie tej powieści poetyckiej, sugerując, że skupia się ona – podobnie jak arcydzieło Malczewskiego – na kwestiach egzystencjalnych. Zatem problem zdrady, który jest tutaj kluczowy, miałby być w tym utworze rozpatrywany wyłącznie z punktu widzenia jej uwarunkowań indywidualnych, jednostkowych, tego, jak wpływa ona na los człowieka, który zdecyduje się na jej dokonanie, a nie jako akt biorący w obronę naród lub skierowany przeciwko niemu i postrzegać go trzeba w związku (zgody lub bezprawia) z taką kategorią jak patriotyzm.

---

<sup>20</sup> Strategia zastosowana tu przez Słowackiego nie pozwala się umieścić ani w obrębie kontynuacji (por. stanowisko Stanisława Makowskiego: *Słowacki – kontynuator Malczewskiego...*), ani powierzchownych jedynie nawiązań (por. J. Kamionka-Straszakowa: „*Nasz naród jak lawa*”..., s. 191). Jej złożoność i rozmach najlepiej scharakteryzował Jarosław Ławski, pisząc: „Osobność *Jana Bieleckiego* polegałaby na tym, iż byłby on poematem wykreowanym z innego, jedyne dzieła, które musiało najpierw zostać zdekomponowane na szereg motywów, symboli *etc.*, by zasilić imaginarium poety-bricoleure’a, a następnie ulec rekompozycji” (J. Ławski: *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii”...*, s. 84).

Pozornie Słowacki robi w swoim tekście to, co tak wdzięcznie zapowiada, inkrustując *Jana Bieleckiego* odniesieniami do *Marii*. Nie sposób nie zauważyć, że bohater utworu decyduje się sprzymierzyć z Tatarami i podstępnie zemścić na Sieniawskim wyłącznie na skutek osobistych krzywd doznanych ze strony magnata. Jan Bielecki został ukształtowany tak samo jak Żmija czy Hugo. Każdy z tych bohaterów w działaniu swoim kieruje się jedynie względami osobistymi, nie szuka żadnych wyższych uzasadnień. Każdy z nich także doświadcza destrukcji, jaką powoduje zdrada, życie niezgodne z podstawowymi wymogami etycznymi. To, co odróżnia tych bohaterów od zwykłych zbrodniarzy, to cierpienie, pod którego wpływem zdecydowali się owej zemsty dokonać (Żmija, Jan Bielecki), wyrzuty sumienia, a w każdym razie dręcząca świadomość własnej podłości (Żmija, Jan Bielecki), ból spowodowany tym, że swoim postępowaniem niszczą życie osób sobie najbliższych (Jan Bielecki, po części Hugo). Zgodnie z wymogami gatunku bohaterowie ci cierpią, są postawieni przed dramatycznymi wyborami, czynią zło, ale nie oszukują się, że ich wybór może zostać w jakikolwiek sposób usprawiedliwiony, zmierzają do straszliwego, lecz zasłużonego końca. Porównując te kreacje z Mickiewiczowskim *Konradem Wallenrodem*, można by powiedzieć, że są one od niego uboższe, bardziej jednowymiarowe. Wprowadzając motywację patriotyczną i nadając jej dominujące znaczenie, Mickiewicz nie unieważnił przecież wszystkich aspektów, o których była mowa wcześniej, ale jedynie wzmocnił tragizm postaci. Nie dostrzegł tego Słowacki, więc jego odesłania do utworu Mickiewicza wpisane w tekst *Jana Bieleckiego* mają charakter krytyczno-polemiczno-korygujący, choć trzeba jednocześnie przyznać, że myśl o możliwości uczynienia ze zdrady podstawowego rysu określającego ludzką egzystencję i kształtującego relacje jednostki z otoczeniem jest sama w sobie ciekawa i może owocować skomplikowanymi kreacjami bohaterów.

Ze względu na interesujące mnie w tej książce zagadnienie najistotniejsze wydaje się jednak, że odwołania do powieści poetyckiej Mickiewicza są w *Janie Bieleckim* dyskretne, niejako „podskórne”, ukryte pod tkanką tekstu<sup>21</sup>. W porównaniu z ostentacyjnymi nawiązaniem do

---

<sup>21</sup> Kleiner widzi w tekście *Jana Bieleckiego* tylko dwa nawiązania do *Wallenroda*: „[...] anioł z zakończenia spokrewniony jest z mickiewiczowskim aniołem

*Marii* jest to strategia uderzająca<sup>22</sup>. Przyjrzyjmy się szczegółom. Kluczowy dla tej powieści poetyckiej motyw masek został wprowadzony w aurze analogii z utworem Malczewskiego, z wykorzystaniem – co zostało wcześniej pokazane – sensów zbudowanych w tekście poprzednika. Słowacki sugeruje w ten sposób, że korzysta ze znaku maski karnawałowej właśnie, a jego intencją jest pokazanie ciemnego, kryminogennego aspektu maskarady. Nie ulega jednak wątpliwości, że maska daje się interpretować także zupełnie inaczej – jako figura udawania, ukrycia prawdziwej twarzy, drugiej, konstruowanej z różnych powodów osobowości. To drugie znaczenie w sensie egzystencjalnym i antropologicznym mogłoby być bez porównania ciekawsze, a jak poucza lektura utworów romantycznych, figura maski powiązana ściśle z koncepcją sobowtóra zrobiła w tej epoce swoistą karierę. W tym drugim znaczeniu – odwołującym się do kategorii gry, udawania, oszustwa, ale i owego sobowtóra wpisującego się w zgrabny aforyzm Girarda: „Sobowtór i potwór są jednym i tym samym”<sup>23</sup> – pojawia się, oczywiście, maska w *Konradzie Wallenrodzie*. Tekst Mickiewiczowski przedstawia

---

harmonii w niebiosach, a skowronek, który po zniszczeniu domu Bieleckiego nuci piosnkę smutku i niewoli, ze słowikiem, który po spaleniu gmachu »nad zgliszcza i groby / Nuci podróżnym piosnkę żałoby«” (J. Kleiner: *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości...*, s. 100). Są to, jak się zdaje, podobieństwa powierzchowne, których badacz nie poddaje analizie.

<sup>22</sup> Warto przypomnieć w tym miejscu hipotezę Jarosława Ławskiego, który podejrzewa, że Mickiewicz czytał *Marię* w okresie bezpośrednio poprzedzającym pracę nad *Konradem Wallenrodem* (bądź w trakcie pisania swojej powieści poetyckiej), i wskazuje te elementy Mickiewiczowskiego tekstu, które mogły powstać pod wpływem inspiracji dziełem Malczewskiego. Komentując tę intertekstualną relację, badacz stwierdza: „Mickiewicz prawdopodobnie przeczytał *Marię* tak, jak wielcy poeci czytają czasem dzieła swych konkurentów: z podziwem, zazdrością, uznaniem, przyswajając »lekcję świetności«, ale milcząc, nie wywołując nazwiska inspiratora” (J. Ławski: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*. Białystok 2003, s. 204–205). Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Mickiewicz przeczytał tekst Malczewskiego tak, jak Słowacki *Konrada Wallenroda*.

<sup>23</sup> R. Girard: *Potworny sobowtór, opętanie i maska*. Przeł. R. Forycki. W: *Miski*. T. 2. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1986, s. 31.

problem bohatera zamaskowanego właśnie z antropologicznego i egzystencjalnego punktu widzenia. Poeta zadaje pytania nie tylko o motywację takiego postępowania, ale też o jego konsekwencje, z tymi najważniejszymi dla romantyzmu pytaniami: „kim jestem?“, „czy jest mnie więcej niż jeden?“, „czyże sumienie obciążają czyny, które popełniam jako ktoś inny?“, włącznie. Znaczące, że Słowacki w *Janie Bieleckim* nie podejmuje bezpośrednio żadnego z tych wątków, choć przedstawiony przez niego bohater wyraźnie odsyła także do owego drugiego możliwego znaczenia maski, nie jest bowiem jedynie przebierańcem uczestniczącym w balu u Sieniawskiego, ale także człowiekiem, który dla prywatnej zemsty w pewien sposób wyrzekł się swojej kultury i religii, przywdział metaforyczną maskę, która miała mu umożliwić realizację zbrodniczych celów. Autor tej powieści poetyckiej nie skupia się jednak na analizie takiej skomplikowanej psychologicznie sytuacji, ograniczając się właściwie jedynie do wyrażonej wprost (w formie zresztą o silnej wymowie aforystycznej) tezy, której podporządkowana została cała opisana tu historia: „Kraj zdradził, lecz zdrada zabija“.

Także zakończenie powieści poetyckiej, eksponujące śmierć ukrytego niesławą bohatera i jego cierpiącej ukochanej, wydaje się ową tezę potwierdzać. Ze wszystkich skomplikowanych kwestii związanych z problemem zdrady i zemsty Słowacki ostentacyjnie wybiera tylko jedną – dotyczącą oceny takiego postępowania. W zakończeniu utworu znowu pojawia się bardzo wyraźne nawiązanie do *Marii*:

Dziewica blada, na kamiennym progu,  
Usnęła – może usnęła na wieki...

(*Jan Bielecki*, s. 73)

Fragment ten kojarzyć się musi z postacią Miecznika, który pochylił się nad mogiłami córki i żony, ale gdy:

Odgłos z trąby wojennej dochodził daleki  
Nie porwał się do korda – już spał – spał na wieki.  
I cicho – gdzie trzy mogił w posępnej drużynie;  
I pusto – smutno – tęskno w bujnej Ukrainie.

(*Maria*, s. 74)

Cisza, która zamyka utwór Malczewskiego, pochłaniając niejako bohaterów, nie pozostawiając nadziei nawet na ich egzystencję w innym, lepszym świecie, także znajduje odzwierciedlenie w *Janie Bieleckim*:

I cicho! niechaj głos pieśni stłumiony,  
Nie budzi ciszy w wieczornej godzinie;  
Całego świata gdy się odgłos spłynie,  
Tworzy tę ciszę, co ziemię osłania;  
Lecz myśl głęboko zadumana słyszy,  
Jak gdzieś daleko, brzmią pogrzebów dzwony,  
Jęki rozpaczy i wrzawa wesola,  
I płacz boleści i śmiech obłąkania,  
I wszystko można rozróżnić w tej ciszy,  
Słuchem anioła i myślą anioła.

(*Jan Bielecki*, s. 73)

W porównaniu z tamtą ciszą, cisza Słowackiego wydaje się przegadana i zapadająca niczym kurtyna na świat, w którym wbrew deklaracjom nie wszystkie subtelne tony zostały wygrane, wysłuchane i rozróżnione<sup>24</sup>. Choć tak wyraźnie nawiązuje poeta do *Marii*, nie wykorzystuje jednak w pełni inspiracji płynącej z tego poematu i nie poddaje analizie ludzkiej egzystencji, nie skupia się na ukazaniu tragicznej sytuacji człowieka w świecie. Nie sposób nie zgodzić się z sądem Stefana Treugutta,

---

<sup>24</sup> Jarosław Ławski widzi w cytowanym fragmencie nawiązanie do opisu Waclawa wyruszającego z wojskiem: „Ten uśmiech – w którym może choć część zachwycenia, / Z jakim wybrani słyszą Cherubinów pienia”, opatrzonego odesłaniem do płótna Rafaela. Zgodnie z komentarzem badacza: „Tu właśnie widzi Malczewski wielką pochwałę wyobraźni, która jedyna – prócz pędzla Rafaela – potrafi oddać wyraz zachwycenia, która jest »myślą geniuszu« właściwą sztukmistrzom słowa czy pędzla” (J. Ławski: *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii”...*, s. 112). Jeśli jest to rzeczywiście odesłanie do fragmentu zdradzającego refleksję do pewnego stopnia metatekstową, to fakt, że akurat na nią zwraca Słowacki w finale swojego utworu uwagę, jest szczególnie ważny. Potwierdza on bowiem, że to właśnie kwestia tworzenia, układania poematu, władzy autora nad tekstem zajmuje w jego pisarstwie miejsce uprzywilejowane.

że w porównaniu z finałowym fragmentem *Marii* zakończenie *Jana Bieleckiego* sprowadza się do bardzo ogólnej i dość banalnej moralistyki<sup>25</sup>.

Wyjaśnieniem tego braku jest ujawnienie drugiego, tym razem ukrytego źródła inspiracji, czyli przywołanego już *Konrada Wallenroda*. Możliwość powiązania tych dwóch tekstów wskazywałam już na przykładzie figury maski, domagającej się w tym utworze dwuwymiarowego odczytania. Także cytowana wcześniej dewiza utworu: „Kraj zdradził, lecz zdrada zabija”, wymaga włączenia do historii Bieleckiego motywacji ponadindywidualnej, przesuwająca punkt ciężkości z osobistej tragedii, cierpienia, które rodzi myśl o zemście, na zdradę narodową, która, mimo że jest wymierzona nie przeciwko krajowi, lecz jedynie przeciwko rodakowi, który dopuścił się gwałtu, wymaga szukania wsparcia u obcych. I choć pozornie sytuacja jest tutaj odwrotna niż w *Konradzie Wallenrodzie*, którego tytułowy bohater dla dobra własnej ojczyzny zdradził Zakon, a zatem wroga, to jednak odczytanie Słowackiego akcentuje inne aspekty opowiedzianej przez Mickiewicza historii. Fraza: „Kraj zdradził, lecz zdrada zabija”, zdaje się stosować tyleż do Bieleckiego, ile do Wallenroda. Bielecki w oczywisty sposób zdradził kraj i został za to ukarany, natomiast Wallenrod wprawdzie zdradził zagrażający Litwie Zakon, ale pamiętać trzeba, że był to Zakon, który go wychował<sup>26</sup>, a obejmując funkcję Wielkiego Mistrza, zobowiązywał się niejako, że będzie dbał o jego interesy. Kwestia odpowiedzialności za losy wspólnoty, na której czele

<sup>25</sup> S. Treugutt: *Pisarska młodość Słowackiego*. Wrocław 1958, s. 166.

<sup>26</sup> Sytuacja Konrada musiała być zresztą „obustronnie” skomplikowana. Uciekając „do swoich” prawdopodobnie zranił swojego bezpośredniego opiekuna, porzucił też wyrafinowaną kulturę i wiarę chrześcijańską. Później natomiast, aby zyskać zaufanie Zakonu, musiał zapewne popełnić niejedną zbrodnię przeciwko „swoim” skierowaną. Mickiewicz wprawdzie nie rozwija tych wątków, ale Słowacki nie był jedynym autorem, którego te „przemilczenia” w *Konradzie Wallenrodzie* intrygowały (kwestię tę analizuje w swoim artykule S. Chwin: *O czym Mickiewicz wolął nie pisać w „Konradzie Wallenrodzie”*. W: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*. Red. E. Graczyk, Z. Majchrowski. Gdańsk 1993). Oczywiście, to, że religijnie i kulturowo Konrad bliższy jest Zakonowi niż Litwie, nie zmienia faktu, że jest on litewskim patriotą – w najgłębszym, duchowym i tellurycznym sensie tego słowa (por. S. Chwin: *Wstęp*. W: A. Mickiewicz: *Konrad Wallenrod...*, s. LXXIV–LXXVIII).

stało się z wyboru, nawet jeśli motywacje tego czynu były z gruntu złe i egoistyczne, musiała się Słowackiemu wydawać ważna. Rozważała ją szczególnie w *Żmii*, ukazując hetmana, który nie tylko sprzymierzył się z Kozakami wyłącznie po to, aby dokonać zemsty na Turkach, ale też potajemnie mordował lud, który mu służył i był przez niego cynicznie wykorzystywany.

W porównaniu z manifestowanymi przez autora w tekście nawiązaniem do *Marii* Malczewskiego bezpośrednio aluzje do *Konrada Wallenroda* są bardzo dyskretne. Dwie zasługują na przywołanie. Pierwszą jest opis momentu podjęcia przez Bieleckiego decyzji o zemście na wrogu:

Zniósłbym nieszczęście, lecz nie zniosę sromu.  
Już mnie domowe szczęście nie omami.

(Jan Bielecki, s. 64)

Nie sposób nie usłyszeć w tym wyznaniu echa Mickiewiczowskiej maksymy: „Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie” (s. 108). Zestawienie tych dwóch wypowiedzi ujawnia różnicę w motywacji bohaterów. Bielecki odrzuca możliwość rodzinnego szczęścia z powodu dumy i chęci zemsty za doznaną krzywdę. Mimo niegodziwości czynu Sieniawskiego Słowacki podkreśla, że decydując się na zemstę, Bielecki kieruje się nawet nie cierpieniem, ale przede wszystkim urażoną ambicją. Wallenrod także dobrowolnie rezygnuje z osobistego szczęścia, ale czyni to powodowany miłością do ojczyzny, na której los nie potrafi pozostać obojętny. O motywacjach Bieleckiego Treuttig pisał:

Co za skarłały ‘wallenrodizm’, konflikt szczęścia domowego z... otóż trudno nawet powiedzieć z czym. Z konfliktu społecznego robi się wątki konfliktu namiętności, wątki gdyż zbudowany na wysoku obrażonej dumy. Poprzez wątek romansowy Słowacki miał w oczywisty sposób zamiar powiększenia racji Bieleckiego, chciał tym mocniej uzasadnić konieczność zdrady<sup>27</sup>.

Czy na pewno? Czy nie było raczej tak, że eksponowanie prywatnych (także romansowych) motywacji bohatera służyć miało podkreśle-

<sup>27</sup> S. Treuttig: *Pisarska młodość Słowackiego...*, s. 163.



niu samej istoty zdrady i wykluczeniu możliwości jej „usprawiedliwienia”? Ten „skarłały Wallenrod” jest bowiem odpowiedzią Słowackiego na „Wallenroda-szlachetnego zbójcę”, a jego motywacja z premedytacją została skonstruowana jako czysto osobista, pozbawiona podniosłego narodowego tonu. Takie zarysowanie problemu zwraca jednak również uwagę na możliwość innego odczytywania kwestii zdrady – rozwinięcia interpretacji w stronę wspomnianej już kwestii jej znaczenia dla relacji bohatera z innymi. To, co pozornie nielogiczne i skarłałe w Janie Bieleckim, stanie się wtedy być może rysem głębokiego egzystencjalnego dramatu. Ten, który został zdradzony, jest w stanie odpowiedzieć światu tylko analogiczną zdradą, powodującą destrukcję jego osobowości. Na plan pierwszy wysuwa się wtedy nie ocena postępowania bohatera, ale analiza psychologicznych i egzystencjalnych jego uwarunkowań. Te dwie – z pozoru wykluczające się – perspektywy: ostantacyjne odrzucenie Wallenroda i redukcja znaczeń patriotycznych wpisanych w tę postać oraz mniej widoczna, ale obecna w tekście możliwość poprowadzenia głębszej analizy, podejmującej istotne dla myślenia o człowieku i jego miejscu w świecie wątki, w kategoriach Blooma mogłyby odpowiadać logice dwóch pierwszych faz procesu rewizyjnego. *Clinamen* i *tessera* – dopełnienie i antyteza – obejmować muszą zarówno wskazanie błędu wielkiego poprzednika, miejsca, w którym porzucił on słuszną drogę (pierwsza zarysowana wcześniej perspektywa), jak i uzupełnienie jego tekstu treściami, które powinny były się w nim pojawić, gdyby ich autor podążał właściwie obraną przez siebie drogą (druga perspektywa).

To wyraźne zmanifestowanie różnic w motywacjach bohaterów – własnego i Mickiewiczowskiego – jest Słowackiemu potrzebne także po to, aby fakt identycznego domknięcia obu tych historii był bardziej uderzający. Obaj bohaterowie bowiem kończą w ten sam sposób – realizując swoje cele, ponosząc jednocześnie klęskę moralną i doprowadzając do destrukcji swoją psychikę. Mickiewicz ujawnia tę prawdę w przywołanej już na początku tego podrozdziału rozmowie Konrada z Aldoną tuż po dokonaniu zemsty na Zakonie, kiedy okazuje się, że maska zdrajcy zdążyła stać się jego twarzą, a wszystkie czyny, których się dopuścił, obciążają jego sumienie i zmieniają go bezpowrotnie. Przeczuwał to zresztą, jak się zdaje, od początku, skoro z *Powieści Wajdeloty* dowiadujemy się, że swój los, rozstając się z żoną, przedstawiał tak: „Zdradzać,

mordować i potem ginąć śmiercią haniebną” (s. 114). Słowacki wygłasza identyczną diagnozę, również w scenie rozmowy Bieleckiego z ukochaną, którą porzucił, jego bohater pozbawiony jest złudzeń, że jakiegokolwiek „życie po zdradzie” będzie możliwe, że da się – także w sensie emocjonalnym, psychicznym – powrócić do czasów sprzed założenia maski. Bielecki mówi przecież:

[...] „Tak! twarz moja blada!  
Z inną cię twarzą w czas szczęśliwy witał,  
Ja zdradzam! będę jak róża rozkwitał?  
Na mojem czole napisano – zdrada.  
[...]  
O! luba moja, po co te rozmowy?  
Luba! chodź ze mną wieść życie tułaczy!  
Chodź za wygnańcem potępionej głowy!  
Na twojem łonie dożyję siwizny,  
Siwizny nieszczęść, zdrady i rozpaczy!”

(Jan Bielecki, s. 69–70)

Po zestawieniu tego utworu z *Konradem Wallenrodem* ujawnia się jeden z jego zasadniczych rysów i wbrew wrażeniu, które można odnieść, śledząc tak częste w tym krótkim tekście nawiązania do *Marii Malczewskiego*, jest to sens tym razem nie egzystencjalny, ale właśnie „polityczny” (zgodnie z rozumieniem utworu Mickiewicza przez Słowackiego i większość współczesnych mu czytelników). Sprowadza się on do potępienia zdrady, która jest zawsze tak samo zła, szkodliwa, destrukcyjna i zawsze ma wymiar ponadjednostkowy. Nawet jeśli zaczyna się od chęci zemsty za osobistą krzywdę, jak w przypadku Jana Bieleckiego czy Żmii, nie cofnie się także przed – choćby i okupioną największymi wyrzutami sumienia – zdradą kraju, wiary, narodu.

W tekście *Jana Bieleckiego* zarówno nawiązania do *Marii Malczewskiego*, jak i do *Konrada Wallenroda* mają właściwe taki sam charakter – w obu przypadkach nie chodzi bowiem o prostą kontynuację czy inspirację płynącą z dzieła poprzednika. Mamy tu do czynienia z konstruowaniem złożonego intertekstu, w którym „zapożyczone” elementy stają się częścią nowych całości semantycznych i umożliwiają powstawanie całkiem nowych znaczeń. Różnica polega jednak na tym, że o ile odniesienia

do tekstu Malczewskiego są bardzo czytelne, a nawet wyjątkowo wyraźnie eksponowane, o tyle intertekstualna gra z *Konradem Wallenrodem* prowadzona jest dyskretnie i z wyraźną autorską intencją zepchnięcia jej na plan dalszy. Teoria Blooma każe zachować czujność wobec takich strategii pisarskich. Fakt, że Słowacki nie waha się pokazać tekstu Malczewskiego jako ważnego punktu odniesienia dla swojego utworu, czego nie chce zrobić z tekstem Mickiewicza, może wynikać z tego, że autora *Marii*, czyli wybitnego, ale jednego tylko dzieła romantycznego, nie postrzega młody poeta w kategoriach zagrożenia dla swojej poetyckiej wyobraźni. Stąd takie same w istocie intertekstualne zabiegi stosowane wobec jego twórczości nie wymagają żadnych dodatkowych „środków ostrożności” – w przeciwieństwie do tych, których celem jest dzieło Mickiewicza. Nawiązując do przełomowego dla twórczości wielkiego prekursora utworu, jakim był bez wątpienia *Konrad Wallenrod*, Słowacki jednocześnie czerpie inspirację z dzieła wybitnego poprzednika i próbuje się wyzwolić spod jego wpływu. Mówiąc językiem Blooma, Słowacki rozpoczyna od błędnego odczytania tekstu tej powieści poetyckiej, przypisując autorowi intencje, których nie da się wyczytać z utworu. Czyni to jednak celowo, aby w swoich kolejnych wariacjach na temat tamtego bohatera móc się od Mickiewiczowskiego tekstu odchylić, czyli odróżnić, zaznaczyć moment, w którym historię należy przedstawić inaczej, niż zrobił to stary mistrz. Tym punktem w przypadku powieści *Hugo, Żmija* czy *Jan Bielecki* jest oczywiście motywacja bohatera. W dziele Słowackiego jest to jedynie motywacja osobista, bo patriotyczne pobudki czynu Konrada spowodowały, zdaniem autora, wypaczenie sensu poematu, umożliwiając usprawiedliwienie zdrajcy.

W *Janie Bieleckim* dokonuje Słowacki ważnego kroku rewizyjnego (obserwowane tu zabiegi są – jak już wspomniano – charakterystyczne dla pary *clinamen* i *tessera*). Mimo że tekst ten nawiązuje do wątku wallenrodzkiego, Słowacki tworzy utwór, który ma dowodzić odmienności wybranej przez niego drogi, utwór, o którym nie można byłoby powiedzieć, że jest rozwinięciem myśli Mickiewiczowskiej. Jednocześnie odniesienia do tekstu wielkiego poprzednika – choć obecne – zostały tu ukryte pod nad wyraz oczywistymi odwołaniami do utworu odmiennego. Można powiedzieć, że za sprawą takiej strategii Słowacki już na etapie *Jana Bieleckiego* przygotowuje grunt dla kolejnych gestów rewizyjnych, któ-

rych celem będzie swoisty podział „terytoriów”, takie określenie pozycji własnej i pozycji przeciwnika, aby wyeliminować niebezpieczeństwo wpływów. W tym wypadku Słowacki niejako pozornie wycofuje się z tematów narodowych, pozostawiając Mickiewiczowi to pole do zagospodarowania, i przemieszcza się na teren rozważań antropologicznych czy egzystencjalnych. Oczywiście, podział ów jest całkowicie sztuczny, takie ograniczanie przeciwnika i samoograniczanie zarazem jest narzucone arbitralnie i nie znajduje w istocie potwierdzenia w tekstach obu poetów. Widać to dobrze w omawianym przypadku, gdyż ani *Konrad Wallenrod* nie jest pozbawiony istotnych rozważań egzystencjalno-psychologiczno-moralnych, ani w *Janie Bieleckim* kwestia powinności wobec ojczyzny nie została zignorowana. Ten pozorny podział wpływów, z którym mamy tu do czynienia, jest jedynie przygotowaniem do właściwego starcia.

Trzeba jeszcze postawić pytanie o skuteczność rewizyjnych zabiegów Słowackiego. Czy, a jeśli tak, to w jakim stopniu udało się młodszemu poecie odróżnić od Mickiewicza, napisać coś, czego wielki rywal nie był świadomy, dopełnić jego tekst w oryginalny, twórczy sposób? Wiemy już, że nie do końca spełnia ten postulat jednoznaczne potępienie zdrady, zostało ono bowiem bardzo wyraźnie wpisane w tekst *Konrada Wallenroda* i „niedostrzeżenie” tego faktu przez Słowackiego wynikać mogło jedynie z przyjętej przez niego strategii lekturowej. Natomiast dostrzeżenie w czynie Wallenroda zdrady dużo głębszej niż jedynie zdrada wroga, owej zdrady „kraju”, rozumianego wprawdzie symbolicznie, nie jako ojczyzna, gdyż tą była Litwa, ale zbiorowość, na której czele stanął dobrowolnie, przyjmując jej prawa, wsparte dodatkowo wiarą, którą już bez żadnych zastrzeżeń uważał za własną, można uznać za „doczytanie” oryginalne. Wiara w Boga zaszczerpiona bohaterowi w młodości spędzonej wśród Krzyżaków była swoistą ojczyzną myśli, której nie opuścił nawet po ucieczce na Litwę, a w którą wprowadzał także swą ukochaną. I właśnie zasady owej wiary złamał na długo przed tym, nim poprowadził Zakon na samobójczą wyprawę. Aby spełnić swój zamiar, bohater najpierw jako giermek niemieckiego rycerza zabił swego pana i przywłaszczył sobie jego nazwisko. Zbrodnie, których się dopuścił, nie tylko obciążają jego sumienie i kazań potępić wybraną przez niego drogę, ale także mogą być rozpatrywane w kategoriach zdrady nie tyle znienawidzonego wroga, ile tego, co bliskie, w co się wierzy i co wyznaje się

dobrowolnie i bez zastrzeżeń. Myśl przewodnia *Jana Bieleckiego*: „Kraj zdradził, lecz zdrada zabija”, może być zatem rozwinięciem tego toku myślenia, próbą innego spojrzenia na to, kogo tak naprawdę (i dlaczego) zdradził bohater Mickiewicza. Myślenia, które nie zadowala się uproszczeniem, że zdradził wroga (dla dobra ojczyzny). Eksplorowanie tego wątku – obecnego w utworze Mickiewicza, lecz zazwyczaj pomijanego w lekturach – jest śladem zarówno wnikliwości i talentów interpretacyjnych Słowackiego<sup>28</sup>, jak i elementem oryginalnym, który właśnie młodszemu poetę wprowadza do wątku wallenrodycznego.

Jarosław Ławski, w znakomitej interpretacji *Jana Bieleckiego*, zauważa, że w tekście tym:

Samowola magnatów przeciwstawia się wolności szlachcica (Jana), zasłużonego dla Rzeczypospolitej. Konsekwencją jest zdrada. W ten sposób dociera poeta do źródeł klęski narodowej – na równi Sieniawski i Bielecki będą jej przyczyną. Państwo, którego nie ujęła w ryzy władza „jak niemieckich książąt”, ginie samowolą jednostek, objawiającą się poprzez nadnaturalną dumę, gwałtowność, zapalczywość i okrucieństwo<sup>29</sup>.

Dostrzeżenie tego faktu również może być istotne w interpretacji postawy Konrada Wallenroda. Choć jego czyn bezpośrednio wymierzony był we wroga ojczyzny, mógł w nim Słowacki widzieć przejaw owej „nadnaturalnej dumy” jednostki, która sądzi, że ma prawo wyłącznie na mocy własnej woli i tego, co nazywa słuszością, godzić w etyczny porządek świata i decydować o jego kształcie. Tego typu postawa, nawet jeśli skutkuje doraźnym zwycięstwem, grozi bardzo poważnymi konsekwencjami, jest zapowiedzią upadku nieuchronnego, bo upaść musi kraj i naród o dziejach naznaczonych takimi aktami.

---

<sup>28</sup> Podobny sposób myślenia nie był zbyt częsty w pracach badaczy, choć niektórzy interpretatorzy dowartościowywali te elementy tekstu, które i dla Słowackiego mogły być decydujące podczas lektury Mickiewiczowskiego utworu (por. P. Żbikowski: *Jeszcze raz o dziejach Alfa Waltera i przestaniu Mickiewiczowskiego poematu*. W: *W cieniu Mickiewicza*. Red. J. Lyszczyna, M. Bąk. Katowice 2006, s. 52–61).

<sup>29</sup> J. Ławski: *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii”...*, s. 103–104.

Problem zdrady nurtował Słowackiego w czasie, kiedy powstawały jego młodzieńcze powieści poetyckie, pozostał ważnym elementem w repertuarze podejmowanych przez niego kwestii także na późniejszych etapach twórczości. *Jan Bielecki*, jak już wspominałam, jest tylko jednym z wczesnych nawiązań do sposobu opracowania tego tematu przez Mickiewicza. Decyduję się w tym miejscu na poszerzoną refleksję akurat na temat tego utworu Słowackiego nie tylko dlatego, że sposób oświetlenia Mickiewiczowskiego tekstu i wskazanie, w którym punkcie wielki prekursor zbacza z właściwej drogi, prowadząc swoje rozważania w sposób domagający się korekty ze strony wielkiego „następcy”, jest tutaj bardzo charakterystyczny, ale także ze względu na pewną „drugoplanowość” owych nawiązań. Opisana tu strategia mylenia tropów, budowania odniesień dyskretnych, niejako podskórnych, maskowania ich znacznie bardziej oczywistymi odesłaniami do utworów nie-Mickiewiczowskich wydaje się szczególnie ciekawa, potwierdzająca być może wyjątkową (zagrożającą artystycznej niezależności) pozycję, jaką zajmował autor *Konrada Wallenroda* w myśleniu Słowackiego. Oczywiście, trzeba tu również dla porządku nadmienić, że zazwyczaj spotykać się będziemy w twórczości młodszego poety z odniesieniami wcale nie dyskretnymi czy maskowanymi, ale wręcz przeciwnie, stanowiącymi podstawową tkankę tekstu. W przypadku omawianego problemu zdrady z takim bezpośrednim odwołaniem do dzieła Mickiewicza mamy do czynienia w powieści *Hugo*. Utwór ten sprawia wrażenie swoistego alternatywnego zakończenia *Konrada Wallenroda*. Powtórzony tutaj zostaje układ bohaterów (Krzyżak, który zdradził, i jego ukochana) i sytuacja (wyrok śmierci wydany na zdrajcę przez sąd kapturowy). Wrażenie bliskości tekstu tej powieści poetyckiej z obiema powieściami krzyżackimi Mickiewicza (bo także *Grażyna* znajduje się w polu odniesienia, za sprawą Blanki, która przebrana w zbroję ukochanego chce ratować jego honor) wzmacniają fragmenty nawiązujące do stylistyki Mickiewiczowskich utworów (opis zamku trockiego odsyłający do *Grażyny*, monolog bohatera noszący ślady analogii ze słowami Halbana odsuwającego czarę z trucizną). Wszystko to oczywiście służy wyeksponowaniu odmiennych rozwiązań, które proponuje Słowacki: bohaterowie ulegają deheroizacji, ich motywacje są przyziemne, a czyny jednoznacznie negatywne. Dotyczy to przede wszystkim

postaci Krzyżaka – zdrajcy, pozbawionego rycerskiego honoru, który porzuca nawet ukochaną kobietę, aby ratować życie, a kończy niegodnie w odmętach Jeziora Trockiego. Odpowiedź Słowackiego na tekst Mickiewicza zawiera wszystkie najistotniejsze omówione już wcześniej elementy: interpretację tekstu Mickiewicza zakładającą (błędnie), że dokonał on w swym utworze uwznioślenia i usprawiedliwienia zdrady z pobudek patriotycznych oraz własną – odmienną, ale w rozumieniu poety jedynie słuszną – wersję tematu (bohaterowi odebrana zostaje jakakolwiek istotna, narodowa motywacja i odmówiona zostaje jakakolwiek wzniosłość). Trafnie podsumowuje zastosowane przez poetę w tej powieści poetyckiej zabiegi Jarosław Maciejewski:

Haniebny koniec Hugona jest konsekwencją prawa, które stwierdza, iż ten, kto raz wszedł w świat, gdzie rządzą zasady relatywizmu etycznego, gdzie panuje maksyma „cel uświęca środki” – musi zginąć od broni, którą sam się posługiwał. To zresztą stwierdził także Mickiewicz, ale Słowacki pozbawił człowieka, który uznawał takie zasady, aureoli bohaterstwa i patosu patriotycznej legendy. Przeciwstawił się tendencji tragizowania i heroizowania, istniejącej wokół owej makiawelicznej maksymy w poemacie Mickiewicza<sup>30</sup>.

Widać tu zatem bardzo dobrze, gdzie sytuował Słowacki ów punkt, od którego dzieło prekursora realizowane było w sposób błędny, i jak w związku z tym zamierzał ów Mickiewiczowski wątek poprawiać.

Warto dodać, że wyraźnie zauważalna skłonność Słowackiego do konstruowania bohaterów opętanych przez zdradę, choć bez wątplenia wynika z chęci odniesienia się młodszego poety do problemu opracowanego przez Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie* (co jest przedmiotem analiz w tej książce), była też chyba tematem ważnym dla światopoglądu poety niezależnie od „wpływu” prekursora. Obok „wallenrodycznie” zabarwionego ujęcia zdrady pojawia się bowiem próba przeanalizowania jej w szerszej perspektywie (możliwości takie wzmiankowałam na marginesie lektury *Jana Bieleckiego*). W interpretacji tej kwestii Michał Kuziak posłużył się ujęciem wywiedzionym z refleksji Józefa Tischne-

---

<sup>30</sup> J. Maciejewski: *Słowacki – przeciwnik romantyków*. W: „Studia Polonistyczne”. T. 5. Poznań 1978, s. 78.

ra<sup>31</sup>, pozwalającym na potraktowanie zdrady jako istotnego elementu w relacji pomiędzy jednostką a innymi ludźmi. Jak pisze badacz:

[...] doświadczenie rozstrojenia instrumentu „ja” wiąże się z problematyką aksjologiczną, z pozbawieniem owego „ja” wartości przez świat i w efekcie pozbawieniem świata wartości przez „ja”. Zdradzony zdradca gubi dawne ideały, związane z krajem czy wiarą. Wyrzeka się bycia osobą<sup>32</sup>.

Obsesyjne wręcz powracanie do tematu zdrady (szczególnie we wczesnej twórczości Słowackiego) byłoby zatem wynikiem nie tylko sprzeciwu wobec koncepcji (rzekomo) Mickiewiczowskiej „usprawiedliwiania zdrady z pobudek patriotycznych”, ale również ważnym składnikiem myślenia młodszego poety o człowieku i jego istnieniu w świecie. W tym „przeciw-Mickiewiczowskim” ujęciu problemu zauważyć się daje uproszczenie wizji prekursora – usunięcie motywacji patriotycznej, przeniesienie jej w sferę osobistych krzywd ujednoznacznia ocenę i opis konsekwencji zdrady, jednakże w tym głębszym, bardziej fundamentalnym ujęciu, w którym zdrada staje się elementem postrzegania przez człowieka samego siebie i innych ludzi, w propozycji Słowackiego można się doszukać interesującego rozwinięcia poruszonej w *Konradzie Wallenrodzie* problematyki.

## Lambro, czyli pojedynek na bohaterów

Analizując stosunek Słowackiego do tekstów Mickiewicza, Kridl stwierdza, że w pierwszym okresie, czyli mniej więcej do powstania *Lambro*, charakteryzuje się on przede wszystkim podziwem dla literackich osiągnięć wielkiego poprzednika i wyraźnym inspirowaniem się jego dziełami. Dostrzeżone w toku analiz różnice tłumaczy zaś badacz tym, że Słowacki jest po prostu „od Mickiewicza młodszy, mniej wyrobiony –

<sup>31</sup> J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990.

<sup>32</sup> M. Kuziak: *Fragmenty o Słowackim*. Słupsk 2001, s. 31.



dlatego pomija stronę ideową dzieł Mickiewicza albo też skupia się na pominiętych przez niego aspektach danego problemu<sup>33</sup>. W świetle prowadzonych tu wcześniej analiz sąd ten należy zakwestionować. Trudno bowiem wyraźne i zaczepne nawiązania Słowackiego do wallenrodcznego wątku usytuować wyłącznie po stronie podziwu młodszego poety dla wybitnych osiągnięć poprzednika i chęci nawet najbardziej twórczego zainspirowania się nimi<sup>34</sup>. Widać tu wyraźnie pracę interpretacyjną, która umożliwiła odczytanie tekstu Mickiewicza w taki sposób, aby móc się od niego odchylić, ukazać jego (nawet pozorne) słabości i dokonać istotnych korekt czy przesunięć znaczeniowych. Podejmowanie wątków pominiętych czy mniej istotnych w Mickiewiczowskim tekście jest zatem wynikiem nie braku artystycznego wyrobienia, jak chce Kridl, ale próby odnalezienia dla siebie miejsca, którego wielki mistrz jeszcze swoim tekstem nie zajął i nie zaznaczył. Jeśli zatem, zgodnie z sugestią Kridla, miejsce szczególne w historii relacji między poetami zajmuje powieść poetycka *Lambro*, to nie dlatego, że rozpoczyna ona okres polemiki, ale dlatego, że wraz z późniejszym *Kordianem* stanowi bardzo istotny moment w całym procesie rewizyjnym. Możemy się bowiem w obu wspomnianych tekstach doszukać śladów dwóch kolejnych opisanych przez Blooma faz – *kenosis* i *demonizacji*. Jest to jednocześnie tekst, w którym

---

<sup>33</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów*. Warszawa 1925, s. 40.

<sup>34</sup> W tej pracy interesują mnie nawiązania do tekstów Mickiewicza i one będą przedmiotem analizy w niniejszym rozdziale. Trzeba jednak dla porządku odnotować, że swoim *Lambrem* Słowacki po pierwsze „wpisywał się w nurt filhelenizmu powszechny w owym czasie w Europie, dla której zryw niepodległościowy w Grecji stał się najwyższym symbolem walki o wolność” (M. Mikuła: *Grecji i polski „Korsarz”*. „*Lambro*” Juliusza Słowackiego i „*Lambros*” Dionizjosa Solomosa. W: *Filhelenizm w Polsce. Rekonesans*. Red. M. Borowska, M. Kalinowska, J. Ławski, K. Tomaszuk. Warszawa 2007, s. 228), po drugie zaś, nasycił swój tekst intertekstualnymi odniesieniami do innych ważnych utworów europejskich na ten sam temat, szczególnie pism Byrona (por. *ibidem*, s. 228–233; S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 267–270). Mamy tu zatem do czynienia z sytuacją trochę przypominającą tę obserwowaną w *Janie Bieleckim*, otwarte i demonstrowane nawiązania do innych dzieł stanowią niejako zewnętrzną intertekstualną tkanę tekstu, pod którą umieszczone zostały bardziej złożone i „zamaskowane” odesłania do Mickiewicza.

przedmiotem rewizji staje się już nie jeden, konkretny, wyjątkowo do-  
tąd ważny utwór Mickiewicza, czyli *Konrad Wallenrod*, ale rozumiana  
bardziej ogólnie koncepcja patriotyzmu i losu narodu, zaprezentowana  
przez prekursora zarówno w jego kontrowersyjnej powieści poetyckiej,  
jak i w III części *Dziadów*.

Postać Lambra nosi jeszcze wyraźne rysy wallenrodyczne i bez  
wątpienia wiele zawdzięcza Mickiewiczowskiemu bohaterowi. Tak  
jak i on cierpi, wykonując swoją misję, rezygnuje z osobistego szczę-  
ścia dzielonego z ukochaną kobietą, a ukojenia szuka w używce, która  
pozwala mu zapomnieć o świecie i choć przez chwilę żyć snem. Sam  
sposób rozumienia postaci Wallenroda uległ tu jednak wyraźnej zmia-  
nie. Już nie problem zdrady, jej uwarunkowań i konsekwencji staje się  
centralnym punktem refleksji, ale raczej połączenie dwóch aspektów  
osobowości: pozytywnego i negatywnego. Lambro to przecież z jed-  
nej strony patriota, który chce mścić się na wrogach swojej ojczyzny,  
z drugiej korsarz, który wybiera niegodną profesję, aby szkodzić znie-  
nawidzonym Turkom. Jest w tym, oczywiście, bardzo podobny do  
Wallenroda, także łączącego w sobie postawę oddanego syna swej oj-  
czyzny i zdrajcy, który nie cofnie się przed zbrodnią, aby zemścić się  
na wrogu. Tym razem wyeksponowany zostanie jednak raczej motyw  
„szlachetnego zbrojcy” – niebędący ani wynalazkiem, ani wyłączną  
własnością Mickiewicza. Strategia taka jest niezwykle interesująca i ma  
szereg istotnych konsekwencji. Przede wszystkim zbliża się tutaj Sło-  
wacki bardziej niż w którymkolwiek wcześniejszym tekście do intencji  
Mickiewiczowskiego utworu, ukazując jego bohatera jako tego, który  
wzorem wielu romantycznych indywidualistów doświadcza swoistego  
rozdarcia wewnętrznego, z którym próbuje sobie poradzić. Wiadomo,  
że dylemat ten rozwiązywali romantycy bezkompromisowo, zgodnie  
z prawdą odkrytą przez Karola Moore’a, bohatera Schillerowskich  
*Zbójców*: „O, szalony głupiec ze mnie, żem myślał ohydny czynami  
świat upiększyć, a bezprawością prawo utwierdzać! Nazwałem to ze-  
mstą i słusnością”<sup>35</sup>. W tym kontekście Konrad Wallenrod jawi się jako  
kolejny nieszczęśnik, który przekonał się, że zdrady nie da się nazwać

---

<sup>35</sup> F. Schiller: *Zbójcy*. Przeł. M. Budzyński. Oprac. Z. Żygulski. Kraków  
1923, s. 196.

„słuszną zemstą” i nie może ona zostać usprawiedliwiona. W podobny sposób myśleć też trzeba o Lambrze, którego miłość ojczyzny nie usprawiedliwia wcale okrucieństwa i popełnionych zbrodni. Tak wyraźne wpisanie zarówno własnego tekstu, jak i utworu Mickiewiczowskiego w szerszą tradycję, umieszczenie ich w obrębie wspólnej „europejskiej” inspiracji, osłabia jednocześnie siłę wpływu autora *Konrada Wallenroda*, okazuje się bowiem, że obaj twórcy sięgają do tego samego źródła i jeśli nawet można mówić o wpływie, to dotyka on w równej mierze obu poetów.

W związku z przesunięciem wątku wallenrodycznego w sferę rozważań antropologicznych bardziej niż narodowych, na innym aspekcie niż sensowność zdrady z pobudek patriotycznych skupić się musi wykładnia narodowych powinności w utworze. Nie ma bowiem wątpliwości co do tego, że pod szatą grecką kryje się tutaj wypowiedź dotycząca Polski i Polaków. Realizuje Słowacki w ten sposób zapowiedź zawartą w przedmowie do trzeciego tomu *Poezji*: „[...] myli się ten, kto sądzi, że narodowość poezji zależy na opisywaniu narodowych wypadków: wypadki są tylko szatą, ciałem, pod którym trzeba szukać duszy narodowej lub duszy świata”<sup>36</sup>. Wydaje się, że najważniejsze ujawnione w tym utworze przekonanie Słowackiego na temat losów narodu i postawy zasługującej na miano patriotycznej, koncentruje się wokół problemu ofiary. W *Lambrze* problem ten powraca kilkakrotnie. Przede wszystkim sam bohater ukształtowany został właśnie przez ten jeden zasadniczy rys: fakt, że owej ofiary z życia nie złożył, że go „tureckie ominęły gromy”. Ta wina staje się zarówno przyczyną osobistej tragedii, jak i powodem niewoli kraju. Myśl tę powtarza poeta na kartach utworu kilkakrotnie. O mieszkańcach wysp greckich pisze:

A ludzie – cierpią, że umrzeć nie śmieli;  
Twarz ich boleści rysem naznaczona<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> J. Słowacki: *Przedmowa do trzeciego tomu „Poezji”*. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 2. Wrocław 1952, s. 12.

<sup>37</sup> J. Słowacki: *Lambro*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 2. Wrocław 1952, s. 17. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

*Powieść Greka*, stanowiąca tak wyraźne nawiązanie do *Pieśni Wajdeloty*, zaczyna się od słów:

Małe tu znajdę dla pieśni pokupy,  
Miłość ją kraju i rozpacz uprzedły.  
Tu żółtkle twarze – może serca zwiędły?  
Miałem tu znaleźć ludzi – widzę trupy.  
Niezdolni z życia wybić się skonaniam,  
Wyście odważni – lecz na pół otrucia,  
Wyście przywykli zabijać pół uczucia,  
I zmartwychwstawać, lecz półzmartwychwstaniem,  
Wiecznie okuci w żelazne ogniwa.

(Lambro, s. 20)

Śpiewak oskarża Greków o to, że brak im miłości ojczyzny i nieucieszonego pragnienia wolności, które nie pozwoliłyby im akceptować hańby niewoli dopóki są jeszcze ludzie zdolni do walki. Ten brak ofiary, życie w niewoli jest znakiem niebezpiecznego kompromisu, swobodnego niezdecydowania, nieumiejętności prawdziwego poświęcenia się. Jednoznaczna interpretacja tego wyrzutu uniemożliwia jednak fakt, że śpiewak okazał się tym, który zdradził. Ta koncepcja – przynajmniej do przełomu genetyjskiego równie ambiwalentnie oświetlona – będzie się powtarzać w pismach Słowackiego do końca jego życia. Powróci na przykład w aluzji o Termopilach w *Grobie Agamemnona* czy strofie o obronie Missolongi w *Podróży do Ziemi Świętej*, w zupełnie nowej odsłonie pojawi się natomiast w pismach genetyjskich (o czym będzie mowa w dalszej części rozdziału). Koncepcję tę przeciwstawia Słowacki nie tylko naczelną idei *Konrada Wallenroda* (choć jest to może najwyraźniej widoczne dzięki wpisaniu jej w ową *Powieść Greka* – strukturę analogiczną do *Pieśni Wajdeloty*), ale także *Dziadom*. W swoim arcydramacie zaczyna bowiem Mickiewicz lansować własną koncepcję ofiary, która jednak – wpisana w ramy mesjanistyczne – staje się ofiarą (w rozumieniu Słowackiego) bierną.

Początek *Powieści Greka* jest chyba najwyraźniejszym i najbardziej manifestacyjnym odesłaniem do *Konrada Wallenroda* w całym utworze. Wyrażone w obu tekstach poglądy na rolę i znaczenia poezji są w gruncie rzeczy dość podobne. W obu przypadkach mowa jest o tym, że pieśń

ma przechować zapal, szlachetność i wolę walki, pozwolić im przetrwać czasy upadku, aby obudzić sumienia rodaków i często po latach porwać ich do czynu. W dziele Mickiewicza jednak pieśń – nazwana „arką przy mierza” – została w pewien sposób uświęcona, jej wartość jest niepodważalna:

Arko! tyś żadnym nie złamana ciosem,  
Póki cię własny twój lud nie znieważy;  
O pieśni gminna, ty stoisz na straży  
Narodowego pamiątek kościoła,  
Z archanielskimi skrzydłami i głosem –  
Ty czasem dzierzysz i miecz archaniola.

*(Konrad Wallenrod, s. 101)*

Choć zawarta jest tu sugestia, rozwijana dalej w tekście, że może nie być dla tej pieśni słuchaczy, to jednak uzbrojona w miecz archaniola zwycięży ona wszystko i przetrwa, niosąc wartości dla narodu najistotniejsze, takie jak potrzeba wolności. Przekonanie o szczególnej roli pieśni, która może owego ducha narodu i wolę walki rozbudzić, w tekście Słowackiego zyskuje jednak nieco inny kształt:

Pieśń często z kajdan iskry wydobywa;  
Więc będę śpiewał i dążył do kresu;  
Ożywię ogień, jeśli jest w iskiec.  
Tak Egipcjanin w liście z aloesu  
Obwija zwiędłe umarłego serce;  
Na liściu pisze zmartwychwstania słowa;  
Chociaż w tym liściu serce nie ożyje,  
Lecz od zepsucia wiecznie się zachowa,  
W proch nie rozsypie... Godzina wybije,  
Kiedy myśl słowa tajemną odgadnie,  
Wtenczas odpowiedź będzie w sercu – na dnie.

*(Lambro, s. 20)*

Wprawdzie także i tutaj pieśń ma moc wskrzeszenia siły i woli walki, rozpalenia ognia, to jednak pod warunkiem, że on „jest w iskiec”. Ta z pozoru drobna różnica w istotny sposób modeluje rolę przypisywaną

pieśni w obu utworach. Dla Mickiewicza jest ona „arką przymierza”, zdolną przechować najważniejsze wartości, jakością samą w sobie, która nie może zostać zniszczona, może jedynie być nierozumiana, zapomniana przez ludzi. W utworze Słowackiego pieśń pełni wyłącznie funkcję pomocniczą, może rozpalic ogień, ale on musi tlic się w sercach sluchaczy. Jeśli noszą oni w sobie tę iskrę, pieśń będzie mogła w odpowiednim momencie ją rozdmuchać, jeśli takiej iskry nie ma, pieśń jest bezużyteczna<sup>38</sup>. Oba rozumienia roli poezji zakładają niepoślednie znaczenie „śpiewaka”, tego, który ową pieśń swym rodakom przynosi. Jego rolą jest ubrać uczucia i myśli w taką formę, aby poruszyć i przekonać sluchaczy. I znów u Mickiewicza podkreślona zostaje wiara w moc pieśni, która – jeśli tylko poecie uda się nadać jej odpowiedni kształt – może odmienić oblicze ziemi:

Gdybym był zdolny własne ognie przelać  
W piersi sluchaczów i wskrzesić postaci  
Zmarłej przeszłości; gdybym umiał strzelać  
Brzmiącymi słowy do serca spółbraci;  
Może by jeszcze w tej jedynej chwili,  
Kiedy ich piosnka ojczysta poruszy,  
Uczuli w sobie dawne serca bicie,  
Uczuli w sobie dawną wielkość duszy  
I chwilę jednę tak górnje przeżyli,  
Jak ich przodkowie niegdyś całe życie.

(Konrad Wallenrod, s. 103)

W bardzo podobny sposób – choć z większym pesymizmem – o roli śpiewaka wypowiada się Słowacki:

Myśl syna pieśni ciemna, niezgłębiona,  
Jest jako fala umarłego morza;  
Co jej powierzysz, wnet wyrzuca z łona,

---

<sup>38</sup> Jak przypomina Małgorzata Nesteruk: „W *Lambrze* ani pieśń młodego Greka, ani nawet hymn Rygi nie są w stanie porwać narodu do czynu” (M. Nesteruk: *O co Słowacki spierał się z Mickiewiczem?* „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1999, R. 34, s. 117.

Lecz barwą ciemnych głębi przyodzieje,  
Da nieśmiertelność kamiennego łoża,  
Kwiat w niej nie tracąc barwy kamienieje.  
Lecz jeśli wieszczek nie znajdzie wyrazów,  
W głąb jego serca słuchacz nie dosięga;  
Często podobny sam do zimnych głązów,  
Choć pieśń ognista w myśli się wylęga;  
Często go słuchacz odbiegnie wesoły...  
A pieśń, co ledwo dopłynie półowy,  
Jak mórz zamarłych owoc rubinowy,  
Bezplodne w sobie zamyka popioły.

(*Lambro*, s. 20)

Oba fragmenty dotyczą w gruncie rzeczy tego samego: jak zawrzeć w słowie żywą treść, jak wypowiedzieć emocje i wartości tak, aby trafić do serc słuchaczy, jednak ton, w którym zostały utrzymane, jest odmienny. Mickiewicz skupia się na przykładzie pozytywnym, choć obramowanym trybem warunkowym: „gdybym był zdolny – to by uczuli”, ukazując pieśń, która rozpala słuchaczy i przemienia ich na obraz i podobieństwo wielkich przodków. Słowacki przeciwnie – choć zastrzega, że często, a nie zawsze, poeta podziela opisany przez niego los – skupia się na obrazie negatywnym, opisując śpiewaka, który płonącego w nim ognia nie potrafi przekazać słuchaczom i marnuje myśli kryjące się w jego sercu i pieśni.

Tak wyraźne podobieństwa w obu przywoływanych tu fragmentach tekstu mogą mieć za zadanie wyeksponowanie faktu, że zaprezentowana w *Powieści Greka* koncepcja ofiary wymierzona jest przede wszystkim właśnie w *Wallenroda*. Zasadniczej idei tamtego utworu, czyli problemowi zemsty, która jest esencjonalnie zła, a którą Wallenrod błędnie postrzega jako słuszne i konieczne wyjście z dramatycznej sytuacji, w jakiej znalazła się jego ukochana Litwa, przeciwstawia Słowacki niebudzące żadnych etycznych wątpliwości, całkowite poświęcenie, złożenie swojego życia w ofierze w słusznej sprawie, a nie w akcie moralnego potępienia, wyroku wydanego na siebie przez własne sumienie. Dlatego prawdziwym „grzechem” Lambra, tym, który złamał mu życie i skazał na autodestrukcyjną egzystencję na pograniczu jawy i snu, jest nie zemsta, ale właśnie to, że przeżył, gdy inni ginęli. Jak dowodzą przywo-

ływane wcześniej fragmenty tekstu Słowackiego, ta wizja ofiary z życia nie jest rodzajem bierności, poczucia beznadziei czy bohaterszczyzny. Przeciwnie, jest w niej heroizm wiary w to, że walkę prowadzi się „do końca”, że na wolność zasługują tylko ci, którzy bronią jej za wszelką cenę. Można zatem mówić o tym, że *Lambro* jest pierwszym tekstem, w którym – w najogólniejszym sensie – zaczyna Słowacki konstruować koncepcję zmierzającą do przeciwstawienia się mesjanizmowi Mickiewicza. Ofiarą, którą musi ponieść Polska (za siebie i za Europę), jest w *Dziadach* niewola polityczna i poświęcenie wybitnych jednostek. Wszystko to jako część boskiego planu doprowadzić ma do odrodzenia niezależnego bytu państwowego. Jest to, oczywiście, bardzo uproszczona wersja Mickiewiczowskiej koncepcji, ale właśnie w takiej formie mogła ona służyć Słowackiemu do wyraźnego „od-różnienia się” od starego mistrza. Tak postrzegana koncepcja autora *Dziadów* mogła razić jako zachęta do biernego przyjęcia wszystkich nieszczęść, „jak się zdarzą”, i mogła prowokować do wskazania innej drogi – bezkompromisowego opowiedzenia się po stronie wolności, za wszelką cenę i – co ważne – bez obietnicy zwycięstwa. Postawa taka powinna na dodatek być „dobrem powszechnym”, a nie znakiem wyróżniającym jedynie ponadprzeciętne indywidualności.

Jest jednak *Lambro* tekstem dalekim od jednoznaczności i także śledząc jedynie ślady strategii „od-różniania” od Mickiewiczowskich treści, zauważyć trzeba, że Słowacki mnoży wątpliwości, zadaje pytania, ujawnia różne możliwe perspektywy, które długo wyznaczać będą główne nurty jego refleksji nad losem narodu i sensem dziejów. Pojawiająca się w tej powieści poetyckiej wielokrotnie w różnych formach refleksja nad ofiarą całkowitą (wpisana w rozterki Lambra, który nie zginął wraz z innymi, widoczna w oskarżeniu Greków o połowiczność ich działań, ale też w samym przywołaniu znaku Ipsary<sup>39</sup>) jest w swej istocie kwestią złożoną. Ten, jak się zdaje, aprobatywny ton, w jakim ukazana jest w utworze wizja ofiary całkowitej, może być jedynie wyrazem tęsknoty

---

<sup>39</sup> „Nazwa Ipsara funkcjonuje tu raczej jako znanego w ówczesnej Europie przerażającego wydarzenia – zagłady całej wyspy i jej mieszkańców w roku 1824 w czasie walk z najeźdźcami” (M. Kalinowska: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Głosy. Gdańsk 2011, s. 143).



za heroizmem – surowym, trudnym, ostatecznym, ale też bez obietnicy zwycięstwa. Jak przypomina Maria Kalinowska: „[...] Grecja przedmi-  
styczna Słowackiego jest na różne sposoby obszarem zamkniętym, me-  
lancholijnym i pozbawionym nadziei [...]. To obszar mogił, bezruchu,  
stagnacji [...]”<sup>40</sup>. Jeśli zatem jest to postawa budząca szacunek i słuszna  
moralnie, nie musi z tego w prosty sposób wynikać przekonanie o jej  
skuteczności. Podobnie należałoby chyba odczytywać słynny fragment  
*Grobu Agamemnona*, w którym pojawia się „smutne pół-rycerzy ży-  
wych”. Z jednej strony jest w nim bowiem wyraźna sugestia, że owa  
ofiara niecałkowita jest tym, co obciąża sumienie Polaków. Dostrzec tu  
można także ślady myślenia obecnego choćby w pismach Maurycego  
Mochmackiego, który, komentując w *Powstaniu narodu polskiego w r. 1830  
i 1831* przyczyny klęski narodowego zrywu, również sugerował, że nie  
przewaga liczebna wroga, ale nieumiejętność wykorzystania własnych  
sił stanowiła zasadniczy problem w tym przedsięwzięciu<sup>41</sup>. Z drugiej  
jednak strony tym, co wyraźnie fascynuje poetę w przywoływanym  
fragmencie *Podróży do Ziemi Świętej...*, jest „model spartańskiego hero-  
izmu bez nadziei i wiary, bez transcendencji”<sup>42</sup>.

Rozterki Lambra każą natomiast postawić jeszcze jedno ważne py-  
tanie – dotyczące prawa do decydowania o losach ojczyzny i możliwo-  
ściach wzięcia za taką interwencję pełnej odpowiedzialności<sup>43</sup>. Pytanie  
to pozostać musi w *Lambrze* bez odpowiedzi, ale powróci ono, podobnie  
jak szereg innych zarysowanych w tej powieści poetyckiej kwestii, w ko-  
lejnych utworach Słowackiego. Jego swoiste rozwinięcie i przetworzenie  
znajdziemy znów w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, gdzie, jak pisze  
Maria Kalinowska: „Poeta pyta Greka i pyta Chrystusa (pieśń V, w. 15,  
19): o tajemnicę egzystencji, życia wiecznego, znaczenie ofiary, zwró-  
ca ofiary za wolność”<sup>44</sup>. Tekst ten – będący próbą wyjścia z kryzysu

<sup>40</sup> Ibidem, s. 146.

<sup>41</sup> L. Libera: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Poznań 1993, s. 104–105.

<sup>42</sup> M. Kalinowska: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapo-  
lu”...*, s. 139.

<sup>43</sup> A. Kowalczykova: *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 121.

<sup>44</sup> M. Kalinowska: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapo-  
lu”...*, s. 109.

światopoglądowego, zwątpienia w sens patriotycznej ofiary i osobistego cierpienia<sup>45</sup> – również takiej ostatecznej odpowiedzi nie daje. W świetle prowadzonych tu, a ukierunkowanych na zagadnienie relacji pomiędzy wieszczami istotne jest, że wątpliwości dotyczące sensu poświęcenia za ojczyznę i odpowiedzialności za jej los wyrastają niejako wokół problematyki wyznaczonej przez tekst Mickiewicza.

Zastanawiając się nad przyczynami wzajemnego niezrozumienia pomiędzy Słowackim a czytelnikami tej jego powieści poetyckiej, Maria Janion pisze:

[...] psychologia czynu u Słowackiego zbyt ściśle splatała się z psychologią maski. Konrad Wallenrod posłużył się maską dla tym skuteczniejszego wypełnienia swego zamiaru, maska więc – paradoksalnie – mogła być traktowana jako symbol jednoznaczności. U Lambra maski były inne, i co innego znaczyły<sup>46</sup>.

Maski te, jak zauważa dalej badaczka, to kolejne, różne wersje osobowości bohatera, które składają się na wewnątrznie zdialogizowaną, pełną napięć całość, w której nie da się oddzielić „prawdziwej twarzy” od tych upozowanych, fałszywych, przybieranych dla realizacji konkretnych potrzeb. W tej sytuacji trudno nie tylko o jednoznaczną ocenę postawy Lambra. Wpisana w utwór tęsknota za bohaterstwem – całkowitym, ostatecznym, w pełni heroicznym – jest także tylko jedną z możliwości kształtowania przez niego swojego losu. To wieloaspektowe ujęcie, podważające każdy sąd, który chciałoby się sformułować jako pewny, wykluczające niejako możliwość udzielenia uniwersalnych odpowiedzi jest może najwyraźniejszym rysem odróżniającym postawę twórczą Słowackiego od tej zaprezentowanej przez Mickiewicza (zarówno w *Konradzie Wallenrodzie*, jak i w *Dziadach*). Mówiąc znów językiem Blooma, można by tu chyba widzieć coś więcej niż tylko ślady fazy *clinamen* i *tessera*, gdyż młodszy autor już nie tylko wskazuje, do którego momentu tekst prekursora biegł właściwym torem i gdzie się owej słusznej myśli sprzeniewierzył (pochwała zdrady), ale też „ośmiesza” naiwną (z perspekty-

<sup>45</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>46</sup> M. Janion: *Zwierciadło zwierciadeł*. W: Eadem: *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001, s. 109.

wy *Lambra* i późniejszego *Kordiana*) wiare w możliwość formułowania jednoznacznych ocen, prostych diagnoz i „doraźnych” niejako rozwiązań dziejowych i narodowych dylematów. Osiąga ten efekt Słowacki, manifestacyjnie ukazując własną bezradność, opatrując losy swojego bohatera samymi znakami zapytania, każąc w nim widzieć wcielenie „szyderstwa losu” i nie proponując żadnej prostej wykładni jego „przyypadków”. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że w ten sposób wkracza już Słowacki w fazę *kenosis* (a być może zapowiada już fazę kolejną: *demonizację*). Jak mówi Bloom, przeciwstawienie prekursorowi odbywa się teraz przez samoograniczenie, poniżenie własnych osiągnięć, które obnażają jednocześnie słabość i połowiczność dokonań poprzednika. Odbierając niejako własnemu tekstowi zdolność do formułowania jednoznacznym diagnoz, dokonuje młodszy poeta swoiście rozumianego samoponiżenia, ale jego celem byłoby tu znów manifestacyjne wskazanie błędu poprzednika<sup>47</sup>. Błędu tym bardziej znaczącego, że dotyczącego już nie tylko jednego, konkretnego bohatera i sposobu, w jaki rozegrane zostały jego losy, ale także nadrzędnej strategii pisarskiej przyjmowanej przez starego mistrza. Tę drogę będzie Słowacki kontynuował w *Kordianie*, a jej najbardziej wyrazistą manifestację widzieć można zapewne w tekstach ironicznych. Jednocześnie tak wyraźne wpisanie własnego tekstu w wyprowadzoną z innych tekstów europejskiego romantyzmu figurę „szlachetnego zbójcy”, przy jednoczesnym nasyceniu go odesłaniami do Byrona, znów niejako zrównuje tekst własny z Mickiewiczowskim, ukazując pośrednio konieczność określenia się „tamtego” wobec (wspólnego w tym wypadku) źródła wpływu, co może zdradzać strategię mieszczącą się w obrębie *demonizacji*, którą w tekstach późniejszych Słowacki rozwinie i będzie stosował z całą mocą.

---

<sup>47</sup> W celu zobrazowania fazy *kenosis* konstruuje Bloom następujący obraz: „Ammons spacerujący po wydmach Zatoki Corsons wyrzeka się wizji Całości i przyznaje, że jest ona poza jego zasięgiem – ale czy jego wiersz nie sugeruje zarazem, że Emersonowska całość była nieosiągalna nawet dla mędrca Emersona?” (H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 131).

## Przypadek Kordiana, czyli korsarz na Mont Blanc

Rozpoczętą w *Lambrze* próbę przeciwstawienia Mickiewiczowskiej koncepcji życia i działania narodu w niewoli, wizji własnej, która nie jest po prostu polemiczna, ale ukazuje swoją istotową odmienność, wyrasta z ważnych zastrzeżeń do propozycji poprzednika, kontynuuje poeta w *Kordianie*. Bohater tego utworu nosi rysy zarówno Lambra, jak i Konrada z III części *Dziadów*. Tym, co najsilniej łączy go z bohaterem wcześniejszego tekstu Słowackiego, jest oczywiście nuda. Zarówno dla Kordiana, jak i wcześniej dla Lambra, jest ona podstawowym rysem egzystencji. O korsarzu możemy przecież przeczytać:

Na twojem czole z przerażeniem czytam,  
Ostatni stopień wszystkich nieszczęść – nudę.  
Blask twego oka nie odbłyska z duszy.  
Serce jak brylant, chociaż się rozkruszy,  
W każdym odłamie iskra się zawiesza,  
A każda czystym łśni tęczy promieniem:  
Lecz na twem czole jakiś szatan mięsza  
Rozpacz ze śmiechem, śmiech błady z cierpieniem...  
Ty jesteś z ludzi, których serce żywi  
Łzami – lub gorzką trucizną laurową.

(*Lambro*, s. 23)

Nuda Lambra to nie beczynność, brak aktywności, ale specyficzny stan ducha, swoisty brak sił witalnych, to także po części ocena etyczna. Nuda Lambra to jego złamana rozpaczą egzystencja, która nie potrafi się już zorganizować wokół słusznej sprawy, jedynym, co ją ożywia, pozostała żądza sławy. W identyczny niemal sposób został pokazany Kordian w pierwszej scenie dramatu. Jego stan najlepiej daje się opisać tym samym słowem – to nuda, brak energii i zapału do działania, brak celu, któremu mógłby się poświęcić. Najtrafniej podsumuje to sam bohater w słowach kończących scenę pierwszą aktu pierwszego:

Zamknięty jestem w kole czarów tajemniczem,  
Nie wyjdę z niego... Mogłem być czemś... będę niczem...<sup>48</sup>

Co ważne, poszukiwaniom owego „celu dla duszy”, iskry, która mogłaby rozpaść zapał młodzieńca, towarzyszy w akcie pierwszym dramatu właśnie żądza sławy, która nieobca była również korsarzowi. Podobieństwo w kreacji tych dwóch bohaterów dodatkowo podkreślone zostało podobną metaforyką zastosowaną przez poetę w obu tekstach w celu zobrazowania problemów, z którymi się oni zmagają. O swoim losie opowiada Lambro, sięgając po metaforę jesieni:

O! bo ja miałem wielką niegdyś duszę!  
Lecz gdy ją znudził smutek jednobrzmienny,  
Idę wśród ludzi jak przez las jesienny,  
Kędy pod stopą żółtkle liście kruszę,  
I gardzę liściem, co ścieżki pozłaca  
Barwą uwiędłą – lecz szum ich zasmuca!  
Wolę niech moją łodzią fala rzuca,  
Niechaj mi wzgardą za wzgardę odpłaca.

(*Lambro*, s. 24)

Jesień przynosi tutaj oczywiste skojarzenia z przemijaniem, umiowaniem, można nawet mówić o swoiście odwróconym (czy raczej zaprzeczonym) micie eleuzyjskim, bo w jesienną śmierć nie jest wpisane odrodzenie. Bohater nie funkcjonuje w eleuzyjskim rytmie, nie wpisuje się w porządek świata, w którym „umrzeć musi, co ma żyć”. Jesień jest wyłącznie destrukcyjna. Dlatego symboliczna wędrówka po tym zarazonym jesienią świecie przechodzi w zakończeniu cytowanego fragmentu w podróż morską, ewokującą początkowo jedynie niepewność i brak oparcia, później także zagrożenie i ucieczkę od życia. Kordian opisuje swoją egzystencję, używając takich samych (choć zdecydowanie bardziej rozbudowanych) metafor:

---

<sup>48</sup> J. Słowacki: *Kordian*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 2. Wrocław 1952, s. 122. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

Ta cicha jesień, co drzew trzęsie szczytem,  
Co na drzewach liście truje,  
I różom rozwiewa czoła,  
Podobna do śmierci anioła  
Ciche wyrzekła słowa do drzew: – Gińcie drzewa!  
Zwiędły – opadły.  
Myśl śmierci z przyrodzenia w duszę się przelewa;  
[...]  
Otom ja sam, jak drzewo zwarzone od kiści,  
Sto we mnie żądz, sto uczuć, sto uwiędłych liści;  
Ilekc wiatr silniejszy wionie, zrywa tłumy.  
Celem uczuć, zwiędnięcie; głosem uczuć, szumy.  
(*Kordian*, s. 113–114)

Podobieństwo tych fragmentów jest uderzające. Obraz świata dotkniętego jesienią, czyli wędnięciem, przemijaniem i śmiercią, w obu przypadkach nabiera cech pejzażu wewnętrznego, obrazuje pustkę i martwość emocjonalną oraz psychiczną cierpiących na nudę bohaterów. Sam opis jesieni koncentruje się zaś na dwóch istotnych elementach: barwie (żółta, „zwiędnięta”) i dźwięku (szum). Metaforyka jesienna, obrazy wędnących roślin, drzew zrzucających liście dominują w całym akcie I *Kordiana*, czyli właśnie w tej części tekstu, w której skupia się poeta na przedstawieniu bohatera jako tego, któremu brak sił witalnych. Nie potrafi podjąć żadnej decyzji, nieustannie się waha i nie jest w stanie znaleźć dla siebie ani miejsca w świecie, ani celu w życiu.

Linie ewolucyjną, która prowadzi od *Lambra* do *Kordiana*, podkreśla dodatkowo motto dramatu, którym jest fragment zaczerpnięty z napisanej wcześniej powieści poetyckiej. Cytowane słowa opisujące rolę poezji, która może ożywić narodowego ducha, rozdmuchać to, co skupione w iskierce, w wielki pożar, w tym nowym kontekście odnosić się mogą zarówno do głównego bohatera dramatu, poszukującego celu i sensu życia, jakiejś myśli, która wystarczy, aby wypełnić jego egzystencję, jak i do losów całej zbiorowości, której Kordian jest reprezentantem, a która staje w momencie historycznej próby. Jeśli wymowę motta połączyć z wypowiedzią Trzeciej Osoby *Prologu*, zauważyć można konsekwentnie budowaną koncepcję nowej poezji narodowej, której zadaniem miałyby być właśnie przechowywanie pozytywnych,

ważnych dla zbiorowości prawd i przekazywanie ich kolejnym pokoleniom, dla których będą one nie tylko podstawą do budowania własnej tożsamości, ale także wskazówką, jak postępować w momentach przełomowych czy krytycznych, zachętą do bohaterskiego działania. Ponieważ wizja taka bliska byłaby stanowisku wyrażonemu przez Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie*, można by się w zasadzie zgodzić z sądem Stanisława Makowskiego, że:

Myśl tę formułowali jednak poeci-antagoniści w zupełnie odmiennych momentach historycznych. W ciężkiej sytuacji popowstaniowej, kiedy Mickiewicz szukał już pociechy i drogi do niepodległości w różnych pomysłach mistyczno-religijnych, Słowacki nawiązując do niego krytycznie, przeciwstawiając się jego aktualnemu programowi, stawał się jednocześnie jak gdyby kontynuatorem pewnych jego poglądów na istotę i rolę poezji z okresu przedpowstaniowego<sup>49</sup>.

Rozważając tę kwestię z punktu widzenia Bloomowskiego lęku przed wpływem, można by powiedzieć, że przeciwstawiając swoją odrębną koncepcję wizji Mickiewiczowskiej, nie waha się Słowacki skorzystać z konstrukcji, od której Mickiewicz na etapie *Dziadów części III* w pewien sposób się odciął. Jednakże ów porzucony przez Mickiewicza, pozabawiony zatem możliwości wywierania niebezpiecznego wpływu pomysł – zgodnie z logiką procesu rewizyjnego – nie mógł zostać przejęty przez młodszego poetę w formie nietkniętej, tutaj także dają znać o sobie *clinamen* i *tessera*. Słowacki pozostaje wierny dawnej Mickiewiczowskiej koncepcji tylko do pewnego momentu, uzupełniając ją na swój własny sposób. Zauważmy bowiem, że pesymizm, którym owa koncepcja poezji jest opatrzona w *Lambrze*, w *Kordianie* zostaje jeszcze uwydatniony. Tryb warunkowy – śpiewak obudzi ogień, jeśli jest w iskiecercie – znajduje tutaj negatywne rozwinięcie zarówno w indywidualnej historii Kordiana, jak i w historii całej zbiorowości. Kordian, poszukujący celu w życiu, myśli, która mogłaby pochłonąć go bez reszty, zwraca się na zewnątrz, szuka inspiracji w ideach podsuwanych mu przez innych, bo w sobie właśnie owej iskry znaleźć nie umie. Z tego powodu jego późniejsza przemiana na Mont Blanc będzie jedynie połowiczna, a decyzja o poświęceniu życia

<sup>49</sup> S. Makowski: „Kordian” Juliusza Słowackiego. Warszawa 1976, s. 50.

sprawie narodowej, podjęta jednak z niewłaściwych pobudek<sup>50</sup>, zakończy się klęską. Nie porwie również za sobą Kordian innych spiskowców nie tylko dlatego, że sam nie wierząc w możliwość powodzenia swojej misji, nie będzie umiał innych do niej przekonać. Nie odniesie sukcesu jako ten, który słowem stara się rozpałcić płomień w sercach swoich słuchaczy, bo brak im owej iskry, którą mógłby rozdmuchać. Podejmuje zatem Słowacki w *Kordianie* rzeczywiście porzuconą, uwolnioną niejako myśl Mickiewiczowską, ale w wersji negatywnej, pesymistycznej. Tylko w takiej formie może się ona stać częścią składową oryginalnej wizji młodszego poety na temat poezji i narodu.

Warto na marginesie zauważyć, że wykorzystanie w roli motto fragmentu *Lambra* miało dodatkowe znaczenie:

[...] było aluzyjną informacją o autorstwie ogłoszonego anonimowo dramatu. Motto wszak było podpisane: „Juliusza Słowackiego Lambro”. Można się trochę dziwić, że aluzja ta nie została dostrzeżona przez pierwszych czytelników. Co więcej, autorstwo *Spisku koronacyjnego* niekiedy przypisywano Mickiewiczowi. Dość wyobrazić sobie autora *Dziadów* biorącego na motto wiersz Słowackiego, żeby uświadomić sobie skalę nieporozumienia i zarazem irytacji Mickiewicza, zmuszonego w 1834 roku do publicznego dementowania plotek o jego sprawstwie *Kordiana*. Jak wiemy, Słowackiemu „nie była niemiłą taka pomyłka”<sup>51</sup>.

Fakt przypisywania Mickiewiczowi autorstwa *Kordiana* można by uznać za triumf Słowackiego (stąd zapewne wyrażona w liście do matki satysfakcja), byłby to bowiem dowód na to, że młodszy poeta zdolny jest do napisania tekstu, który – choć w zasadniczych kwestiach sprzeczny z ideologią wyrażaną przez wielkiego poprzednika<sup>52</sup> – został uznany za

---

<sup>50</sup> M. Cieśla-Korytowska: *Polski romantyk w poszukiwaniu tożsamości*. W: Eadem: *O Mickiewicz i Słowackim*. Kraków 1999, s. 140.

<sup>51</sup> Z. Przychodniak: *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*. Poznań 2001, s. 34.

<sup>52</sup> Por. M. Piechota: „A teraz prosto i bez epizodów...”. *O problemach delimitacyjnych w twórczości polskich romantyków*. W: *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*. Red. R. Ociecek. Katowice 1990, s. 112.



jego wytwór. Co więcej, wytwór poprzedzony odesłaniem do wcześniejszego dzieła młodszego twórcy, a zatem otwarciem przyznający się do czerpania inspiracji dla ewolucji własnych poglądów z twórczości „tamtego”. Samo uwzględnienie takiej możliwości przez część przynajmniej czytelników uznać by trzeba za sukces polemicznej strategii Słowackiego (gdyby rzeczywiście, co w książce tej staram się kwestionować, jedynym jego celem była polemika i rywalizacja z Mickiewiczem). Należy jednak zgłosić uzasadnione wątpliwości, czy ta błędna atrybucja *Kordiana* była rzeczywiście efektem tak dobrze poprowadzonej literackiej polemiki, czy jedynie wynikiem niezrozumienia wymowy dzieła Słowackiego lub jego pobieżnej lektury. Sensu zastosowania przez Słowackiego autocytatu należałoby zatem upatrywać w czym innym niż chęć zasugerowania odbiorcom, że *Kordiana* napisał Mickiewicz, choć nietrudno sobie wyobrazić, że tego rodzaju efekt uboczny mógł sprawić mu przyjemność. A celem tym byłaby, poza zaznaczoną przez Zbigniewa Przychodniaka próbą aluzyjnego wskazania autorstwa utworu, jednocześnie chęć podkreślenia swojej niezależności. Wybierając na motto fragment własnego utworu<sup>53</sup> (na dodatek podejmującego podobny jak w tekście Mickiewiczowskim wątek), Słowacki ostentacyjnie niejako odcina się od jakichkolwiek wpływów. Źródło własnych pomysłów lokuje jedynie w obrębie własnej poetyckiej wyobraźni, manifestacyjnie wręcz (zwłaszcza wobec tak licznych oskarżeń o naśladowanie będące nieodzownym elementem jego strategii twórczej) wskazuje swą „osobność”, przecina intertekstualne odniesienia do innych tekstów i sugeruje (fałszywą) autoreferencyjność.

Wyraźne odesłania do *Lambra* są w utworze Słowackiego skojarzone z równie mocno zaznaczonymi nawiązaniem ideowymi i formalnymi do *Dziadów* Mickiewicza. I to nie tylko – jak słusznie zauważył Kridl – do części III arcydramatu, ale także do całego cyklu. Prześledźmy zatem te nawiązania, zwracając szczególną uwagę na ich charakter.

---

<sup>53</sup> Mimo że: „Konwencja romantyczna, nawiązująca do tradycji dawniejszej, z reguły dopuszczała powoływanie się na uznane w obrębie tego prądu autorytety [...]” (Ibidem, s. 111).

W *Przygotowaniu* zauważyć się daje, zdaniem Kridla, echa *Dziadów części II*<sup>54</sup>. Rzeczywiście w obu omawianych tekstach obserwujemy zastosowanie podobnego chwytu: zbiorowości ukazują się zjawy, z którymi związane są istotne z punktu widzenia żyjących treści. Rytuał ten dokonuje się w szczególnym miejscu i o szczególnej porze. Równie wyraźne jak podobieństwa są jednak różnice pomiędzy wspomnianymi scenami. Obrzęd dziadów dotyczy bowiem pewnej społeczności lokalnej, która przywoływanym przez siebie duchom zmarłych oferuje pomoc, uzyskując w zamian przestrogi dotyczące ziemskiej egzystencji. Kreowana w *Dziadów części II* wspólnota żywych i umarłych ujawnia uniwersalne prawdy moralne, które potwierdzają podstawowy ład panujący w świecie. Zupełnie inaczej jest w *Przygotowaniu*. Wprawdzie i tutaj pewna wspólnota za pomocą rytualnych gestów „przywołuje” zjawy, jednak nie mamy do czynienia z wykreowaniem symbolicznego uniwersum, w którym świat doczesny znajduje uzupełnienie o ów wymiar wieczny, ujawniając swój ukryty ład, lecz jedynie ze zbiorowiskiem szatanów, którym ukazują się widma nie zmarłych, ale żyjących i działających postaci, których poczynania na arenie narodowej, a nie prywatnej, stają się źródłem refleksji. Jeśli zatem w scenie tej widzieć – wzorem Kridla – wyraźne odesłanie do *Dziadów części II*, to odesłanie takie byłoby karykaturalne, sabat czarownic w górach Karpackich to w najlepszym razie dziady à rebours, z których wyłania się obraz świata poddanego panowaniu szatana, świata, w którym ów elementarny ład właśnie został podważony<sup>55</sup>. Widma nieudolnych przywódców powstania, dygnitarzy stworzonych przez diabła, stanowić mogą nie tylko jedną z odpowiedzi na pytanie o przyczyny klęski wielkiego narodowego zrywu. Podnosząc to, co w utworze Mickiewicza lokalne, ograniczone do wspólno-

<sup>54</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 89–90.

<sup>55</sup> Zauważyć zresztą trzeba, że choć świat przedstawiony w dramacie Słowackiego jest wyraźnie niesymetryczny, wychylony ku lucyferycznej lewej stronie, to szatańskiej dyktatury nie można rozumieć zbyt dosłownie. Nie realizuje bowiem zły duch zawartej w *Przygotowaniu* zapowiedzi i: „Nie obłąkuje on, tj. nie wpływa bezpośrednio na działania Kordiana, o którego wyborze walki narodowej, udziale w spisku koronacyjnym, a potem zamiarze zabicia cara, zdecydowały przeżycia na Mont Blanc” (J. Skuczyński: *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński*. Toruń 1993, s. 84).

ty zamkniętej w murach cmentarnej kaplicy, do poziomu uniwersalnego, wpisując ową paradę duchów w magiczny moment przełomu lat, a może i wieków, moment kształtujący losy narodów na kolejne sto lat, kreuje Słowacki już w tym miejscu sytuację niejako faustyczną, w której Polacy zostają oddani „na próbę” szatanowi. Podstawowy porządek świata rozpiętego pomiędzy górą a dołem, stroną prawą i lewą, dobrem i złem, zostaje tutaj zachwiany, a hegemonia diabelska ustanowiona nad narodem polskim nie daje się wpisać w tradycyjny schemat nawiązujący swym kształtem do psychomachii.

Również na poziomie formalnym dostrzec można istotną różnicę w ukształtowaniu obu tekstów. Mickiewicz nadaje swojemu dramatowi formę misteryjną<sup>56</sup>. *Przygotowanie* wyraźnie przeciwstawia się takiej możliwości skonstruowania utworu. Jak dowodzi Maria Kalinowska, miejsce misteryjności zajmuje w *Kordianie* ironia. Jest ona widoczna zarówno w literackości tekstu i eksponowaniu nawiązań do innych utworów, jak i w przedstawieniu obrzędów, które „należą” do szatanów i czarownic, nie są zgodne z wolą Boga i burzą ład świata<sup>57</sup>. Jest to wyraźnie widoczne w *Przygotowaniu*, gdzie przedstawiona została wspólnota, podejmująca się przywołania zjaw, składająca się z postaci diabelskich, które pochodzą z różnych porządków (chrześcijańskiego, ludowego, literackiego<sup>58</sup>), a samo ich pojawienie się i misja, której słu-

---

<sup>56</sup> Por. A. Ziołowicz: *Misterium jako fragment całości. O III części „Dziadów” Adama Mickiewicza*. W: Eadem: „*Misteria polskie*”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim. Kraków 1996.

<sup>57</sup> Por. M. Kalinowska: *Antymisteryjność „Kordiana”*. W: Eadem: *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*. Toruń 2003, s. 19.

<sup>58</sup> „Szatan w *Kordianie* jest postacią z legendy ludowej, dalej szatanem biblijnym, wreszcie szatanem historiozoficznym” (M. Inglot: *Mysł historyczna w „Kordianie”*. Wrocław 1973, s. 114). Oprócz odwołań do hierarchii diabelskiej i funkcji pełnionej przez szatana typowych dla kultury chrześcijańskiej mamy tu nawiązanie do ważnego w polskiej demonologii ludowej „syndromu Łysej Góry”, a także wyraźne odwołania do legendy o mistrzu Twardowskim. Ta ostatnia zresztą wiązać by się mogła z samym pomysłem na *Przygotowanie*, a to za sprawą tajemnicy magicznego lustra, którym miał się posługiwać czarnoksiężnik w celu wywoływania duchów. Lustro to pękło podobno podczas wywoływania

żą, ujawnia pogwałcenie tradycyjnego porządku świata. Jak zauważa Kalinowska:

Postacie nadrealne, tradycyjnie związane z poetyką misterium, przestają tu [w dramacie – M.B.] pełnić funkcję pośredników między światem nadprzyrodzonym a realnym, zatracają swój wymiar metafizyczny, są bliższe postaciom fantastycznym (jak w *Przygotowaniu*) lub stają się personifikacjami psychiki bohatera (na przykład Strach i Imaginacja)<sup>59</sup>.

Podobieństwa pomiędzy *Przygotowaniem* a *Dziadów częścią II* nie muszą być jednak wynikiem bezpośredniego nawiązania Słowackiego do tekstu wielkiego poprzednika. Genezy *Przygotowania* można bowiem szukać gdzie indziej. Wskazywano już na to, że źródłem tej sceny mogła być anegdota o Niemcewiczu przekazana we *Wspomnieniach* Andrzeja Edwarda Koźmiana<sup>60</sup>. W takim wypadku nawiązanie do *Dziadów* podczas opracowywania i rozwijania owego anegdotycznego jądra byłoby znowu próbą pokazania fundamentalnych różnic pomiędzy tekstem Słowackiego a tekstem Mickiewicza. Relacja taka tylko pozornie wydaje się paradoksalna: **ucieczka przed wpływem** realizować się może w pełni tylko dzięki rozpoznaniu owego wpływu. Odmienność od Mickiewicza potwierdzić można nie tylko na Mickiewiczowskim temacie właśnie, ale

---

ducha Barbary Radziwiłłówny. „Były też i inne wersje. Jedna z nich mówi, że patrzący w lustro widzieli okropne maskary i z przerażenia ciskali w nie ciężkimi przedmiotami, uszkadzając płytę” (M. Rożek: *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*. Warszawa–Kraków 1993, s. 133). W tym fragmencie dramatu diabłom także ukazują się maskary, choć do ich „wywoływania” służy tu nie lustro, lecz kocioł.

<sup>59</sup> M. Kalinowska: *Antymisteryjność „Kordiana”...*, s. 35.

<sup>60</sup> Zgodnie z anegdotą podczas jednego z wieczorów u Koźmianów Niemcewicz miał sparodiować scenę z czarownicami z Makbeta, wrzucając do kotła „przedmioty, które stosownie do swej nienawiści politycznej lub innej za najszpetniejsze uważał” (por. A.E. Koźmian: *Wspomnienia*. T. 2. Poznań 1867, s. 116–117). Bystroń zauważył, że Słowacki mógł o tym żarcie słyszeć i wykorzystać go w *Kordianie* przeciwko samemu Niemcewiczowi (J.S. Bystroń: *Julian Ursyn Niemcewicz*. W: Idem: *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego*. Lwów –Warszawa 1938, s. 20).

też ukazując nieuchronność owego wpływu. Dopiero na tym tle poprowadzenie własnego tekstu w inny sposób (ideowy i formalny) staje się prawdziwym poetyckim osiągnięciem.

W *Przygotowaniu* pojawia się jednocześnie zarys idei, która – obecna już w *Lambrze* – stanie się odtąd jednym z biegunów myślenia Słowackiego o losie narodu. Myśl tę wygłasza Archaniół:

Lud skołał...  
Czas, byś go podniósł, Boże, lub gromem dokonał.  
A jeśli Twoja dłoń ich nie ocali,  
Spraw, by krwi więcej niżli łez wylali...  
(*Kordian*, s. 107)

Chór Aniołów powtarza tę samą straszną alternatywę:

Ziemia – to plama  
Na nieskończoności błękiecie,  
A Bóg ją zetrze palcem, lub wleje w nią życie.  
(*Kordian*, s. 107)

Wszystko albo nic, „triumf albo zgon”, zwycięstwo lub śmierć – oto jedno z możliwych rozwiązań dylematu Lambra, niezgoda na życie w niewoli, na stanowiska ugodowe i zachowawcze (co można w pewnym sensie uznać także za komentarz do postaw reprezentowanych przez niektórych przynajmniej przywódców powstania sportretowanych w *Przygotowaniu*). Takie postrzeganie przeznaczenia i powinności Polaków wymuszałyby także specyficzne rozumienie roli poezji. Nie może ona ani dawać pocieszenia i nadziei, która nie jest oparta na konieczności bardzo konkretnej i bardzo osobistej ofiary, ani jedynie przechowywać istotnych narodowych wartości. Nie może to być zatem poezja Mickiewiczowska z okresu popowstaniowego, co wyraźnie sformułował Słowacki w *Prologu*, występując przeciwko przekonaniom głoszonym przez Pierwszą Osobę. Niezależnie od tego, czy przyjmujemy interpretację, zgodnie z którą uosabia ona samego Mickiewicza i jego „mystyczno-religijne” wyobrażenia o poezji, czy pewną postawę typową nie tylko dla autora *Dziadów*, ale reprezentowaną wówczas licznie w środowisku

emigracyjnym<sup>61</sup>, jasne jest, że Słowacki proponuje tutaj drogę całkowicie inną. Kridl, który jest zwolennikiem tezy, że poglądy Pierwszej Osoby *Prologu* stanowić miały w zamierzeniu Słowackiego streszczenie poglądów Mickiewicza właśnie, czuje potrzebę usprawiedliwienia autora *Dziadów* dzięki wskazaniu, jak bardzo upraszczające jest myślenie, że proponuje on Polakom jedynie pocieszenie, bierne męczeństwo, ów „sen cichy” zgodnie z formułą Lamennais’go, natomiast ignorowanie tych fragmentów, np. *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*, które mówią o codziennej, twardej pracy nad sobą. Przyjęcie perspektywy Blooma po raz kolejny w tym pozornym „uproszczeniu” czy „niezrozumieniu” każe widzieć zabieg celowy, umożliwiający przygotowanie pola do właściwego starcia, czyli zaprezentowania odmienności swojej wizji. Ujawnia tę strategię wypowiedź Trzeciej Osoby. Poezja jest w niej pokazana jako siła mogąca wskrziesić lud i poprowadzić go do ostatecznego zwycięstwa. Autorzy *Głos do „Kordiana”* mówią tu bardzo konkretnie o tym, że poezja ma – zdaniem Słowackiego – przechować mit siły, który zrealizuje się „w czynie zbrojnym dokonany przez wojsko narodowe”<sup>62</sup>. Warto jednak zwrócić uwagę na metaforykę, którą posłużył się poeta. Da się tu zauważyć grę motywem grobu i posągu nagrobnego, widoczną już w *Lambrze*. W historii korsarza pisał poeta: „[...] to okropnie / Stać jako posąg na ojczyzny grobie” (s. 50). Metafora ta ukazywała tam istotę tragedii Lambra, który przeżył, podczas gdy inni ginęli. Karą za ów grzech zaniechania jest egzystencja połowiczna, bycie kamieniem, posągiem nagrobnym, zaświadczającym o upadku ojczyzny. Ta myśl musiała być dla Słowackiego ważna, skoro powróciła w nieznacznie tylko zmienionej formie w jego *Pamiętniku*. Pisał tam poeta o sobie: „Jestem posągiem Memnona, postawionym na grobie mojej ojczyzny”. Nie bez znaczenia jest tutaj fakt, że ów posąg nagrobny został określony jako posąg Memnona. Jeśli widzieć w tej figurze nawiązanie do jednego z najbardziej

---

<sup>61</sup> Obie strategie interpretacyjne mają długą tradycję badawczą. Pierwszą zainicjował Józef Tretiak w roku 1902, drugą Ignacy Chrzanowski (por. informacje na ten temat w artykule S. Pigionia: *Uwagi o Prologu „Kordiana”*. W: Idem: *Na wyżynach romantyzmu. Studia historyczno-literackie*. Kraków 1936).

<sup>62</sup> *Głosy do „Kordiana”*. Oprac. M. Bizan, P. Hertz. W: J. Słowacki: *Kordian*. Warszawa 1967, s. 218.

znanych posągów starożytnego świata, w Tebach, w Egipcie, posągu, który „miał o wschodzie słońca wydawać tony podobne do dźwięku struny”<sup>63</sup>, utożsamienie przez poetę siebie samego z owym artefaktem można rozumieć jako określenie własnej roli w kategoriach poetyckiego przypominania, opłakiwania śmierci ojczyzny. W obu przypadkach wymowa tej metafory byłaby więc pesymistyczna. Ten, który przeżył – Lambro i poeta, może jedynie cierpieć, patrzeć na upadek kraju i ten kraj upamiętniać<sup>64</sup>.

W *Prologu Kordiana*, nawiązując do tej samej metafory, przedstawia jednak Słowacki koncepcję pozytywną:

---

<sup>63</sup> *Mała encyklopedia kultury antycznej*. Warszawa 1966, s. 472. Posąg ten miał Słowacki okazję oglądać i zachwycał się nim (por. Z. Sudołski: *Słowacki. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1978, s. 144–145). W liście do matki z 17–18 lutego 1837 roku pisał: „[...] najbardziej mi się podobała statua Memnona i druga statua, przy niej stojąca. Widziałem je o wschodzie słońca – są to olbrzymy granitowe, wysokości domu trzypiętrowego, siedzący cicho na ogromnym polu, twarzami obróceni na wschód. Na nodze Memnona znajdują się rzymskie napisy. Jeden z tych przed wiekami zmarłych wojażerów napisał na granicie: »Słyszę Memnona« i słowa te, w czasie teraźniejszym napisane, a o tak dalekiej świadczące przeszłości, dziwnie zasmucają biednego człowieka” (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 345). Jest rzeczą charakterystyczną, że także w tej relacji posąg Memnona wpisany jest w figurę przypomnienia, przywoływania odległej przeszłości w atmosferze smutku.

<sup>64</sup> W *Pamiętniku* dodawał wprawdzie Słowacki: „[...] długo, długo dźwięk mój będzie budził niktających na tej ziemi Polaków – i może jeszcze ostatni Polak, co będzie umiał swój język narodowy, obleje łzami moje karty... i przedsięwzięmie pielgrzymkę do popiołów spoczywających w dalekiej ziemi...” (J. Słowacki: *[Fragmenty pamiętnika] (1817–1832)*. W: Idem: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 11: *Pisma prozą*. Oprac. W. Floryan. Wrocław 1959, s. 162). Byłaby więc w tych słowach (następujących zresztą bezpośrednio po opisanu zakładu z Bogiem) wiara we własną poetycką, pośmiertną sławę. Wizja przyszłości ojczyzny jest tu jednak jednoznacznie pesymistyczna: Polacy to naród „niknący na tej ziemi”, a do popiołów odbywa się tutaj tylko pielgrzymkę pamięci, bez nadziei „budzenia w nich iskierki”. Wszystko to sprawia, że także znaczenie poezji zostaje ograniczone do smutnego przypominania i upamiętniania – bez żadnej mocy ocalającej czy wskrzeszającej.

Dajcie mi proch zamknięty w narodowej urnie,  
Z prochu lud wskreszę, stawiam na mogił koturnie,  
I mam aktorów wyższych o całe mogiły.

(*Kordian*, s. 110)

Zamiast grobu pojawia się tutaj urna zawierająca prochy umarłych bohaterów, których śmierć nie jest znakiem klęski, ale ofiarą warunkującą odrodzenie. Poeta zaś to człowiek obdarzony mocą wskreszenia tego ludu, zdolny do najwyższego poświęcenia dla dobra ojczyzny. Zamiast posągów na grobach stają zatem „aktorzy”, których rozumieć tu trzeba chyba – wbrew teatralnej sugestii – jako tych, którzy działają<sup>65</sup>, podejmują się czynu<sup>66</sup>. Wizja poezji idealnej, będącej w stanie nie tylko przechować najwyższe wartości, ale też skłonić naród do działania, została w utworze wyrażona w *Prologu*, wyraźnie oddzielnym od samego dramatu. Chwył ten podkreśla jednak rozdźwięk pomiędzy owym ideałem a rzeczywistością, w której Polacy do tak rozumianej poezji nie dorośli. Nie

---

<sup>65</sup> Słownik Lindego jako pierwsze podaje znaczenie słowa „aktor”: ‘działacz, czyniciel, czynnik, sprawca’, dopiero na drugiej pozycji notując znaczenie „teatralne” (por. M.S.B. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. 1: A–F. Lwów 1854). Na marginesie dodać można, że termin ten na określenie osoby występującej na scenie musiał się romantycznym poetom wydawać nie najtrafniejszy. Wprawdzie w *Słowniku języka Adama Mickiewicza* odnotowano użycie słowa „aktor” wyłącznie w znaczeniu osoby odgrywającej rolę teatralną lub bohatera utworu literackiego (*Słownik języka Adama Mickiewicza*. T. 1. Red. K. Górski, S. Hrabec. Wrocław 1962, s. 37), jednak nie jest bez znaczenia fakt, że jedyny pewny neologizm purystyczny autorstwa Mickiewicza dotyczy właśnie zastąpienia wyrazu „aktor” słowem „scenicznik” (T. Skubałanka: *Neologizmy Mickiewicza wobec teorii i praktyki oświeceniowej i romantycznej*. W: Eadem: *Mickiewicz. Słowacki. Norwid. Studia nad językiem i stylem*. Lublin 1997, s. 46). Podobna intuicja podyktowała zapewne Słowackiemu następujący fragment *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*: „Ona uczyła mnie chodzić jak scenarz / (Lepsze niż aktor słowo niech zostanie)” (*Pieśń I*, w. 241–242).

<sup>66</sup> Cytowany fragment analizowany bez odniesień do *Lambra* i *Pamiętnika* również należy uznać za „postulat aktywnej walki”, „lud jest prochem narodowych męczenników, zamkniętych w urnie, i postawionym na podwyższeniu górującym nad mogiłami” (K. Biliński: *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*. Wrocław 1998, s. 81).



zrealizuje się ona ani w losie Kordiana, ani w losie jego współczesnych. Zwraca na to bardzo wyraźnie uwagę autor dramatu, raz jeszcze nawiązując w monologu na Mont Blanc do wspomnianej metafory. Bohater wypowiada słynne słowa: „Jam jest posąg człowieka na posągu świata”. Choć w toku całej wypowiedzi Kordiana słowa te podkreślać mają jego chwilowe poczucie mocy, wyniesienie ponad świat, postawienie w miejscu i roli szczególnej, to jednak umieszczając je w rekonstruowanym tu ciągu ewolucyjnym, ujawnić możemy także inne ich znaczenie. Ów posąg na posągu może znamionować brak siły życiowej, zdolność jedynie do upamiętniania, przekuwania w kamień, życia połowicznego, czyli wszystkie te negatywne aspekty wpisane w metaforę posągu w *Lambrze* i *Pamiętniku* Słowackiego.

Trzy przeciwstawione sobie wypowiedzi-koncepcje poetyckie *Prologu* stanowią same w sobie ciekawy materiał do analizy z wykorzystaniem teorii Blooma. Jeśli przyjąć założenie, że pierwsza z nich dotyczy właśnie przekonań bliskich Mickiewiczowi, w których Słowacki widzi niebezpieczne usypianie narodu, dawanie łatwej nadziei i bezkrytycznej oceny własnej postawy, trzecia natomiast byłaby już wykładem nowej, diametralnie różnej wizji poezji idealnej, która przechowując pozytywne wartości, jednocześnie pobudza do działania i nie pozwala popaść w niebezpieczną bierność, to w wypowiedzi Drugiej Osoby *Prologu* trzeba by widzieć ogniwo pośrednie, polemiczne wobec stanowiska pierwszego, ale nie tożsame z finałowym *credo*. Ta koncepcja oparta na myśleniu o poezji jako o środku wytrącania odbiorców ze zgubnej pewności i narzędziu krytyki, którym bezlitośnie chłostać trzeba naród, aby gorąca lawa nie zakrzepła w zimną skorupę czy czerep rubaszny, jest bez wątpienia również bliska Słowackiemu, wiemy bowiem znakomicie, że nie tylko na etapie *Kordiana* taką właśnie poezję wielokrotnie uprawiał. Przyjmując zrekonstruowaną tu logikę, zgodnie z którą to ostatnia osoba dialogu reprezentuje ową idealną syntezę, koncepcję, z którą Słowacki w pełni się identyfikuje, napotykali komentatorzy *Prologu* wielokrotnie dylemat trudny do rozwiązania, który tak sformułował Kridl:

Wątpliwości niejako wywołuje podział Słowackiego na dwie osoby, przypuszczający z góry, że uświadamiał on sobie już wówczas zupełnie dokładnie swoją przyszłą rolę, jako poety narodowego, że mógł więc

przyszłego siebie zupełnie wyeliminować od tego, który szydzi z Mickiewicza i walczy z nim. Między drugą a trzecią osobą zachodzi zasadnicza różnica, jeżeli druga walczy jeszcze z pierwszą, a trzecia wznosi się niejako ponad nie, spędza je ze scenicznych progów i sama zajmuje ich miejsce. Słowacki musiałby się więc tu zdobyć na zupełne potępienie i „osądzenie” samego siebie z epoki *Kordiana* – co jest częściowo tylko prawdziwe<sup>67</sup>.

Nie jedynie – dodajmy – twórczości z okresu powstania *Kordiana* krytyka ta musiałaby dotyczyć, bo przecież utwory atakujące polską mentalność i kłuszące narodową dumę pisał Słowacki także znacznie później. W świetle rozważań Blooma taka konstrukcja *Prologu* pozwala się wytłumaczyć specyficzną strategią rewizyjną. Aby możliwe było ostateczne starcie nowego, mocnego poety z wielkim poprzednikiem, konieczne jest oczyszczenie pola wyobraźni, wyraźne rozdzielenie stanowisk. W tym celu, aby uwolnić się od wpływu poprzednika, poeta skłonny jest dokonać swoistego samoograniczenia, wyrzec się części swoich dotychczasowych osiągnięć, aby w zamian otrzymać poletko skromniejsze, nieskażone jednak poetyckim kunsztem poprzednika. Wypowiedź *Dругiej Osoby Prologu* mogłaby być uznana właśnie za takie poetyckie samoograniczenie – Słowacki pokazuje bardzo jednostronne oblicze poezji, które dla niego samego nie jest wystarczające, jego niewątpliwą zaletą jest jednak fakt, że znajduje się na przeciwległym biegunie wobec koncepcji proponowanej przez prekursora. Jako taka, całkowicie wolna od wpływu poprzednika, staje się zatem ta wizja poezji „wojującej” punktem wyjścia do stworzenia koncepcji własnej, oryginalnej, usuwającej ze sceny wcześniejsze osiągnięcia mistrza. Szukając inspiracji w myśli Blooma, nie trzeba też rysować tak jaskrawego przeciwstawienia pomiędzy drugą i trzecią osobą dialogu. Choć reprezentowane przez nie koncepcje są rzeczywiście odmienne, to jednak owa poezja chłuszcząca wydaje się przecież niezbędnym etapem w drodze do realizacji ideału poezji narodowej. Naród, który nie zostanie uwolniony z czerepu rubasznego, nie odrodzi się z prochu do wielkiego czynu, ale skończy jak pokolenie *Kordiana*. Nie musi zatem Słowacki potępiać swojej krytycznej strategii poetyckiej ani nie musi dążyć do rychłego jej porzucenia. Stanowić ona

<sup>67</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 95.

może ważny etap w osiąganiu dojrzałości poetyckiej i tylko jej uwzględnienie pozwala w pełni zrozumieć, na czym owa odmienność od Mickiewicza miała polegać, bo – jak słusznie zauważył Kridl – nie da się jej sprowadzić do prostego rozróżnienia na poezję narodowego letargu i poezję czynnej ofiary.

Kordian to bez wątpienia bohater, którego biografia i kreacja stworzone zostały w wyraźnej relacji do Mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada. Już w pierwszym monologu charakteryzującym młodzieńca pobrzmiwają echa Gustawowych rozważań na temat przeznaczenia człowieka:

[...] Niech grom we mnie wali!  
Niech w tłumie myśli, jaką myśl wielką zapali...  
Boże! zdejm z mego serca jaskółczy niepokój,  
Daj życiu duszę i cel duszy wyprorokuj...  
Jedną myśl wielką roznieć, niechaj pali żarem,  
A stanę się tej myśli narzędziem, zegarem,  
Na twarzy ją pokażę, popchnę serca biciem,  
Rozdzwonię wyrazami, i dokończę życiem.

(*Kordian*, s. 114)

Sens tych słów przypominać musi uważnemu czytelnikowi fragment monologu Gustawa z IV części *Dziadów*:

[...] jedna tylko iskra jest w człowieku,  
Raz tylko w młodocianym zapala się wieku;  
Czasem ją oddech Minerwy roznieci,  
Wtenczas nad ciemne plemiona  
Powstaje mędrzec, i gwiazda Platona  
W długie wieków wieki świeci.  
Iskrę tę jeśli duma rozżarzy w pochodnie,  
Wtenczas zagrzmie bohater, pnie się do szkarłatu  
Przez wielkie cnoty i przez większe zbrodnie,  
I z pastuszego kija robi berło światu  
Albo skinieniem oka stare trony wali.

(*po pauzie, z wolna*)

Czasem tę iskrę oko niebianki zapali,

Wtenczas trawi się w sobie, świeci sama sobie  
Jako lampa w rzymskim grobie.

(s. 63–64)

Wyrażone tu przekonanie, że człowiek nosi w sobie iskrę, pewną potencję, która w młodzieńczym wieku musi zostać uaktywniona, aby uczynić go „kimś” (mędrcom, bohaterem narodowym czy kochankiem), zostało w zasadzie powtórzone przez Kordiana, znajdującego się, jak możemy wnioskować z tekstu dramatu, właśnie na tym etapie życia, na którym owa iskra powinna zostać „rozdmuchana”, aby mogła podporządkować jego życie owej nadrzędnej idei. O tym marzy Kordian. W wypowiedzi jego pojawia się myśl zamiast iskry, ale to właściwie jedyna istotna zmiana, bo jej narodziny i zawładnięcie egzystencją człowieka opisuje bohater – podobnie jak Gustaw – metaforą rozpalania płomienia. Zaznaczony został tu również podobny „wzorzec”, który ma zostać zrealizowany w życiu bohatera: myśl o roli kochanka, do której predestynować może wzrok kobiety, wyrażona przez Gustawa po pauzie, pojawia się (podobnie wprowadzona, również „*po chwili*”) w monologu Kordiana: „Jam się w miłość nieszczęsną całym sercem wsączył”. Punkt wyjścia wydaje się zatem identyczny w przypadku obu bohaterów – każdy z nich widzi jedyny cel i najwyższy sens swojej egzystencji w miłości, zawierającej ów walor nieszczęścia i niespełnienia. Także dalsze koleje ich losu wydają się podobne: po zawodzie miłosnym obaj próbują zrealizować w swoim życiu drugi z możliwych wzorców – bohatera narodowego, bojownika o wolność. Gustaw będzie to czynił już jako Konrad w III części *Dziadów*, Kordian natomiast po „przemianie”, której dozna na szczycie Mont Blanc.

Oczywiście, oprócz tak wyraźnie zaznaczonych podobieństw w konstrukcji bohaterów i ich losów zauważyć można już w pierwszym akcie fundamentalną różnicę, którą – najkrócej rzecz ujmując – dałoby się sprowadzić do owego „*genu Lambra*” obecnego w kreacji Kordiana, czyli nudy i pustki wewnętrznej, będącej jego przekleństwem. Gustaw jest wcieleniem siły, zdecydowania, potrafi zaangażować się w nieszczęśliwe uczucie do końca, Kordian natomiast jest niezdecydowany, nie potrafi przewyciężyć swoich wahań i kiedy okaże się, że nie może całego swego jestestwa zbudować na miłości do nieodwzajemniającej uczucia

Laury, powrócą jego wahania i niepewność. Zarówno w I, jak i w II akcie dramatu jest Kordian bohaterem poszukującym, w którego sercu nie płonie jeszcze owa iskra, która mogłaby go uczynić „kimś”, przemienić w „człowieka”. Nuda, stanowiąca podstawowy rys jego osobowości i egzystencji, z góry skazuje jednak te poszukiwania na niepowodzenie. Ta nuda jest bowiem podszyta przeczuciem otaczającej bohatera nicości, obawą przed brakiem jakiegokolwiek sensu możliwego do odnalezienia w świecie<sup>68</sup>. Choć pierwszy akt dramatu nosi ślady konstrukcji zastosowanej przez Mickiewicza w I scenie I aktu *Dziadów części III*, także i tutaj pojawiają się opowieści (jedna z nich jest nawet bajką, jak w arcydramacie prekursora), to jednak nie umacniają one w Kordianie świadomości tego, kim jest i jakiemu celowi chce poświęcić życie. Konrad może w scenie więziennej odśpiewać pieśń zemsty, zdradzającą zamiar bezwzględnej walki za ojczyznę – „z Bogiem i choćby mimo Boga”. Kordian wyzna tylko ze smutkiem:

Boże! jak ten stary  
Rósł zapalem w olbrzymia; lecz ja nie mam wiary,  
Gdzie ludzie oddychają, ja oddech utracam.

(*Kordian*, s. 121)

Tę fundamentalną różnicę w postawach bohaterów, Kordianową niemożność znalezienia dla siebie celu w życiu, dodatkowo (nieco może nawet karykaturalnie) podkreślają wplecione w obręb dramatów przez obu poetów bajki.

Bajka, gatunek reprezentatywny dla minionej epoki, aby sprawnie operować morałem, musiała funkcjonować w świecie podporządkowanym klarownym regułom, które formułowanie uniwersalnych sentencji o charakterze pouczeń czyniły nie tylko zasadnym, ale też w ogóle możliwym. Umieszczona w kontekście romantycznym, w świecie, który dla pokolenia „młodych” był niezrozumiały, który należało dopiero poznać,

---

<sup>68</sup> Jak zauważa w swojej interpretacji dramatu (akcentującej wątki nihilistyczne) Michał Kuziak, być może postawa ta: „Wiąże się z rozpoznaniem kryzysu kultury europejskiej w pierwszej połowie XIX wieku” (M. Kuziak: *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*. W: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*. Red. M. Sokołowski, J. Ławski. Białystok – Warszawa 2009, s. 184).

i to koniecznie dzięki własnemu, dotykającemu najbardziej „osobiście” (w Leśmianowskim sensie tego słowa<sup>69</sup>) doświadczeniu, bajka stawiała się gatunkiem anachronicznym. A jednak Mickiewicz w scenie więziennej z powodzeniem sięga po apolog Goreckiego, dokonując oczywiście pewnych modyfikacji. Opowieść o diable, który, chcąc zniweczyć boski plan, w istocie nieświadomie mu służy, w tym świecie, w którym tak jasno zdefiniowane jest zło (despotyzm, niewola – stanowiące synonim diabła) i dobro (wolność i sprawiedliwość), musi zostać jednoznacznie zinterpretowana i przynieść nadzieję na triumf pozytywnych wartości mimo wszelkich szatańskich wysiłków. Inaczej jest jednak w świecie *Kordiana*, który eksponuje przede wszystkim niepewność i brak punktów oparcia. Sięgając po bajkę, gatunek, który w takim kontekście niejako „z definicji” nie może mieć zastosowania, nie tylko nawiązuje Słowacki do tekstu Mickiewicza, ale także podejmuje grę z tradycją literacką. Efekt tego ryzykowanego eksperymentu może być właściwie tylko jeden – zamiast bajki, z której Kordian mógłby wyczytać jednoznaczne pouczenie, otrzymuje dość absurdalną historię, w której kolejno konstruowane morały same się dekonstruują, aby pozostawić na koniec czytelnika czy słuchacza z przeświadczeniem, że co ma być, to będzie<sup>70</sup>. Można, oczy-

---

<sup>69</sup> Mam na myśli następujący fragment: „Leżę właśnie, zapatrzony w wienców liście / Uroczyście – wiekuiście – **osobiście** [podkr. – M.B.]” (B. Leśmian: \*\*\* [Po co tyle świec nade mną, tyle twarzy?]. W: Idem: *Zwiedzam wszechświat. Wybór wierszy*. Wybór, wstęp i oprac. W. Bolecki. Warszawa 1996, s. 259).

<sup>70</sup> O podważaniu reguł gatunkowych przez Słowackiego w tym utworze pisała A. Opacka: *Z czego Janek psom szył buty w „Kordianie”*. W: Eadem: *Śladami oralności. W kręgu ongowskich inspiracji*. Katowice 2006, s. 105–114. Przy okazji, nawiązując do ustaleń badaczki, zauważyć można, że także w sposobie wykorzystania owego „oralnego *residuum*” da się zauważyć swoisty dialog pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem. Mickiewicz wykorzystuje inspiracje oralne w *Dziadach*, sięgając po „obrzędowe śpiewy i inkantacje”, które – jak sam wyjaśnia we wstępie – są odbiciem autentycznej poezji gminnej. Twórcze wykorzystanie przez niego ludowych śpiewów nie służy jednak podważeniu czy unieważnieniu ich znaczenia – przeciwnie, wyznaczają one strukturę odbywającego się w dramacie obrzędu i są wpisane w trwałą porządek świata. Inaczej postępuje Słowacki, który z przysłowiami poczyna sobie również w sposób twórczy, odważny, ale zmierzający zarazem do ujawnienia ich absurdalności i jałowości poznawczej.

wieście, w bohaterze bajki *O Janku, co psom szył buty* próbować zobaczyć ironiczne zwierciadło samego Kordiana<sup>71</sup>, nie zmienia to jednak faktu, że uważna lektura tekstu, potwierdzona uwagą starego Grzegorza, który na pytanie o naukę wynikającą z utworu odpowiada:

A któż jej wyszuka?  
Dość, że jest sens, powiadam  
(*Kordian*, s. 117)

– jednoznacznie dowodzi nieprzystawalności tej formy wypowiedzi literackiej do światopoglądu prezentowanego w *Kordianie*.

Z owej wewnętrznej pustki i nudy, która miłość do Laury czyni rozpaczliwą próbą „nadania swojemu życiu kształtu”, „zostania kimś”, wynika również fakt, że samobójstwo bohatera nie jest wyrazem rozpaczy i niezgody na bezduszne prawa rządzące światem, lecz jedynie – nieudaną – próbą ucieczki od pustki i nieznośnej lekkości istnienia. Jak zauważa w swoim komentarzu Maria Cieśla-Korytowska: „Gustaw zabija się z wielkiej, lecz niespełnionej miłości, z rozpaczy, Kordian – z nudy. [...] Ocalenie Gustawa przed skutkami jego czynu ma charakter metafizyczny (czy metaforyczny) – nadrealny; Kordian – po prostu chybia”<sup>72</sup>. Fakt, że obaj bohaterowie, którzy zdecydowali się targnąć na swoje życie, zostają w pewien sposób uratowani, ustanawia kolejny (ironiczno-intertekstualny) związek pomiędzy nimi. Oczywiście, można dokonać tak wyraźnego rozróżnienia, jak czyni to choćby cytowana badaczka, uznając (w sposób całkowicie uprawniony i zdroworozsądkowy), że strzelający do siebie w finale aktu I młodzieniec, którego następnie w akcie II widzimy w pełni sił podróżującego po Europie, musiał po prostu chybić, ale nie jest to ani jedyna możliwa, ani najbardziej

---

Szczegółowo opisane przez Opacką parafrazy, kontaminacje, przekształcenia tradycyjnych przysłów, dominujące w tej bajce, zmierzają jednoznacznie do zakwestionowania znaczenia zbiorowej mądrości w formuły te wpisanej.

<sup>71</sup> O możliwych interpretacjach tej bajki szczegółowo pisał Jerzy Cieślikowski: *Bajka o Janku w kontekście i poza kontekstem „Kordiana”*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.

<sup>72</sup> M. Cieśla-Korytowska: *O polskim bohaterze romantycznym po latach*. W: Eadem: *O Mickiewiczu i Słowackim...*, s. 148.

zgodna z romantycznym myśleniem interpretacja. Niedopowiedzenie dotyczące losów bohatera w akcie I pozostawia tę kwestię otwartą<sup>73</sup>. Interesująco rozwija ją Marek Troszyński, wskazując, że w istocie w finale aktu I dramatu mamy do czynienia z unicestwieniem sobowótora bohatera: „W *Kordianie* mamy najbardziej zagmatwany przypadek morderstwa-samobójstwa”<sup>74</sup>. Tym drugim obliczem bohatera ma być w interpretacji badacza miłość, a więc w finale aktu I zabijałby on siebie-kochanka, skazując się na konieczność poszukiwania nowej myśli, wokół której mogłaby się zorganizować jego osobowość<sup>75</sup>. Kontekst nie tylko samej epoki, ale konkretnie kontekst Mickiewiczowski pozwala natomiast w *Kordianie* zobaczyć kreację niepewną ontycznie. Gustaw-upiór funkcjonuje na granicy życia i śmierci, co ma w utworze Mickiewicza uzasadnienie nie tylko folklorystyczne (wiemy, że ludowa wiara w wampiry nie uszła refleksji poety) czy epistemologiczne (możliwość uczestnictwa w świecie realnym i irracjonalnym), ale także antropologiczne<sup>76</sup>. Ów człowiek żywy choć umarły, egzystujący jeszcze, lecz już nie dla świata, obrazuje jedną z fundamentalnych prawd *Dziadów* (i romantyzmu w ogóle), że są różne rodzaje śmierci, a ta fizyczna, cielesna wcale nie jest najgorszą z możliwych. Każąc swojemu bohaterowi popełnić samobójstwo, a później ukazując dalsze ziemskie koleje jego losu, czyni Słowacki (bez wątpienia świadomie) możliwą także interpretację, w myśl której w *Kordianie* również da się zobaczyć kogoś funkcjonują-

---

<sup>73</sup> O tym, że nawet przyjęcie optyki „racjonalnej i zdroworozsądkowej” nie przesądza jednoznacznie tego, jak należy czytać dalsze losy Kordiana, świadczyć może na przykład inscenizacja dramatu autorstwa Jana Englerta dla Teatru Telewizji, gdzie wędrowki bohatera, elementy fantastyczne, monolog na Mont Blanc jawią się wyłącznie jako majaki pogrążonego w chorobie młodzieńca, który leży trawiony gorączką po nieudanej próbie samobójczej (*Kordian*, reż. J. Englert, 1994).

<sup>74</sup> M. Troszyński: *Kordian – dzieje bohatera*. „Przegląd Humanistyczny” 1990, z. 3, s. 141.

<sup>75</sup> W figurze takiej można by się zatem dopatrywać gry motywem Mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada.

<sup>76</sup> O zainteresowaniu romantyków (także Mickiewicza) postacią wampira i możliwymi wpisanymi w nią znaczeniami symbolicznymi szczegółowo pisze Maria Janion: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2004, s. 127–136.



cego na granicy życia i śmierci. Konsekwencje tego faktu byłyby jednak inne niż u Mickiewicza. Nie ma tu mowy ani o kontekście wampirycznym, ani poznawczym, jednak sugestia pewnego defektu ontycznego, życia niejako połowicznego czy raczej pozorowanego dobrze współgra z istotą kreacji Kordiana. Widać tu bardzo ciekawe wykorzystanie inspiracji Mickiewiczowskiej: stosując podobny chwyt, Słowacki pozornie dokonuje redukcji (eliminując istotne znaczenia w ów chwyt wpisane w tekście oryginalnym). W istocie jednak wykorzystuje podsuniętą przez prekursora możliwość wyrażenia za pomocą figury niepewnego statusu ontycznego bohatera istotnych treści antropologicznych, kreuje zupełnie odmienne sensory, niż miało to miejsce w utworze oryginalnym. Przy czym zabieg ten nie ma wymiaru polemicznego, służy jedynie ukazaniu nowych znaczeń.

W akcie II *Kordiana* przedstawiona została podróż inicjacyjna bohatera. Przemierzając Europę, próbuje on zrozumieć siebie i odnaleźć ów upragniony cel i sens życia. Tego motywu, jak słusznie zauważa Kridl, nie mógł Słowacki wyczytać z *Dziadów* Mickiewicza, bo zarówno Gustaw, jak i Konrad są całkowicie pewni swoich celów<sup>77</sup>. Motyw podróży inicjacyjnej, w której człowiek odkrywa samego siebie, nosi w tekście dramatu również ślady Mickiewiczowskiej (choć z innego tekstu zaczerpniętej) inspiracji, o czym będzie mowa później. Na pewno natomiast scena w Watykanie jest wymierzona w Mickiewicza, jest to jednak nawiązanie szczególnego rodzaju. Nie chodziłoby w nim bowiem o intertekstualną grę z konkretnym utworem wieszczą, lecz raczej o polityczną w swej istocie polemikę ze stanowiskiem Mickiewicza dotyczącym stosunku Watykanu do „sprawy polskiej”, które to stanowisko było – zdaniem Słowackiego – rażąco uległe, akceptujące i usprawiedliwiające oczekiwania Stolicy Apostolskiej, co tak ironicznie streścił autor *Kordiana*: „[...] niech się Polaki modlą, czczą cara i wierzą”<sup>78</sup>. Nawiązanie to wynika jednak

---

<sup>77</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 106–107. Choć nie można, zwłaszcza w przypadku bohatera *Dziadów części III* powiedzieć, że element podróży (w przywołanym znaczeniu) nie pojawia się w konstrukcji jego losu.

<sup>78</sup> O stosunku Watykanu do sprawy polskiej w okresie powstania listopadowego por. M. Żywczyński: *Watykan wobec powstania listopadowego*. Kraków 1995.

z zapatrywań politycznych Słowackiego i nie może być rozpatrywane w kategoriach lęku przed wpływem.

Finał aktu II i słynny monolog Kordiana na Mont Blanc jest już wyraźnym odesłaniem do innej ważnej sceny romantycznego dramatu – do *Wielkiej Improwizacji*<sup>79</sup>. Ten najważniejszy bodaj w *Dziadach* monolog Konrada rozpoczyna się od rozpoznania samotności bohatera, która jest tutaj przez niego samego charakteryzowana jako warunek *sine qua non* wszelkiej prawdziwie wielkiej twórczości. Jak pisze Halina Krukowska:

Na początku Wielkiej Improwizacji Konrad Mickiewicza wynosi samotność jako macierzyste źródło twórczości jednostek przekraczających zwykle, ludzkie miary bytowania. Jednakże samotność, która – jak stwierdza R. Guardini – nie widzi swego punktu odniesienia w Bogu, pozostawia człowieka tylko z samym sobą i może stać się jego przekleństwem w sensie ułatwionego zesłizgnięcia się w sataniczną przestrzeń egzystencji<sup>80</sup>.

Niebezpieczeństwa tego nie uda się Konradowi uniknąć. Poczucie siły, twórcza moc, którą odkrywa w sobie, każą mu postawić się na równi ze Stwórcą, prowadzą na manowce pychy i grzechu. Konrad improwizuje w natchnieniu, usuwa „dzienne” ograniczenia, próbując (raczej bezskutecznie) dotknąć istoty rzeczy. Ten szczególny stan proroczego niemal uniesienia to moment, w którym człowiek otwiera się na wpływ

---

<sup>79</sup> Można się oczywiście pokusić o wskazanie pomniejszych nawiązań do różnych tekstów Mickiewicza, budzą one jednak uzasadnione wątpliwości co do tego, czy intencją autora była rzeczywiście gra Mickiewiczowskimi motywami. Inglot wskazuje na przykład na scenę z Wioletką jako pochodną Mickiewiczowskiej *Ucieczki*, choć motyw ten został tu przez Słowackiego jakoby ironicznie „wykrzywiony” (por. M. Inglot: „Kordian” – drogi i bezdroża w konstrukcji losu tytułowego bohatera. W: Idem: *Nie tylko o „Kordianie”*. *Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*. Wrocław 2002, s. 25–26). Podobieństwo jest tu jednak bardzo powierzchowne, sensory obu „konnych ucieczek” są zupełnie różne. Zresztą, gdyby już poszukiwać źródła samego motywu takiej „ucieczki”, to byłaby nim raczej ballada Bürgera, stanowiąca temat wariacji w tekście Mickiewicza.

<sup>80</sup> H. Krukowska: *Noc Fausta, noc Konrada...* W: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*. T. 1. Red. H. Krukowska, J. Ławski. Białystok 1999, s. 266.

Boga lub Szatana, dobrego lub złego ducha. Bohater Mickiewicza ulega pokusie zachłyśnięcia się własną mocą i doskonałością.

Od skonstatowania swojej samotności rozpoczyna monolog na Mont Blanc także bohater Słowackiego. Jest oddalony od świata, postawiony w miejscu wyjątkowym, na szczycie góry, co szczególnie sprzyja przeżyciom metafizycznym, przenikaniu tajemnic istnienia<sup>81</sup>. Pejzaż, ukazujący się stojącemu na wierzchołku góry Kordianowi, to nie realny krajobraz, który mógłby się ukazać oczom młodzieńca po rozsunięciu się chmur czy ustąpieniu mgieł, to raczej pejzaż metafizyczny<sup>82</sup>, odzwierciedlający najgłębszą istotę bytu, dla której realne kształty są tylko symboliczną formą, znakiem domagającym się interpretacji<sup>83</sup>. Z tej kontemplacji dokonującej się w samotności rodzi się również poczucie własnej wyjątkowości i siły Kordiana, ewokujące także i w tym przypadku potrzebę władzy. Bohater wyznaje:

Mogęż, jak Bóg w dzień stworzenia,  
Ogromnej dłoni zamachem,  
Rzucić gwiazdy nad świata zbudowanym gmachem,  
Tak, by w drodze przeznaczenia,  
Nie napotkały nigdy kruchej świata gliny,  
I nie strzaskały w żegludze?  
Mogę – więc pójdę! ludy zawołam! obudzę!

(*Kordian*, s. 144)

W pragnieniach tych, zdradzających przekonanie, że bohater dysponuje twórczą siłą mogącą się równać z kreacyjną mocą Boga, jest Kordian bez wątpienia bratem bliźniakiem Konrada. Podobnie kiedy marzy o tym, aby objąć przewodnictwo nad narodem:

---

<sup>81</sup> Por. E. Grzędą: *Góry jako granica – ujęcie romantyczne*. W: *Góry – literatura – kultura*. T. 1. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1996, s. 29–30.

<sup>82</sup> Terminu tego używam w znaczeniu, w jakim funkcjonuje on w rozważaniach nad malarstwem pejzażowym Caspara Davida Friedricha (definiuje go świetnie Gabrielle Dufour-Kowalska: *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*. Przeł. M. Rostworowska. Kraków 2005, s. 79, 103).

<sup>83</sup> Por. rozważania na temat romantycznego „przeżycia szczytu” w: E. Kolbuszewska: *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*. Wrocław 2007, s. 35–73.

O gdyby tak się wdrzeć na umysłów górę,  
Gdyby stanąć na ludzkich myśli piramidzie,  
I przebić czołem przesądów chmurę,  
I być najwyższą myślą wcieloną...

(*Kordian*, s. 143)

W tym samozwańczym przewodnictwie pobrzmiewają echa Konradowego pragnienia „rządu dusz”, władania narodem i kierowania nim nawet wbrew jego woli. Konsekwentnie jednak Słowacki różnicuje swojego bohatera od protagonisty *Dziadów*. Noszący w sobie „gen Lambra”, zarażony niepewnością, pozbawiony właściwego Konradowi zaangażowania, po każdym chwilowym uniesieniu doświadczał będzie Kordian załamania, dręczyć go będą wątpliwości, wahadłowy rytm jego egzystencji i tutaj nie uległ przełamaniu. Przemiana, która dokonuje się na Mont Blanc, jest zatem przemianą połowiczną. To, co ulega zmianie, to ukierunkowanie egzystencji bohatera (miejsce miłości do kobiety ma zająć poświęcenie dla narodu), nie ulega natomiast zmianie wewnętrzna pustka młodzieńca, który nadal trapiiony jest brakiem wiary we własne siły, a w ten nowo wytknięty cel nie będzie się potrafił „całym sercem wsączyć”.

Mieczysław Inglot w swojej analizie II aktu dramatu zwraca uwagę na fakt, że Kordian jest w zasadzie wpisany w figurę drogi<sup>84</sup>, która ma wszelkie znamiona podróży inicjacyjnej, umożliwiającej bohaterowi poznanie samego siebie. Być może tak dużą w II akcie dramatu liczbę nawiązań do *Sonetów krymskich*, stanowiących przeciw w twórczości Mickiewicza najlepszy przykład podróży inicjacyjnej właśnie, w trakcie której człowiek nie tylko poznaje obcą sobie przestrzeń, ale też równie obce sobie własne wnętrze<sup>85</sup>, należy tłumaczyć właśnie chęcią wykorzystania owej figury, tak znakomicie przez Mickiewicza zrealizowanej. W celu zobrazowania tych zależności przywołać można choćby słowa Kordiana kończące przygodę z Wioletką: „Dalej, mój koniu! leć, gdzie zechcesz! puszczam wodze...” (s. 140). Łatwo dostrzec tu podobieństwo

<sup>84</sup> M. Inglot: „*Kordian*” – drogi i bezdroża w konstrukcji losu..., s. 20–29.

<sup>85</sup> Pisze o tym I. Opacki: *Człowiek w sonetach przełomu*. W: Idem: „*W środku niebokrega*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.

do frazy otwierającej sonet *Bajdary*: „Wypuszczam na wiatr konia i nie szczędzę razów”<sup>86</sup>. Warto zauważyć, że podobieństwo to ma charakter nie tylko „formalny”, ale też „egzystencjalny”. Na ów szaleńczy pęd decydują się bohaterowie, których zawiodły dotychczas wyznawane przez nich zasady<sup>87</sup>. Monolog na Mont Blanc zaczyna się natomiast od słów:

Tu szczyt... lękam się spojrzeć w przepaść świata ciemną.  
Spojrzę... Ach! pod stopami niebo i nad głową [...]

(*Kordian*, s. 143)

Przypominają one wyznanie Pielgrzyma z wiersza *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*:

Mirzo, a ja spojrzałem! Przez światła szczeliny  
Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci,  
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu.

(s. 249)

Słowacki nie podejmuje wprawdzie problemu języka, który nie potrafi wyrazić ukrytej prawdy o świecie, dochodzącej do głosu w chwili objawienia, ale sam obraz spoglądającego z obawą w przepaść/szczelinę człowieka, który zagląda niejako pod podszewkę świata i przez moment ma szansę na dostrzeżenie nie elementów pejzażu, ale tego, co ów pejzaż – niczym dekoracje w teatrze – zasłania, jest w obu przypadkach podobny. Można mieć wprawdzie wątpliwości, czy bohater Słowackiego rzeczywiście przeniknął wzrokiem owe dekoracje i zobaczył – jak Mickiewiczowski pielgrzym – coś, czego nie da się wyrazić w słowach, skoro pojawia się tutaj metafora „zmylenia przestrzeni”, niemożności odróżnienia „góry” od „dołu”. Analogiczna konstrukcja była w *Świtezi* Mickiewicza znakiem swoistej bezradności zmysłów, uświadomieniem

<sup>86</sup> A. Mickiewicz: *Bajdary*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 224. Wszystkie cytaty z *Sonetów krymskich* pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

<sup>87</sup> Por. interpretacja Mickiewiczowskiego sonetu autorstwa Jacka Brzozowskiego: „*Jedno z miejsc najrozkoszniejszych Krymu*”. *Uwagi o „Ałuszczie w dzień” i krymskim cyklu*. W: Mickiewicz. Red. H. Krukowska. Białystok 1993.

sobie, że świat: „Wymyka się [...] zmysłom, nie pozwala się im opanować i »oswoić«”<sup>88</sup>. Z drugiej jednak strony, pamiętać trzeba, że takie zakwestionowanie skuteczności władz poznawczych typowych dla oświecenia, stanowiło swoisty wstęp do poznania romantycznego.

Nieco dalej, w tym samym monologu czytamy:

Silniej wzrok napnę – oczy rozedrę, otworzę,  
Chciałbym stąd widzieć człowieka.

(*Kordian*, s. 143)

Trudno nie zauważyć, że Słowacki przerabia tutaj fragment *Stepów akermzańskich*:

W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie,  
Że słyszałbym głos z Litwy [...]

(s. 235)

Poeta dokonał zamiany zmysłów, zamiast słuchu wzrok, ale sens obrazu pozostaje bardzo podobny.

Nawiązań tego typu, jak już wspomniałam, można w tym akcie znaleźć wiele. Ich wspólną cechą jest to, że stanowią one całkowicie pozytywne i akceptujące przetworzenia Mickiewiczowskich metafor wyczytanych z *Sonetów krymskich*. Zwracam uwagę na ten przykład, bo potwierdza on szczególną rolę *Kordiana* w intertekstualnej relacji pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem. Poeta młodszy może sobie pozwolić na przyznanie się do Mickiewiczowskiej inspiracji tam, gdzie w jego wewnętrznym odczuciu nie zagraża to odmienności jego postawy poetyckiej. Nie bez znaczenia jest też fakt, że sięga tu Słowacki po środki sprawdzone w połowie lat dwudziestych, u progu romantyzmu, które w momencie pracy nad *Kordianem* były już po prostu elementem historii literatury, nie stanowiły najważniejszego składnika poetyckiego uniwersum starszego poety, nie one też pozwoliły pasować go na narodowego wieszczka.

Ostatecznie owa misja, której *Kordian* zechce się podjąć, zostanie przez Słowackiego sformułowana w haśle „Polska Winkelriedem na-

---

<sup>88</sup> I. Opacki: O „Balladach i Romansach” Mickiewicza. W: Idem: „W środku niebokręga”..., s. 18.

rodów”. Widać tu bardzo wyraźnie nawiązanie do Mickiewiczowskiej koncepcji „Polski Chrystusa narodów”<sup>89</sup>. Wiele już napisano na temat interpretacji owej mesjanistycznej i megalomańskiej formuły, którą przekształcono w slogan. Najważniejsze ustalenia interpretacyjne trzeba będzie jednak przypomnieć, ponieważ dla zagadnienia rozważanego w tej książce są one szczególnie ważne. Może się wydawać, że Kordianowe zawołanie jest ironicznie zredukowanym streszczeniem Mickiewiczowskiego mesjanizmu<sup>90</sup>. Zastąpienie Chrystusa postacią Arnolda Winkel-

---

<sup>89</sup> Używam tutaj formuły autorstwa Wyspiańskiego, która dość powszechnie funkcjonuje jako hasło wywoławcze Mickiewiczowskiego mesjanizmu, hasło ukute na Kordianowskim wzorcu. Jak pisał Bogusław Dopart, komentując losy owego hasła: „[...] Stanisław Wyspiański włoży w usta swego Konrada słowa w Mickiewiczowski mesjanizm, przede wszystkim bodaj w scenę V *Dziadów* wymierzone: »Na co mamy być Chrystusem narodów [...]«. Interpretacyjny schemat słowny, podobny do formuły poetyckiej Słowackiego »Polska Winkelriedem narodów«, jest gotów. Ale poddał go »czwarty wieszcz«, a nie sam tekst Mickiewicza” (B. Dopart: *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*. Kraków 2002, s. 184–185). Fakt, że hasło to zaczęło funkcjonować jako streszczenie, a czasem nawet klucz do interpretacji mesjanizmu Mickiewicza (w popularnym zaś odbiorze, na przykład szkolnym, świadomość, że nie jest to zdanie napisane przez autora *Dziadów*, jest znikoma) nie byłby zapewne Słowackiemu niemiły.

<sup>90</sup> Mówiąc o ironicznej redukcji, nie mam na myśli prostej karykatury czy ośmieszenia Mickiewiczowskiej koncepcji. Jest to raczej ważny element w budowaniu przez Słowackiego własnej wizji losów narodu, pozostającej w złożonym intertekstualnym związku z tekstami Mickiewicza. O tym, że nie może tu być mowy o zwykłym wykpieniu poglądów prekursora, przekonuje Michał Masłowski, posługując się argumentem zaczerpniętym z tradycji teatralnej. Badacz zwraca uwagę na lot Kordiana, który na chmurze zlatuje z Mont Blanc prosto do Warszawy: „Efekt lotu, zarezerwowany w teatrze barokowym dla bogów i herosów, w teatrze romantycznym miał wprawdzie charakter bardziej rodem z baletu, ale tu użyty jest raczej w pierwotnym sensie *deus ex machina*. [...] Skoro więc przydaje się bohaterowi inscenizacyjne insygnia heroiczne, nie można potem traktować hasła »Polska Winkelriedem narodów« jako karykatury mesjanizmu” (M. Masłowski: *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej komedii” do II wojny światowej*. Wrocław 1978, s. 47).

rieda, który w bitwie pod Sempach<sup>91</sup> wykazał się bezprzykładnym i – co ważniejsze – skutecznym męstwem, mogło w zamierzeniu Słowackiego przede wszystkim ograniczyć możliwość interpretacji proponowanego tu „programu” w kategoriach narodu wybranego odgrywającego swoją rolę w boskim planie, a także podkreślić ów aspekt koniecznego czynu, działania przeciwstawionego biernemu męczeństwu<sup>92</sup>. Zwracałam już uwagę na słuszne zastrzeżenia Kridla, że interpretowanie Mickiewiczowskiej koncepcji „Polski Chrystusa narodów” wyłącznie w kategoriach biernego oczekiwania na cud odrodzenia zesłany przez Boga i wynikający z Jego planu, jest daleko idącym uproszczeniem<sup>93</sup>. Rzetelnie odczytany program Mickiewiczowski zakładał bowiem przede wszystkim czyn i aktywność, prowadzące do przemiany duchowej, a w konsekwencji także odrodzenia narodu. Konstatacja taka prowadzi następnie autora *Antagonizmu wieszczów* do stwierdzenia, że – nie zrozumiawszy dobrze Mickiewiczowskiej intencji – stworzył Słowacki koncepcję pozornie przeciwstawną, w istocie zaś bardzo podobną, zorganizowaną wokół tej samej myśli o czynnym poświęceniu się za narody<sup>94</sup>. Oczywiście, nie

<sup>91</sup> Skonfederowani z ośmiu kantonów Szwajcarzy w bitwie 9 lipca 1386 roku zrzucili jarzmo Austrii (nie bez znaczenia dla Słowackiego był zapewne fakt, że to właśnie Austria zostać miała jednym z zaborców Polski).

<sup>92</sup> Różnicę między koncepcjami wieszczów ciekawie ujmuje Jacek Trznadel, proponując opozycję Szekspir – *Biblia*: „Szekspir Słowackiego – to wzór świecki, historia rozumiana jako uniwersum metafizyczne i realistyczne, tworzona z impulsów duszy ludzkiej i ją na powrót kształtująca. *Biblia* Mickiewicza – to wzór wykorzystany w znaczeniu bardziej religijnym niż kulturowym, z wyraźnym odcieniem interpretacji mistycznej” (J. Trznadel: *Słowacki. Sam w Elysiorze*. W: Idem: *Polski Hamlet, czyli kłopoty z działaniem*. Warszawa 1989, s. 33). Wybór Winkelrieda zamiast Chrystusa oznacza zatem zdaniem badacza, że: „Męczeńsko religijna opcja zostaje porzucona na rzecz opcji historyczno-bohaterskiej” (ibidem, s. 48).

<sup>93</sup> Jak zauważają Janion i Żmigrodzka: „[...] w potępieniu zemsty, w Konradowej pokucie za bunt, w pojmwaniu przyszłego wyzwolenia jako boskiego cudu nie odczytywano tego, co Słowacki imputował Mickiewiczowi w *Prologu do Kordiana* – idei biernego męczeństwa, duchowego kwiatyzmu, zdania na Opatrzność troski o przyszłość Polski i świata” (M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia*. Gdańsk 2001, s. 534).

<sup>94</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 114–115.



sposób wykluczyć, że Słowacki specyficznie odczytywał mesjanistyczne wizje Mickiewicza, że był – mówiąc językiem Blooma – zainteresowany w nieco uproszczonym ich ujmowaniu, wydaje się jednak, że w omawianym przypadku relacja, jaka zachodzi między tekstami Mickiewicza i Słowackiego, jest bardziej skomplikowana, choć „świadomie zniekształcona interpretacja” mogła leć u jej podstaw. Trzeba bowiem przypomnieć, że hasło „Polska Winkelriedem narodów” zawiera dwa, nie do końca koherentne aspekty<sup>95</sup>: z jednej strony pojawił się w nim postulat heroicznej walki, z drugiej zaś, wyrażona została znacznie mniej „czynna” wiara w to, że poświęcenie w imię cudzej wolności wyda kiedyś owoce w postaci wolności własnej. W tym pierwszym znaczeniu mogłaby się zatem formuła winkelriedyzmu odnosić do faktów historycznych – realnym efektem powstania listopadowego było przecież powstrzymanie interwencji rosyjskiej we Francji i w Belgii<sup>96</sup>. W drugim natomiast, choć pozbawiona sztafażu religijnego, byłaby to myśl bardzo bliska Mickiewiczowskiemu mesjanizmowi. Elementu różnicującego należy zatem poszukiwać w pytaniu nie tyle o sens owej formuły, ile o sposób jej oceny przez Słowackiego.

Aby to zrobić, trzeba najpierw zgłosić uzasadnione wątpliwości wobec dość jednoznacznej opinii Kridla, że autor *Kordiana* traktował swojego bohatera pobłażliwie, nie tyle krytykował go, ile współczuł i usprawiedliwiał<sup>97</sup>. Wydaje się bowiem, że Słowacki dość wyraźnie pokazał błędy popełnione przez Kordiana, nie próbując wcale usprawiedliwić jego kłopotów z określeniem sensu istnienia, poszukiwania wartości w okolicznościach zewnętrznych, braku zdecydowania – trudno bowiem za usprawiedliwienie takie uznać fakt, że bohater pokazany został jako reprezentant całego pokolenia. To, że popełnione przez niego błędy

---

<sup>95</sup> Na „dwuczłonowy” charakter omawianej idei zwraca uwagę Mieczysław Inglot, tak ujmując to zjawisko: „Jej człon heroiczny zawarty w legendzie o zwycięskim czynie Winkelrieda nawiązywał, na tle omawianej już paraleli Polska – Szwajcaria, do rewolucyjnego aspektu polskiego przedmurza. Jej człon eskapistyczny zawarty w obrazie upadku Polski przepowiadał jej rolę ofiary, a tym samym paraliżował wymowę pierwszego członu” (M. Inglot: *Myśl historyczna w „Kordianie”*. Wrocław 1973, s. 210–211).

<sup>96</sup> *Głosy do „Kordiana”...*, s. 249.

<sup>97</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 102–103.

są ponadjednostkowe i wynikają w dużej mierze z ideowej i politycznej sytuacji w epoce, w żaden sposób nie osłabia tu krytycznej oceny postępowania bohatera. Kordian pojmuje hasło „Polska Winkelriedem narodów” w pierwszym z wymienionych znaczeniu, chce je sprowadzić do konkretnego czynu, którym w jego rozumieniu ma być zabicie cara. W scenie spiskowej, a później przed komnatą władcy, Słowacki w pewnym sensie skrytykuje po pierwsze, swojego bohatera, który nie ma wystarczająco silnej woli, aby owego czynu dokonać, po drugie, ten konkretny czyn, który był niezgodny z zasadami etyki i honoru<sup>98</sup>, ale też chyba niezbyt potrzebny, skoro, jak zauważa Stanisław Makowski, „planowane przez bohatera zabójstwo cara było korzystne nie tyle dla Polski, co dla prywatnych interesów dynastycznych Wielkiego Księcia Konstantego”<sup>99</sup>.

Taka krytyczna interpretacja jest jednak tylko jedną z możliwych, stąd zapewne wynika sąd Kridla o pobłażliwości Słowackiego dla bohatera dramatu. Istotą tej wieloznaczności jest jednak nie autorska ocena postaci wykreowanej przezeń postaci, ale – widoczne już w *Lambrze* – przekonanie o wielości perspektyw, chęć pokazania w dramacie nie „prostej historii patriotycznego czynu”, ale złożonych i dalekich od jednoznaczności jego uwarunkowań. Jak pisze Maria Janion:

[...] występuje u Słowackiego nie czyn po prostu – jak cios miecza, sztyletu, bagnetu, lecz psychologiczny i etyczny dramat czynu – obudowanie go tym wszystkim, co go poprzedza i poprzedzać może, oraz tym, co po nim następuje lub może nastąpić, a także traktowanie czynu jako przekreślenia i niedopełnienia wszystkich innych możliwości znajdujących się poza obszarem czynu – poprzez wybór jednej tylko z tych możliwości<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Jerzy Axer, analizując scenę spiskową i gest Kordiana wręczającego Prezesowi dwa dukaty z wizerunkiem Najświętszej Panny, dochodzi do wniosku, że bohater: „[...] wyrzeka się trzech rzeczy: rodziny, duszy, honoru żołnierskiego” (J. Axer: *Dwa dukaty z Najświętszą Panną* („Kordian”, akt III, scena 4). W: Idem: *Filolog w teatrze*. Warszawa 1991, s. 132).

<sup>99</sup> S. Makowski: „Kordian” Juliusza Słowackiego. Warszawa 1976, s. 27.

<sup>100</sup> M. Janion: *Zwierciadło zwierciadeł...*, s. 106.

W takim rozumieniu racja stałaby po stronie Kordiana, zdolnego – według słynnego określenia Nałkowskiej – do „nie-czynu”. Powraca tutaj, oczywiście, pytanie o prawo jednostki do ingerowania w losy ojczyzny, o możliwość wzięcia na siebie odpowiedzialności za taką ingerencję. W *Kordianie* sformułował Słowacki szereg zastrzeżeń wobec takiej postawy, a los tytułowego bohatera (podobnie jak Lambra) nie pozwala na wyciągnięcie żadnych jednoznacznych wniosków. Słowacki niczego w swoim dramacie nie przesądza, każda zarysowana tu droga zostaje zakwestionowana przez wprowadzenie innej możliwej interpretacji (tak jak jeden możliwy scenariusz wypadków podważa inny, który równie dobrze mógłby się wydarzyć).

Wszystko to nie wyklucza faktu, że sam heroizm czynu nie musiał zostać w *Kordianie* jednoznacznie skompromitowany. Koleje losu ogarniętego winkelriedową obsesją Kordiana (prowadzące go od Mont Blanc, poprzez podziemia katedry, komnatę cara, do celi więziennej) pozwalają bowiem wyciągnąć (jako jeden z możliwych) wniosek, że tam, gdzie nie ma miejsca na zwycięską walkę, pozostaje jedynie danie świadectwa, poświęcenie się, w żadnym wypadku zaś nie zdrada. Jednocześnie przeciwstawia się Słowacki w *Kordianie* Mickiewiczowskiej koncepcji poezji (i „historii”) wodzowskiej<sup>101</sup>, odmawiając niejako wybitnym jednostkom nie tyle nawet prawa, ile możliwości wzięcia pełnej odpowiedzialności za losy narodu. Zapewne w historii opowiedzianej w *Kordianie* da się również (znów na prawach jednego z możliwych odczytań) znaleźć sugestie, że to nie wybrane osoby mają się poświęcić za naród i doprowadzić do odzyskania niepodległości, ale konieczna jest ofiara całej zbiorowości, ofiara całkowita, która nie cofnie się nawet przed najwyższym poświęceniem<sup>102</sup>.

Warto zauważyć, że jeśli istotnie przeciwstawiał się w ten sposób młodszy poeta mesjanistycznym poglądom poprzednika, to dokonywał wyraźnie zniekształconej interpretacji jego tekstu. Ani bowiem kwestia „liczby” poświęcających się za ojczyznę, ani kwestia rodzaju owego po-

---

<sup>101</sup> S. Makowski: „*Kordian*” Juliusza Słowackiego..., s. 42.

<sup>102</sup> Jak zauważył w swym komentarzu Jarosław Maciejewski: „Indywidualne poświęcenie się [...] bagatelizuje i odsuwa na przyszłość zryw ogólnonarodowy, a więc jest politycznie szkodliwe i nie może przynieść narodowi wolności” (J. Maciejewski: „*Kordian*” – dramatyczna trylogia. Poznań 1961, s. 182).

święcenia nie jest w *Dziadów części III* jednoznaczna. Wyrazista i barwna kreacja Konrada, którego utożsamiać wolno z tajemniczym mężem „Czterdzieści i cztery”, uprawniałaby myślenie o tym, że wolność ojczyźnie zagwarantuje wybitna jednostka. Jednakże z *Widzenia* księdza Piotra wyczytać można sugestię, że misja analogiczna do Chrystusowej ma przypaść zarówno narodowi, jak i owemu nieprzeciętnemu wybrańcowi, gdyż obraz konającego na krzyżu narodu obramowany został fragmentami poświęconymi tajemniczemu wybawcy<sup>103</sup>. Rozszerzając zaś nakaz naśladowania drogi Chrystusa na wszystkich członków wspólnoty, dostrzec trzeba wyłaniającą się z koncepcji Mickiewicza ideę ofiary, a nie pocieszenie i obietnicę „zbawienia”. Jak pisze Bogusław Dopart:

[...] można stwierdzić bez ideologicznych pokus czy interpretacyjnych konfabulacji, że analogia pasywno-rezurekcyjna w *Widzeniu* nie ma na celu deifikacji Narodu, nie prowadzi do czynienia z Narodem zbawcy czy pomazańca; oznacza ona heroiczne naśladowanie Chrystusa, męczeństwo, ofiarę, eschatologiczne rozstrzygnięcie losów narodu. Nie mesjanizm, nie jakąś ekskluzywną misję, lecz określone miejsce w porządku końca czasów, lecz ocalenie i zasługę<sup>104</sup>.

Jeśli postać Kordiana miała być odpowiedzią Słowackiego na kreację Konrada, to wydaje się, że takiej możliwości interpretacji Mickiewiczowskiej analogii Polski do Chrystusa nie brał on pod uwagę. Ale może nie powinno to dziwić, bo jego lektura *Dziadów* drezdeńskich nie mogła być – z różnych przyczyn – tak bezstronna, niezideologizowana i bezinteresowna, jak postuluje współczesny badacz. Natomiast, niezależnie od tego, jak przeczytać można Mickiewiczowskie *Dziady*, jedno wydaje się nie budzić wątpliwości – jest to skłonność do formułowania jednoznacznych wskazań dotyczących losów ojczyzny, ton orzekający, wybierający spośród wielu możliwości te, które uznać trzeba za najśluszniesze. W taką strategię uderza Słowacki, konstruując całość zupełnie innego rodzaju<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> W. Weintraub: *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982, s. 239.

<sup>104</sup> B. Dopart: *Poemat profetyczny...*, s. 204.

<sup>105</sup> Jak zauważył Eligiusz Szymanis, porównując *Kordiana* z *Dziadów części III*: „Mickiewicz jak nauczyciel przekonuje słuchacza o wartości przekazu, który

Wcielając hasło „Polska Winkelriedem narodów” w konkretny czyn, zabójstwo cara, a następnie podając ową myśl pod rozważę spiskowcom w akcie III dramatu, buduje Słowacki bardzo złożoną konstrukcję intertekstualną, nawiązującą już nie tylko do Mickiewiczowskiego mesjanizmu, ale również do problematyki zawartej w *Konradzie Wallenrodzie*. Argumenty, które padają w scenie spiskowej, choć merytorycznie – rzecz jasna – odmienne, odtwarzają w gruncie rzeczy dość wiernie dylemat Wallenroda<sup>106</sup>. Przeciwnicy zamordowania cara (przede wszystkim Prezes) wskazują na fakt, że planowany czyn, niezależnie od wszystkich uzasadnień, które przytacza Kordian, jest zbrodnią, grzechem wymagającym pogwałcenia praw boskich. I chociaż przeciwnicy spisku nie zostali przedstawieni jako ci, którzy reprezentują rację bezwzględną w dramacie, to jednak budząca poważne wątpliwości postawa Kordiana, a przede wszystkim finał jego samozwańczej misji sugerują, że po raz kolejny zdrada jako narzędzie walki narodowo-wyzwoleńczej została przez Słowackiego zakwestionowana<sup>107</sup>. Oczywiście, podkreślić trzeba, że sytuacja

się w jego dziełach objawia [...]. Tymczasem w utworze Słowackiego znacznie trudniej o tak bezdyskusyjną wykładnię i trudniej o przekonanie, że naprawdę ona istnieje” (E. Szymanis: „Kordian” z perspektywy filozofii genezyjskiej. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1999, R. 34, s. 54).

<sup>106</sup> Włodzimierz Szturc twierdzi, że dla Słowackiego: „Synonimami wallenrodyzmu w okresie pisania *Marii Suart* były zdrada i obłuda. Pojęcia te znajdują się w *Kordianie* na liście potępianych sposobów walki z carem. Postawa »lisa« zostanie napiętnowana jako sprzeczna z ideą narodu, którego entelechię określiła Konstytucja 3 maja, walka »lwa« będzie skompromitowana przez Starca, który pragnie powtórzenia zbrodni Rewolucji 1789” (W. Szturc: *Przemiany postaw etycznych bohaterów dramatów Słowackiego...*, s. 38).

<sup>107</sup> Jarosław Maciejewski twierdzi, że problem zdrady musiał obchodzić Słowackiego niejako „osobiście”, a nie tylko „literacko”, co tłumaczy wpływem pewnych faktów czy informacji dotyczących spiskowej działalności prowadzonej w Warszawie w czasach jego pobytu w tym mieście. Stawiając tę hipotezę, nie wyklucza jednocześnie badacz znaczenia *Konrada Wallenroda* dla ukształtowania się stanowiska Słowackiego w tym względzie. Rozważania Maciejewskiego o relacji pomiędzy tekstami Mickiewicza i Słowackiego są jednak dość ogólnikowe, badacz widzi w *Konradzie Wallenrodzie* jedynie apoteozę zdrady, a wszystkie teksty Słowackiego podejmujące ten wątek klasyfikuje jako polemiczne (por. J. Maciejewski: „Kordian” – *dramatyczna trylogia...*, s. 70–73).

zarysowana w III akcie dramatu jest bardzo złożona i z całą pewnością nie można tutaj mówić o jednoznacznych rozstrzygnięciach. Argumenty obu stron spiskowego sporu budzić muszą uzasadnione wątpliwości. Oprócz bowiem moralnie bezdyskusyjnego zastrzeżenia, że morderstwo (nawet tyrana) jest grzechem, a co gorsza pociągnie za sobą szereg innych zabójstw, które dotknąć mogą osób „niewinnych”, pojawia się na przykład argument o królobójstwie jako akcie nie tylko nieetycznym, ale również niezgodnym z polską tradycją. Myśl ta – stanowiąca nawiązanie do przekonań wyrażonych przez Niemcewicza w *Śpiewach historycznych* – w dramacie zostaje ironicznie podważona. Nie jest bez znaczenia, że Mikołaj I koronował się w Warszawie nie koroną polską, lecz koroną carów, tym samym nie był to władca, którego Polacy mogliby rzeczywiście uznać za swojego króla. O tym, że problem fałszywej korony miał dla Słowackiego znaczenie, przekonuje choćby lektura *Balladyny*. Co więcej, jak zauważa Mieczysław Inglot, car koronował się na króla Polski „koroną noszoną przez monarchistycznych królobójców [...] Jednym z takich carobójców (a zarazem ojcobójców) jest sam Mikołaj I”<sup>108</sup>. Komplikacja ta, podobnie jak argument dotyczący niechętniej reakcji Europy na ewentualne zabójstwo cara dokonane przez Polaków, ujawnia możliwą motywację Prezesa i jego zwolenników. Zasadniczo słuszne przekonanie, że zdrada i wynikająca z niej zbrodnia jest zawsze złem i zasługuje na najwyższe potępienie, nawet jeśli popełniona była w imię patriotycznych haseł, staje się tutaj elementem polityki zachowawczej, wyrazem braku wiary w zwycięstwo, a co za tym idzie także pewną skłonnością do lojalizmu, a nie bezkompromisowym potępieniem zła. To, co pozornie wydaje się zatem pochwałą tradycyjnego heroizmu, w najszlachetniejszej, rycerskiej wersji okazuje się jedynie usprawiedliwieniem słabości i braku odwagi, a jako takie zostaje w dramacie skompromitowane<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> M. Inglot: *Dramat wyobraźni (gawęda o „Kordianie”)*. W: Idem: *Nie tylko o „Kordianie”...*, s. 45.

<sup>109</sup> M. Inglot: *„Kordian” – oblicza heroizmu i ich dramatyczne konsekwencje*. W: Idem: *Nie tylko o „Kordianie”...*, s. 62. Nie oznacza to, oczywiście, że argumenty Prezesa można po prostu zlekceważyć (por. J. Maciejewski: *„Kordian” – dramatyczna trylogia...*, s. 187–188), właśnie dzięki zasadności zgłaszanych przez niego zastrzeżeń scena ta nie daje prostej odpowiedzi na pytanie o jedynie słuszną drogę postępowania.

Również argumenty drugiej strony brzmią fałszywie. Pobudki patriotyczne, którymi kieruje się Kordian, deklarując chęć podjęcia morderczej misji, zostaną osłabione podkreśleniem w scenie spiskowej żądzy sławy, która od pierwszego aktu dramatu towarzyszy bohaterowi, kierując jego poczynaniami. W podziemiach katedry młodzieniec wyznaje:

Imienia nie zostawię po ciele spalonym,  
Tylko echo... i miejsce jakieś wielkie! próżne!  
A dzieje będą memu imieniowi dłużne  
Pochwałą, a zapłacą tylko zapomnieniem.  
Nic! nic po mnie!... lecz imię ON i tem imieniem  
Piastunki na królewskie dzieci będą swarzyć,  
Królątka zaczną płakać i nocami marzyć  
O bezimiennym duchu, co zrywa korony...

(*Kordian*, s. 167)

Widać wyraźnie, że tym, co pociąga Kordiana, jest nie tyle potrzeba przysłużenia się narodowi, ile chęć „zasłużenia się”. Kordiana ekscytuje wielkość czynu, można domniemywać, że tylko jako taki – wielki, bohaterowski, zasługujący na pamięć potomnych – może wypełnić jego pustą egzystencję. Marzenie o tym, że choć spłonie ciało i przeminie imię, pozostanie jednak sława samego czynu i jego duch, ma tu niebagatelne znaczenie. W tym poczuciu wyjątkowości swojej misji, a zatem także wyjątkowości własnej, Kordian nosi już pewne rysy Konrada z III części *Dziadów*. Związek ten potwierdza wypowiedziana w tej samej tyradzie przez bohatera kwestia:

Lecz dajcie mi się w ręce, zamiast trzymać berło  
Niechaj piastuję siłę olbrzymią narodu!

(*Kordian*, s. 167)

W słowach tych pobrzmiewa wyraźna aluzja do Konradowego „rządu dusz”, z tą wszakże różnicą, że bohater *Wielkiej Improwizacji* zwracał się z tym żądaniem do Boga, Kordian zaś kieruje swoją prośbą do rodaków. Oba dążenia są skazane na klęskę. Bóg milczy, nie odpowie Konradowi, który – uniesiony pychą – zapomniał, że „najlepsza częśćka jego samego nie należy do niego, gdyż jest darem i przedmiotem »ci-

chej« troski Boga”<sup>110</sup>. Na porażkę skazany jest także Kordian, który nie potrafi poruszyć innych spiskowców i przekonać ich do słuszności powziętej przezeń decyzji. Podważony zostaje w scenie spiskowej nie tylko tradycyjny model heroizmu, krytyka odautorska dotyka tutaj także carobójstwa jako czynu, który miałby się przysłużyć sprawie narodowej. Zgodzić się natomiast można ze zdaniem Ingłota, że pochwała tutaj Słowacki nowy model heroizmu w postaci „etosu podziemia, walki spiskowej i konspiracyjnej”<sup>111</sup>. Na akceptację autora zasługuje jednak wyłącznie sam model – związany z ukryciem, koniecznością funkcjonowania poza „oficjalnym obiegiem”, a co za tym idzie brakiem sławy, rozgłosu i powszechnego uznania, nie zaś ze zdradą i lekceważeniem norm etycznych. Wyraża tu zatem Słowacki w gruncie rzeczy pogląd bliski Mickiewiczowskiemu z wiersza *Do matki Polki*<sup>112</sup>. W utworze tym, definiując los „nowych patriotów”, poeta projektuje także walkę podziemną („Tam się nauczy pod ziemię kryć z gniewem”) i cichą („Syn twój wyzwany do boju bez chwały”). Można się w tekście doszukać sugestii dotyczących metod tej walki, które miałyby czasem budzić niejaki zastrzeżenia moralne (np. „Mową truc z cicha, jak zgniłym wyziewem, / Postać mieć skromną jako wąż wystygły”), nie jest to jednak oczywiste. Zasadniczym tematem wiersza jest bowiem właśnie wykreowanie nowego modelu heroizmu – dochodzącego do głosu w ukryciu, funkcjonującego w konspiracji, opartego na ofierze i poświęceniu, a nie na sławie i dumie<sup>113</sup>. Należy wprawdzie uznać za prawdopodobne, że sam Słowacki chciałby tę kwestię postrzegać inaczej i w omawianym zagadnieniu także widziałby swoje wyraźne „odróżnienie się” od Mickiewicza, a linia podziału miała-

<sup>110</sup> H. Krukowska: *Noc Fausta, noc Konrada...*, s. 270.

<sup>111</sup> M. Ingłot: „Kordian” – oblicza heroizmu i ich dramatyczne konsekwencje..., s. 62.

<sup>112</sup> A. Mickiewicz: *Do matki Polki. Wiersz napisany w roku 1830*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 320–321. Cytaty z wiersza pochodzą z tego wydania.

<sup>113</sup> Oczywiście, wiersz ten przede wszystkim nawiązuje do mitu Matki Polki, który pojawił się w Polsce u schyłku XVIII wieku jako widoczny znak włączenia kobiet do wspólnoty narodowej, co zresztą (nieco może paradoksalnie) zawdzięczały one rozbiorom (por. S. Walczewska: *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków 1999, s. 53–56).



by tu – jak zawsze – przebiegać w miejscu akceptacji przez Mickiewicza wallenrodycznych metod walki i ich jednoznacznego odrzucenia przez Słowackiego. Raz jeszcze zauważmy, że akceptacja taka w wierszu *Do matki Polki* jest jednak wyłącznie domniemana, bo intencją tekstu jest raczej usankcjonowanie nowego sposobu walczenia – skrycie i nie wprost, co nie musi być równoznaczne ze zdradą i zbrodnią. Byłby tu zatem Mickiewicz raczej kontynuatorem myśli Krasickiego, który w *Hymnie do miłości ojczyzny* głosił, że: „Dla ciebie więzy, pęta niezelżywe”, a zatem także w pewnym sensie budował nowy kształt heroizmu. Słowacki dostrzega w *Kordianie* smutną konieczność prowadzenia przez Polaków walki konspiracyjnej, podkreślając to zresztą tak samo jak w wierszu *Do matki Polki* uczynił Mickiewicz – podziałem przestrzeni (na powierzchni króluje zło i despotyzm, więc spiskowcy spotykają się w podziemiach katedry, aby tam wolność wydała swój plon). W pewien sposób podziela zatem stanowisko prekursora, choć trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy taka właśnie była w istocie jego intencja<sup>114</sup>.

Kordian, który mdleje przed komnatą cara, nie dokonawszy czynu, dręczony przez Strach i Imaginację, jest obrazem jednostki wewnętrznie rozdartej, pozbawionej sił witalnych, niedojrzałej (choć nie jest pewne,

---

<sup>114</sup> Zbigniew Przychodniak zwraca uwagę na to, że różnica w rozumieniu przez obu poetów działalności spiskowej mogłaby polegać także na tym, że Mickiewicz w *Dziadach* drezdeńskich ukazał walkę podziemną jako zasadniczy – choć rozumiany w sposób ogólny, oderwany od konkretnych politycznych realiów – rys całego narodu polskiego (jest to jeden z możliwych sposobów odczytywania metafory lawy, która choć „zimna i plugawa” z wierzchu, przykrywa jednak wiecznie palący się ogień). Słowacki, eksponując spisek na życie cara i konkretne dylematy spiskowców, unikając natomiast uogólnień obejmujących cały naród, tworzy znacznie bardziej pesymistyczną wizję, zgodnie z którą idea walki podziemnej nie jest nie tylko rozpowszechniona w narodzie, ale też sama z siebie wolna od potencjalnych błędów i wypaczeń (por. Z. Przychodniak: *O tajnych związkach w „Dziadach” Mickiewicza i w „Kordianie” Słowackiego*. W: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje*. Red. M. Janion, M. Zielińska. Warszawa 1986, s. 282–288). Interesująca propozycja interpretacyjna badacza rozwija się w sposób odbiegający od „przeważającej tendencji w badaniach nad III częścią *Dziadów*, gdzie eksponuje się ostrość podziału na dwie Polski” (ibidem, s. 285).

czy na nieszczęście, czy też wręcz przeciwnie) do dokonania morderczego czynu, którego wartość też zresztą jest w dramacie kwestionowana. Widać to nie tylko w scenie spiskowej, na co zwracałam już uwagę, ale również w scenie w szpitalu wariatów, w której ponownie dochodzą do głosu Mickiewiczowskie nawiązania. Szatan-Doktor został tu ukazany jako wcielenie czystego, zimnego rozsądku<sup>115</sup>. Utożsamienie takie jest charakterystyczne dla romantyków, u których opozycja pomiędzy Bogiem a Szatanem przyjmuje często formę przeciwstawienia miłości jako atrybutu boskiego – bezlitosnej mądrości diabła<sup>116</sup>. Ten sposób myślenia można dostrzec również w *Wielkiej Improwizacji* Adama Mickiewicza. Konrad formułuje tę myśl właściwie wprost, zwracając się do Boga:

Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością,  
Ty jesteś tylko mądrością<sup>117</sup>.

Jest to bluźnierstwo równe niedopowiedzianemu przez bohatera w finale monologu oskarżeniu. Słowa te bowiem przyrównują Boga do szatana, trudno uznać, że nazwanie Stwórcy carem jest większym grzechem.

Rozum – bezlitosny i nieczuły – jako narzędzie i atrybut szatana pojawia się w *Kordianie* bez wątpienia w scenie w szpitalu wariatów, kiedy Doktor próbuje przekonać bohatera, że czyn, na który chciał się porwać, był czynem szaleńca, nie znaczył więcej niż gesty obłąkanych, których

---

<sup>115</sup> Jak zauważa Michał Kuziak: „[...] szatan został ukazany w dramacie na podobieństwo Woltera i Rousseau jako wielki relatywista (oraz iluzjonista) uprawiający własne »gry językowe«, usiłujący dowieść bohaterowi, że wszystko jest jego myślą i uwikłać go w paradoksy myślenia” (M. Kuziak: *Teoria możliwych „Faustów” w polskim dramacie romantycznym. „Kordian” – „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*. W: *Postacie i motywy faustyczne...*, s. 312).

<sup>116</sup> Por. I. Opacki: *Bóg*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 2009, s. 120–124. Tę typową dla romantycznego sposobu myślenia opozycję dobrze charakteryzuje Julian Krzyżanowski (*Masynissa i jego rola w „Irydionie”*. W: Idem: *W świecie romantycznym*. Kraków 1961, s. 275–276, 277–281).

<sup>117</sup> A. Mickiewicz: *Dziady*. Część III. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 162.

mu przedstawia. Z bezlitosną logiką, wskazując urojone jedynie znaczenie gestu Kordiana, szatan próbuje pozbawić go wiary w wielkość własnej osobowości i wagę czynu, na który śmiał się zdobyć (nawet jeśli nie był w stanie temu wyzwaniu sprostać). Wiara ta jest nie tylko ostatnią wartością, jaka Kordianowi pozostała; jest ona także wartością dla niego fundamentalną, nadającą sens całej jego ziemskiej egzystencji, gdyż, jak pamiętamy, podjął się on tej misji właśnie po to, aby symbolicznie „stworzyć siebie”. Tragedia, która spotyka bohatera, jest zarówno tragedią egzystencjalną, jak i narodowo-patriotyczną<sup>118</sup>. Szaleństwo, które ironicznie sugeruje tutaj Kordianowi szatan, ma pograć go na powrót w nicości, odebrać znaczenie wszystkim jego gestom i dążeniom.

Pojawiająca się tutaj kategoria szaleństwa była, oczywiście, w romantyzmie postrzegana w specyficzny sposób. Romantyzm dowartościował bowiem ów stan z racjonalnego punktu widzenia uznawany za chorobowy, który dla twórców tej epoki jest zazwyczaj równoznaczny ze szczególnymi predyspozycjami duchowymi<sup>119</sup> lub moralnymi. W tym ostatnim znaczeniu posłużył się kategorią szaleństwa Adam Mickiewicz w artykule pod znamienym tytułem *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*, opublikowanym w „Pielgrzymie Polskim” w maju 1833 roku. Rozsądek staje się tam synonimem lojalizmu, haniebnego uzasadniania i racjonalizowania narodowej klęski, tłumaczenia i usprawiedliwiania bezprawia. Zaszczynym mianem „szalonych” określa się natomiast ludzi, którzy nie potrafią się pogodzić z utratą niepodległości i wbrew wszystkiemu, w każdy możliwy sposób chcą o nią walczyć<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> W sensie politycznym możemy widzieć w tej scenie dialog racji przedpowstaniowych i popowstaniowych, świadomość bowiem tego, jak potoczyły się losy tego wielkiego narodowego zrywu musiała w istotny sposób modyfikować sądy i oceny dotyczące zasadności podejmowania niektórych działań. Postrzegana z tej perspektywy postać Doktora może też być swoistym *alter ego* Kordiana, pełniąc podobną funkcję, co Strach i Imaginacja w scenie przed sypialnią cara (*Głosy do „Kordiana”...*, s. 332–333).

<sup>119</sup> A. Kowalczykova: *Ciemne drogi szaleństwa*. Kraków 1978, s. 42, 53–55. W romantyzmie jednocześnie „Szaleństwo staje się skrajną formą, swoistym punktem dojścia indywidualizmu” (ibidem, s. 24).

<sup>120</sup> A. Mickiewicz: *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*. W: Idem: *Dzieła*. T. 6: *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832–1834*. Oprac. M. Wit-

Szaleństwo jest tu więc równoznaczne z uczciwością, honorem i zdrowiem moralnym, rozsądek natomiast jest znakiem słabości, tchórzostwa i braku zmysłu etycznego<sup>121</sup>. Wspomniany artykuł został opublikowany w czasie, kiedy Słowacki pracował nad *Kordianem*, a zatem, wprowadzając kategorię szaleństwa w takim samym – narodowo-patriotycznym – kontekście, mógł poeta nawiązywać do rozróżnień zastosowanych przez prekursora. A jednak odwołuje się tutaj do zupełnie innego rozumienia tej kategorii, wyprowadzając je z odmiennego źródła. Słowacki sięga bowiem do mentalności i stylu zachowań spiskowców i konspiratorów. Jednym z jego charakterystycznych rysów było właśnie przypisywanie istotnych symbolicznych znaczeń wykonywanym przez siebie gestom. Jest to cecha ponadnarodowa, typowa nie tylko dla spiskowców polskich tego czasu. O pokrewnych im pod wieloma względami dekabrystach celnie pisał Jurij Łotman:

Całe oblicze dekabrysty było nieodłączne od poczucia własnej godności. Opierało się ono na wyjątkowo rozwiniętym poczuciu honoru i na wierze każdego z uczestników ruchu we własną wielkość. [...] Zmuszało to do rozpatrywania *każdego* czynu jako mającego znaczenie, godnego pamięci potomków, uwagi historyków, obdarzonego wyższym sensem<sup>122</sup>.

W postępowaniu Kordiana rozpoznać można taki właśnie mechanizm, dlatego też strategia zastosowana wobec niego przez Doktora jest tak „diabelnie” i tragicznie skuteczna. Nazywając czyn bohatera szalonym, odbiera mu jakiegokolwiek znaczenie, czyni bezwartościowym, niegodnym pamięci potomnych i w gruncie rzeczy śmiesznym. W przypadku Kordiana, dla którego czyn ten miał być jednocześnie pró-

---

kowski, Cz. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego. Warszawa 2000, s. 270–273.

<sup>121</sup> Patrz interpretacja kategorii szaleństwa i rozsądku w: M. Janion: „*Patriotawariat*”. W: Eadem: *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 12–14; A. Kowalczykowa: *Ciemne drogi szaleństwa...*, s. 31–33.

<sup>122</sup> J. Łotman: *Dekabrysta w życiu codziennym. (Zachowanie codzienne jako kategoria historyczno-psychologiczna)*. W: Idem: *Rosja i znaki: kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*. Przeł. B. Żyłko. Gdańsk 1999, s. 307.

bą samookreślenia, przełamania egzystencjalnej nudy, jest to właściwie równoznaczne z unicestwieniem. Szaleństwo nie jest tutaj zatem w żadnym sensie oceniane pozytywnie, jest tożsame z pustką znaczeniową, jest szatańską sztuką, która to, co obdarzone wyższym sensem, przemienia w śmieszny błahostkę<sup>123</sup>.

Uzupełnieniem tego wątku jest ostatni gest Kordiana pokazany w dramacie – jego skok przez bagnety. Podjęty z nie do końca jasnych pobudek, jest bardzo różnie interpretowany przez badaczy. Warto przytoczyć tutaj dwa skrajnie różne odczytania. Jarosław Maciejewski w swojej interpretacji dramatu pisze: „Skok przez bagnety jakże boleśnie kontrastuje z rzeczywistym czynem poświęcenia się za lud, jakiego chciał dokonać poprzednio. Na placu Saskim nie czyni zaś, ale parodia czynu, niepotrzebna nikomu brawura znajduje aprobatę tego samego tłumu [który wiwatował na cześć wstępującego na tron Polski cara – M.B.]”<sup>124</sup>. Badacz widzi zatem w tym ostatnim postępku Kordiana pusty gest, bez żadnego głębszego znaczenia. Można by tu dostrzec efekt słów Doktora, który pozbawił bohatera wiary w sens jakichkolwiek czynów, nawet najszlachetniejszych. Podobnie ocenić wypadnie ów finałowy skok, jeśli postrzega się go z perspektywy „znudzonej egzystencji” bohatera, który w całym dramacie wpisany był w sieć demitologizujących epizodów, uniemożliwiających mu zapełnienie otaczającej go pustki. Wtedy również scena ta okazuje się „parodią sensu”<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Tego typu mechanizm, choć osadzony w ramach społeczno-towarzyskich, a nie metafizyczno-szatańskich, opisuje np. Aleksander Gribojedow w dramacie *Mądremu biada*. Jego bohater, Aleksander Czacki, wyrastający ponad tchórzliwe, lojalistyczne, pozbawione istotnych walorów moralno-intelektualnych otoczenie, ze swojej niezależności myślowej i odwagi w formułowaniu bezkompromisowych sądów czyni istotną wartość, nadaje im, mówiąc językiem Łotmana, symboliczny sens. Dla otoczenia jest to przyczyną dyskomfortu do momentu, w którym plotka o rzekomym szaleństwie bohatera pozwala na zlekceważenie w jego zachowaniu wszelkich wartości naddanych i zakwestionowanie wykonywanych przez niego gestów (por. A. Gribojedow: *Mądremu biada: komedia w czterech aktach*. Przeł. J. Tuwim. Wstęp i objaśnienia W. Jakubowski. Wrocław 1960).

<sup>124</sup> J. Maciejewski: „Kordian” – dramatyczna trylogia..., s. 55.

<sup>125</sup> M. Kuziak: *Słowacki – nihilistyczny?...*, s. 191.

Zupełnie inaczej interpretuje tę scenę Michał Masłowski, który uważa, że Kordian decyduje się na ów skok „w imię obrony godności ludu [...] występuje w obronie godności rycerskiej narodu, by udowodnić, że nie strach powoduje bierność, »niemożność« czynu w przedstawicielach narodu”<sup>126</sup>. Co więcej, badacz uznaje ów czyn za spełniony i udany, w scenie zamykającej dramat widzi moment nawiązania przez Kordiana kontaktu z ludem, od którego też ostatecznie być może zależeć będzie jego życie (w tłumie rozlegają się wszak krzyki zwracające uwagę na adiutanta wiozącego ułaskawienie)<sup>127</sup>. Te dwie całkowicie różne i – co ważne – obie znajdujące potwierdzenie w tekście interpretacje pokazują, że być może owa finałowa scena jest stawianym przez Słowackiego pytaniem o różnicę pomiędzy gestem a czynem, widowiskiem a historią. Pytaniem, które pozostaje otwarte tak, jak zakończenie dramatu.

Ciekawie interpretuje ów finałowy epizod Marek Troszyński, akcentując jego znaczenie dla indywidualnej biografii bohatera:

Udany skok przez bagnety był już właściwie poza granicami ludzkich możliwości. Sens tej sceny na płaszczyźnie etycznej, symbolicznej, ma wartość jakby samobójstwa *à rebours*. Pomyślna próba mogłaby być odczytana jako rodzaj odkupienia samobójstwa wieńczącego akt pierwszego. Ranga tego skoku jest tym wyższa, że ocalenie nie jest tu równoznaczne z zachowaniem życia, lecz z zachowaniem ciała do oczekującej egzekucji<sup>128</sup>.

Niejednoznaczność tej sceny, możliwość jej zinterpretowania w różnych kontekstach, odnalezienia jej sensu zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i ponadjednostkowym, bez jednoczesnej możliwości uzgodnienia wniosków wynikających z takich odczytań, to charakterystyczna cecha tego dramatu, pozwalająca być może na dostrzeżenie w nim rysu ironicznego. Skłonność do formułowania bardzo złożonych refleksji, podwójnie nacechowanych ocen, wskazywanie sytuacji często nierozstrzygalnych, wobec których postawiony zostaje człowiek, stano-

<sup>126</sup> M. Masłowski: *Dzieje bohatera...*, s. 62.

<sup>127</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>128</sup> M. Troszyński: *Kordian – dzieje bohatera*. „Przegląd Humanistyczny” 1990, z. 3, s. 149.

wiłaby jeden z najważniejszych elementów odróżniających strategię Słowackiego od tej przyjętej przez Mickiewicza.

Powróćmy jeszcze na moment do znaczenia opozycji rozsądek – szaleństwo w twórczości Mickiewicza (w analogicznym okresie) i Słowackiego. Widać tu zasadniczą różnicę. Nie dochodzi do polemiki czy próby ośmieszenia, zdyskredytowania poglądów prekursora. Wskazywano czasem na pojedyncze aluzje o charakterze nie tyle nawet polemicznym, ile złośliwym, rozmieszczone rzekomo w scenie w szpitalu wariatów w *Kordianie*<sup>129</sup>. Nie wyłania się z nich jednak żadna idea, która pozwoliłaby uporządkować sensy tego fragmentu tekstu. Kategoria szaleństwa w dwóch odmiennych znaczeniach świetnie obrazuje różnice pomiędzy artystyczną wizją Mickiewicza i Słowackiego. Niezależnie od tego, czy Słowacki znał artykuł Mickiewicza i świadomie tu do niego nawiązywał, czy dokonał „niezależnego” wyboru spośród dostępnych kontekstów ideowo-literackich, ujawnił tym fragmentem dramatu charakter relacji pomiędzy twórczością własną a dziełami genialnego prekursora. Nie ma tu mowy o sporze czy polemice, jest natomiast konsekwentnie prowadzony proces odróżniania się, przeciwstawiania zamkniętej i skończonej artystycznie wizji poprzednika swojej własnej, równie wielostronnej, choć koncentrującej się raczej na stawianiu pytań, mnożeniu wątpliwości, podważaniu (ujednoznacznionych wcześniej) sądów prekursora.

Ukazanie fałszywości wyobrażeń Kordiana na temat podjętego czynu zamyka niejako historię inicjacyjną bohatera. Dociera on do kresu życia – w każdym razie w tym najgłębszym, istotowym, bo niekoniecznie fizycznym sensie. Ma to, oczywiście, także bardziej uniwersalny wymiar, gdyż wskazuje na absurdalność każdego poświęcenia, które nie służy niczemu poza zaspokajaniem żądzy sławy i potrzeby bycia wyjątkowym poszczególnych jednostek. I choć życie Kordiana w zasadzie kończy się w momencie spotkania z Doktorem, to jednak nie kończy się ani sam dramat, ani ziemską egzystencją bohatera. W szczególny sposób podkreśla tu znów Słowacki bliski związek pomiędzy utworem własnym a dziełem Mickiewicza. Wątpliwości ontyczne, które dotyczą bohatera

---

<sup>129</sup> Ujejski widział w wersie „Oszalej, będziesz świętym w Stambule” bezpośrednią aluzję do Mickiewicza i karykaturę jego mesjanistycznej doktryny (*Głosy do „Kordiana”...*, s. 337–338).

ra *Dziadów* (najpierw Gustawa, który ukazuje się pod postacią upiora, a potem Konrada, który jest przecież przemienionym wewnątrz Gustawem, co wobec kłopotliwej i zaburzonej chronologii kolejnych części arcydramatu wcale nie czyni jego statusu bardziej jednoznacznym), znajdując odzwierciedlenie w perypetiach Kordiana. Najpierw w finale aktu I, kiedy Kordian popełnia samobójstwo (o czym była już wcześniej mowa). W finałowych scenach aktu III Słowacki powraca jednak do tego pomysłu, ponownie sugerując niepewny status ontyczny swojego bohatera, który przecież mógłby powiedzieć o sobie: „[...] na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata”. Wysiłki spiskowca dobiegły bowiem końca, nie ma w nim już sił witalnych, nie ma wiary w sens jakiegokolwiek działania. Kordian jest romantycznym upiorem, nawet jeśli w sensie fizycznym nadal jeszcze egzystuje, odbierając pouczenia, które także przywołać muszą na myśl Mickiewiczowskie *Dziady*. Grzech pierwszy, który wskaże mu Ksiądz w więzieniu, to samotność bohatera. Fakt, że nie ma on na ziemi nikogo bliskiego, że nie obdarzył uczuciem żadnego człowieka, jest okolicznością obciążającą. Przypomina to przypadek Zosi z II części *Dziadów*, która za niezdolność do miłości także została ukarana. Tutaj ten ciężki grzech (romantyczny i chrześcijański) zostaje dodatkowo wzmocniony przez Kordianową żądę sławy, poczucie własnej wyjątkowości, predestynujące człowieka do wybitnych czynów. Efektem tego nieszczęsnego mariażu staje się czyn popełniony rzekomo dla dobra ludzi, w istocie zaś powodowany jedynie egoistyczną chęcią udowodnienia własnej wielkości. Ten ostatni, najcięższy grzech, jest udziałem i Kordiana, i Konrada z dramatu Mickiewicza. Analizując podobieństwa pomiędzy kreacjami tych bohaterów, Kridl zwraca uwagę na to, że Słowacki protagonistę swojego dramatu usprawiedliwia, współczuje mu i rozumie go, podczas gdy Mickiewicz ocenia Konrada zdecydowanie negatywnie<sup>130</sup>. Analizowana scena i obecność w niej tak wyraźnych podobieństw pomiędzy niedoszłym carobójcą a tym, który chciał naród zbawiać nawet wbrew jego woli, osłabia sąd badacza. Nadając swojemu bohaterowi tyle cech Konradowych, Słowacki nie prowadzi wcale polemiki z Mickiewiczem. Ostatecznie bowiem, włączając te cechy w nowy układ znaczeń, stawiając bohatera w odmiennych sytuacjach, dąży do

<sup>130</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 102–103.



stworzenia innego typu człowieka. Jednak miejsca, w których portret Kordiana pokrywa się z wizerunkiem Konrada, a są to – co znamienne – miejsca raczej czarne (pycha, egocentryzm, żądza sławy), wskazują na krytyczny stosunek Słowackiego do przynajmniej niektórych cech wykreowanej przez siebie postaci. Fakt, że te najgorsze aspekty osobowości Kordiana zostały zainspirowane dziełem Mickiewicza, w żaden sposób nie osłabia owej krytyki, można nawet zaryzykować stwierdzenie, że nabiera ona dzięki temu wagi szczególnej.

Bez wątplenia *Kordian* zajmuje wyjątkowe miejsce w historii artystycznej relacji Słowackiego i Mickiewicza czy też, mówiąc językiem Blooma, w procesie wyzwania się młodszego poety spod wpływu prekursora. Odniesienia do tekstów Mickiewiczowskich są tu liczne i różnorodne, a co najważniejsze, nigdzie nie mają one jedynie polemicznego czy „wojującego” charakteru. Wykorzystując twórczość Mickiewicza, Słowacki traktuje ją jak swoistą bazę, fundament, na którym buduje własną, esencjonalnie różną koncepcję. Młodszy poeta nie boi się przyznać do nawiązywania w swoim tekście do dzieł poprzednika tam, gdzie jest pewien, że nie spowodują one zawłaszczenia jego własnej poetyckiej wizji przez wyobraźnię prekursora. Słowacki godzi się niejako przyznać Mickiewiczowi jego zasługi na polu kształtowania zarówno poezji narodowej, jak i koncepcji narodowego bohatera Polaków, jednocześnie przeciwstawiając się im i już nie tylko obnażając miejsca, w których prekursor zbłądził i porzucił słuszną drogę, ale także ukazując słabości i ograniczenia przyjętej przez niego strategii. W odpowiedzi na pouczający, wyjaśniający i zapewne dość jednoznaczny ton *Dziadów*, konstruuje Słowacki dramat, który, podejmując te same w zasadzie co dzieło prekursora wątki, ukazuje ich skomplikowanie, podważa możliwość formułowania ogólnych i prawdziwych wskazówek czy diagnoz. W ten sposób jednak odmawia sobie młodszy poeta szansy ukazania własnej wyższości nad przeciwnikiem, jego propozycja bowiem, choć ujawnia niedoskonałość propozycji „tamtego”, jednocześnie obnaża własną słabość – niezdolność do sformułowania pewnej, skończonej i zamkniętej całości w jasny sposób rozwiązującej dylematy, które budzić musi Mickiewiczowskie dzieło, i „poprawiającej jego błędy”. Trudno jednoznacznie opisać *Kordiana* w kategoriach Bloomowskiego agonu. Tekstem tym wkracza Słowacki w sferę problemów i chwytów typowych dla tego eta-

pu rewizyjnego starcia, które Bloom umieścił pod znakiem *kenosis* i *demonizacji*. W tym dramacie, jak się zdaje, najwyraźniejsze są jednak ślady *kenosis*. Na poziomie pojedynczych wątków dostrzec tu można jeszcze przeciwstawienie koncepcjom poprzednika koncepcji zdecydowanie odmiennych (podważanie przekonania o wiodącej roli jednostek w dążeniu do wolności narodu, potępienie zdrady, odmienne postrzeganie idei walki konspiracyjnej), nie składają się one jednak w spójną całość, bo każda z nich jest jednocześnie w dramacie kwestionowana. Najistotniejszą zapewne refleksją, która wyłaniać się musi z lektury *Kordiana*, jest ta dotycząca niemożności odnalezienia (czy też skonstruowania) sensu w zagrożonym w kryzysie świecie. Ostatecznie, jak zauważa Michał Kuziak: „Jedyna wiedza, jaką może pozyskać Kordian, dotyczy ograniczoności ludzkiej kondycji [...]”<sup>131</sup>. Zaś cały dramat „ukazuje specyficzną grę z mitologią (mitologiami sensu), mającymi zakrywać nicłość. Gra ta jest toczona przez bohatera, podróżującego w jego poszukiwaniu, jak i przez samego poetę, konstruującego swój tekst”<sup>132</sup>. Zwłaszcza w tym drugim wymiarze byłoby to działanie jawnie odróżniające się od Mickiewiczowskiego wzorca, polegającego na ocalaniu (bądź nadawaniu) sensu i umacnianiu wartości.

Zastosowana przez Słowackiego strategia służąca skonstruowaniu dzieła tak wieloznacznego, w którym zawarte zostało od razu podważenie każdego wyrażonego w nim sądu, najbliższa byłaby zapewne ironii. Jak zauważył Jarosław Ławski:

Kordian okazuje się [...] ironiczną kontestacją Mickiewiczowskich ideałów, tak miłosnych (kreacje Laury i Violetty), jak i historycznych (mesjanizm). Mickiewiczowską kliszę miłosnego histrionizmu, zawierającą już w sobie elementy autoironii – ironicznie jednak (a więc będzie to ironia ironii) powieli, odcisnie później Słowacki jako – ogarniającą wszystkie etapy egzystencjalnego rozwoju – kliszę histrionizmu historiozoficznego, ironiczny model kreacji bohatera i model zironizowanych usiłowań kreowania historii przez tegoż bohatera<sup>133</sup>.

<sup>131</sup> M. Kuziak: *Słowacki – nihilistyczny?...*, s. 192.

<sup>132</sup> *Ibidem*, s. 185.

<sup>133</sup> J. Ławski: *Marie romantyków...*, s. 131.

Wielość interpretacji wprojektowanych w dramat uniemożliwia zrekonstruowanie jednego wynikającego zeń stanowiska. Pokazując, że Mickiewicz się myli, nie proponuje tu jeszcze młodszy poeta własnej, pozytywnej wersji rozwiązania poprowadzonych w *Dziadach* wątków. *Kordian* byłby zatem przygotowaniem do ostatecznego starcia, w którym młodszy poeta będzie mógł przeciwstawić wielkiemu prekursorowi swoją własną, dojrzałą, całkowicie odmienną koncepcję – zarówno narodowo-patriotyczną, jak i egzystencjalną.

### Ten trzeci... Uwagi na marginesie *Kordiana*

Choć tematem tej pracy jest kwestia relacji artystycznej pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem, nie sposób nie zauważyć uderzającego podobieństwa pomiędzy kreacją *Kordiana* a sylwetką protagonisty utworu Garczyńskiego *Wacława dzieje*. Juliusz Kleiner twierdził nawet, że podobieństwo pomiędzy *Kordianem* a *Wacławem* jest znacznie większe niż pomiędzy *Kordianem* a *Konradem*<sup>134</sup>. Choć związek ten można próbować tłumaczyć po prostu pewnym wspólnym repertuarem problemów, z którymi mierzyli się polscy poeci w analizowanym okresie<sup>135</sup>, to jednak wydaje się, że napięcia pomiędzy dziełem Słowackiego a poematem Garczyńskiego mogą mieć nieco inną genezę, którą powinniśmy łączyć z trudną relacją pomiędzy dwoma (dziś wiemy to już na pewno) najwybitniejszymi poetami polskiego romantyzmu. Stefania Skwarczyńska zwracała uwagę, że Słowacki mógł celowo manifestować w swoim dramacie zbliżenie ideowe do poematu Garczyńskiego, aby w ten sposób pokazać, że to jego poglądy są w istocie bliższe stanowisku autora *Wacława*

---

<sup>134</sup> J. Kleiner: *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*. T. 1: *Twórczość młodzieńcza*. Oprac. J. Starnawski. Kraków 1999, s. 250.

<sup>135</sup> Ciekawą hipotezę wysuwa Jarosław Maciejewski, który podobieństwo pomiędzy utworami tłumaczy tym, że Słowacki i Garczyński spotkali się jeszcze w Warszawie i tam rozmawiali o problemach, które stały się później udziałem *Kordiana* i *Wacława* (por. J. Maciejewski: „*Kordian*” – *dramatyczna trylogia...*, s. 94).

*dziejów* niż poglądy jego przyjaciela i promotora, Adama Mickiewicza. Ujawniając zaś rozdźwięk pomiędzy stanowiskami tej pary przyjaciół, mógł mieć Słowacki na celu zakwestionowanie przynależności Mickiewicza do kręgu poetów listopadowych<sup>136</sup>. Interesujący i bez wątpienia wart przywołania sąd badaczki tradycyjnie sytuje relację pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem w kategorii antagonizmu, rozgrywanego się na polu ideowym, a nawet politycznym. Stawką w tym starciu jest bowiem stanowisko obu poetów wobec listopadowego zrywu, w którym żaden z nich (w przeciwieństwie do Garczyńskiego) udziału nie wziął. Próbując uporządkować intertekstualny dialog pomiędzy autorami *Dziadów*, *Wacława dziejów* i *Kordiana* z wykorzystaniem inspiracji Bloomowskiej, można tocząca się w tych tekstach grę przenieść na grunt artystyczny i spróbować odpowiedzieć na pytanie, jakie poetyckie mechanizmy decydują o kształcie obecnych w dziele Słowackiego nawiązań do utworów obu poprzedników.

Stanisław Tarnowski o poemacie Garczyńskiego pisał, że przedstawia on historię „człowieka, który zrazu we wszystko wątpi, we wszystkim jest zawiedziony jak Faust – następnie przemienia się, jak Gustaw w Konrada pod wpływem uczuć patriotycznych, jest wreszcie jak Manfred opanowany i dręczony miłością fatalną i zdrożną”<sup>137</sup>. Choć surową „wpływologiczną” ocenę badacza wypadnie zakwestionować, to jednak samo rozpoznanie faktu, że Garczyński sprawnie i chętnie posługuje się nawiązaniami do wybitnych utworów epoki, jest nie tylko niewątpliwe, ale też – jak się zdaje – zgodne z intencją poety, który niejednokrotnie w dyskusjach wyrażał przekonanie, że to treść dzieła, a nie forma decyduje o jego wartości artystycznej<sup>138</sup>. Warto podkreślić, że pokrewieństwa pomiędzy Wacławem a Faustem, bohaterami Byrona czy Mickiewiczowskich *Dziadów* są znacznie bliższe niż pomiędzy kreacją Wacława i *Kordiana*, których łączą w zasadzie tylko pewne – analogiczne – momenty

<sup>136</sup> S. Skwarczyńska: *Stefan Garczyński – Juliusz Słowacki. (U podstaw „poetyki listopadowej”)*. W: Eadem: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975, s. 70.

<sup>137</sup> S. Tarnowski: *Stefana Garczyńskiego „Wacław” i drobne poezje*. W: Idem: *Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX. Rozprawy i sprawozdania*. T. 2. Kraków 1896, s. 179.

<sup>138</sup> Z. Szelaąg: *Stefan Garczyński. Zarys biografii*. Kielce 1983, s. 74.

w biografii: przemiana w narodowych bohaterów i udział w spisku na życie cara. Ta druga kwestia w przypadku tekstu Słowackiego nie jest zapewne wynikiem bezpośredniego nawiązania właśnie do dzieła Garczyńskiego, problem ten bowiem stał się na emigracji tematem znanym, poruszonym w artykułach prasowych<sup>139</sup>. Natomiast sam przełom duchowy, który prowadzi bohaterów ku sprawie narodowej i każe poświęcić dla niej życie, jest okolicznością, która w zasadzie bardziej ich dzieli niż łączy. Przełom ten w przypadku Wacława wydobywa bowiem na powierzchnię i niejako materializuje kształt noszony przez niego głęboko w sercu, patriotyczna pieśń śpiewana przez chłopów w karczmie budzi w nim uczucia, które uległy tylko czasowemu uspieniu (czy raczej odrętwieniu) pod wpływem doznanych rozczarowań. Jak pisze Garczyński:

Tak słowo w dobrej ludziom powiedziane chwili  
Jak trąba archaniola, **stworzy ich, czym byli**<sup>140</sup>.

To ważne słowa, bo wskazują fundamentalną różnicę pomiędzy postawą Wacława i Kordiana, wymuszającą zupełnie inny sposób interpretacji ich działań. Wacław w scenie w karczmie ujawnia, że tym, co go najżywiej od zawsze obchodzi, jest dobro ojczyzny i potrzebował jedynie impulsu, aby sobie tę prawdę w całej pełni uświadomić. Kordian przeciwnie – nie nosi w sercu żadnego celu, szuka na zewnątrz „jakiejś”, bo nie „własnej” idei, która byłaby wystarczająco wielka, aby nadała życiu sens, aby zyskał sławę dla imienia. Podobny jest więc właściwie jedynie

---

<sup>139</sup> Wystarczy wspomnieć artykuł Piotra Wysockiego w „Kurierze Polskim” z 10 grudnia 1830 roku, sugestie dotyczące spisku, które zawarł w pracy *Historia powstania narodu polskiego w roku 1830 i 1831* Richard Otto Spazier, artykuły Aleksandra Łaskiego w „Pamiętniku Emigracji” w roku 1832 i 1833 i wiele innych (por. *Glosy do „Kordiana”...*, s. 275–291). Należy jednak pamiętać, że właściwa polemika wokół spisku rozgorzała na emigracji dopiero po ukazaniu się *Wacława dziejów* i jego autor, jak dowodzi Zofia Stajewska, informacje na ten temat uzyskał dzięki osobistym kontaktom z osobami „wtajemniczonymi” (por. Z. Stajewska: „*Wacława dzieje*” *Stefana Garczyńskiego*. Wrocław 1976, s. 57–68).

<sup>140</sup> S. Garczyński: *Wacława dzieje. Poema*. Oprac. M. Bizan. Warszawa 1974, s. 41, wyróżnienie – M.B. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania. Numery stron podaje w nawiasach.

stan, w którym znajdują się bohaterowie tuż przed owym „patriotycznym przebudzeniem” do nowego życia, a jest to rozczarowanie, poczucie zawodu, braku punktów oparcia w życiu. Ale znów droga, która ich do tego stanu doprowadziła, jest całkowicie inna. Waclaw – niczym Faust – próbował dociec istoty rzeczy, szukał odpowiedzi na najważniejsze pytania w nauce, religii, miłości, którym poświęcał się z pasją, a które na koniec, jak się okazało, nie spełniły pokładanych w nich oczekiwań. Słowacki nie obdarzył swojego bohatera taką biografiją. *Kordian*, w chwili gdy autor dramatu pokazuje go po raz pierwszy, nie jest entuzjastą, którego zapał i pasja wypaliły się w próżnych poszukiwaniach najwyższej prawdy, lecz jedynie młodzieńcem, który się nudzi, bo nie potrafi znaleźć w sobie energii, aby się w cokolwiek zaangażować. I z tej właśnie perspektywy powinniśmy postrzegać jego podróż w akcie II – nie jest to zapis pasji odkrywcy, pragnącego dociec ukrytej istoty rzeczy, ale jedynie próba zabicia nieznośnej pustki, która przy okazji pozwala mu na sformułowanie pesymistycznych wniosków na temat praw rządzących światem.

Gdzie zatem szukać punktów wspólnych *Wacława dziejów* oraz *Kordiana*? W którym miejscu zauważyć można u Słowackiego wyraźne nawiązanie do tekstu Garczyńskiego? Wydaje się, że są trzy takie momenty. Pierwszy to scena rozmowy Waclawa z Księdzem we fragmencie otwierającym poemat przyjaciela Mickiewicza. Nie jest przypadkiem, że dyskusja ta bardzo przypomina analogiczne starcie przedstawione w *Dziadów* części IV. Zostały tutaj zachowane właściwie wszystkie istotne elementy pierwowzoru. Mamy zatem młodzieńca – postać początkowo tajemniczą (zdradzającą oznaki szaleństwa), w której dopiero z czasem ksiądz rozpoznaje dawnego wychowanka. Podobny jest też ton, w którym bohaterowie zgłaszają pretensje do tych, którzy zawiedli ich zaufanie, łamiąc im życie swoimi naukami. Nieco inaczej wprowadzie ukierunkowane zostały te dwie skargi: Gustaw wyrzuca swemu nauczycielowi przede wszystkim, że nauczywszy go czytać, pokazał mu świat wykraczający daleko poza to, co ma do zaoferowania rzeczywistość, zatem na zawsze go unieszczęśliwił. Waclaw zarzuca Księdzu, że przekazując mu naukę kościoła, zniechęcił go do spraw naprawę ważnych – miłości i służby ojczyźnie. Niezależnie jednak od treści konkretnych zarzutów, w obu dialogach utrzymany został ten sam, bardzo znaczący, podział. Z jed-

nej strony duchowni reprezentujący uładowany dogmatem światopogląd, dla których świat jest – zgodnie z określeniem Mickiewicza – „małym, ciasnym domkiem”, odpłacającym spokojem i bezpieczeństwem za rezygnację z pełnego poznania; z drugiej strony, dążący do prawdy, odrzucający wszelkie kompromisy i ponoszący ofiary młodzieńcy<sup>141</sup>. Opozycja ta w obu omawianych tekstach została podkreślona znamionnym układem przestrzennym. U Mickiewicza tajemniczy wędrowiec przybywa do domku Księdza z otwartej, nieograniczonej, ale co za tym idzie także niosącej zagrożenie przestrzeni, wstępuje w bezpieczną, przytulną, ale też ciasną chatę Księdza. Garczyński wewnątrz domu zastępuje kościołem, ale symboliczny sens tych przestrzeni pozostaje taki sam, jak u Mickiewicza: Ksiądz jest „u siebie”, w murach kościoła, którego nauka daje odpowiedź na każde pytanie, chroni przed niebezpiecznym „nie wiem” lub jeszcze bardziej niebezpiecznym „pragnę”. Wacław natomiast przychodzi z zewnątrz, z przestrzeni, którą (jak dowie się czytelnik w kolejnym fragmencie), przemierza konno w zawrotnym tempie, odziany na czarno. Tak charakterystyczna dla *Dziadów* widmowa egzystencja bohatera także została przez młodszego poetę powtórzona – Wacław jest przecież w pierwszej chwili postrzegany przez Księdza jako upiór, którego trzeba odpędzić egzorcyzmami (czytelna aluzja do finału *Dziadów części II*), a samotny, czarny jeździec z kolejnego fragmentu poematu kojarzy się wieśniakom z duchem niedawno zmarłego, który w dzień zaduszny „z wysoka zejść może”. Przejęta przez Garczyńskiego struktura Mickiewiczowskich *Dziadów części IV* – mimo że tak wyraźnie zarysowują się w niej sensy utrwalone przez pierwowzór – zmierza jednak w *Wacława dziejach* do odmiennego rozwiązania. Mamy tu bowiem do

---

<sup>141</sup> O relacji tej, w której ksiądz reprezentuje kościół i wiarę zinstytucjonalizowaną, młodzieńiec zaś „prawdy żywe”, jako relacji typowej dla wczesnej fazy romantyzmu pisze Jacek Lyszczyna (*Antagonista, przewodnik, bohater. Romantyczne kreacje postaci księdza*. W: Idem: *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*. Katowice 2011, s. 79–80). Ustalenia badacza warto jednak uzupełnić proponowaną tu interpretacją omawianego konfliktu jako starcia dwóch postaw światopoglądowych, z których jedna oferuje pełne poznanie okupione cierpieniem i samotnością, druga spokój i bezpieczeństwo kosztem pełni poznania.

czynienia z wyraźnym atakiem na kościół i religię<sup>142</sup>. Wacław nie tylko wyrzuca Księdzu, że pod jego wpływem wzgardził „tym, co dawniej w oczach stało bóstwem, / Ojczyzną i miłością [...]”, ale też oskarża reprezentowany przez niego kościół o nieczułość i obojętność dla ludzkiego cierpienia. W słowach:

Chcecie, martwi – spokojni jak klasztoru ściany,  
Na czas nieczuli jako na pył śmierci wianek,  
Patrzyć zimnawo na łzy, gdy kto łzami złany  
Albo gdy ginie człowiek – wolny lud – kochanek? – –

(*Wacława dzieje*, s. 24)

– brzmiały jeszcze echa słów Gustawa, który mądrościom Ewangelii przeciwstawia autentyczne ludzkie nieszczęście, dla którego jedyną adekwatną reakcją jest współczucie i łza wylana z głębi serca. Zmiana liczby pojedynczej, którą operuje bohater *Dziadów*, na mnogą pojawiającą się w tekście Wacława, a także wzmianka o ginącym wolnym ludzie zapowiada już jednak inny zarzut, który postawi bohater kościołowi jako takiemu. Czytamy dalej:

Bo wy sładzy nikczemni zamiast Boga sładzy,  
Wy, kiedy ludzie giną, męczeni są drudzy –  
Wy, jakby to nie ludzkie trafią przygody,  
Choćbyście jednym słowem krwi wstrzymali strugi,  
Patrzycie zimnym okiem jak giną narody,  
Ledwie trupom oddając ostatnie przysługi.

(*Wacława dzieje*, s. 24)

---

<sup>142</sup> Zofia Stefanowska zwraca uwagę na fakt, że atak ten jest oryginalnym pomysłem Garczyńskiego (por. Z. Stefanowska: *Mickiewicz o „Wacława dziejach” Garczyńskiego*. W: Eadem: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, s. 117). Jest to atak na kościół zinstytucjonalizowany: „Bohater Garczyńskiego występuje więc nie przeciw religii jako takiej, lecz przeciw złym narowom i grzechom duchowieństwa, przeciw ich formalistycy i bezduszości” (H. Trzpis: *Książka na czasie: studium o „Wacława dziejach” Stefana Garczyńskiego*. Kraków 1937, s. 5).



To oczywiście znacznie więcej niż tylko potępienie nieczułości na ludzką krzywdę, to oskarżenie o obojętność wobec cierpień narodów walczących o wolność. Zapewne na sformułowanie takiego zarzutu miał wpływ pobyt Garczyńskiego we Włoszech w 1830 roku i choć nie sposób dociec, które wiadomości na temat stosunku Watykanu do powstania listopadowego i kiedy dotarły do poety, nie ulega wątpliwości, że przekonał się wówczas o wrogim nastawieniu Stolicy Apostolskiej do ruchów narodowowyzwoleńczych<sup>143</sup>.

Zauważmy, że choć cała struktura tej sceny (układ postaci, sposób ich wprowadzenia i rozpoznania, relacje przestrzenne) zostały przez Garczyńskiego powtórzone za tekstem Mickiewicza, to jednak oryginalne sensory nie zostały w tym fragmencie przez młodego autora wyzyskane zgodnie z Mickiewiczowskim pierwowzorem. Autor *Wacława dziejów* wykorzystuje tę scenę do wyrażenia odmiennych treści – głębokiego rozczarowania swojego bohatera do kościoła i sprzeciwu wobec jego obojętności na utratę niepodległości przez Polskę. Jest to oczywiście zmiana znacząca, miejsce dyskusji światopoglądowej, właściwej początkom romantyzmu, zajmuje teraz problematyka narodowa<sup>144</sup>. Inne wykorzystanie zapożyczonych z *Dziadów* struktury (właśnie dzięki wierności tego zapożyczenia) sprawia jednak, że wpisane weń starcie dwóch postaw nie znika – choć pozbawione rozwinięcia, aprobaty, polemiki czy rozstrzygnięcia, tkwi w tym tekście jako potencjalna sugestia interpretacyjna. Zbyt wyraźnie odcisnęły się na tej scenie sensory, które nadał jej Mickiewicz, aby można było – bez wyraźniejszej ingerencji w jej strukturę – ów nowy tekst całkiem ich pozbawić<sup>145</sup>.

<sup>143</sup> Z. Stajewska: „*Wacława dzieje*” *Stefana Garczyńskiego...*, s. 65–68.

<sup>144</sup> Jak pisze Zofia Stajewska: „Konfrontacja poematu z rzeczywistością wskazuje na dobrą orientację poety w problemach pokolenia, na zaangażowanie polityczne po stronie wierzących w skuteczność walki powstańczej” (ibidem, s. 68).

<sup>145</sup> Interesującą sugestię możemy znaleźć w pracy Wojciecha Cybulskiego, który wskazuje, że scena ta została podporządkowana innym Mickiewiczowskim sensom – tym mianowicie, które wpisane były w *Ode do młodości*, przywołaną przez Garczyńskiego w motcie części pierwszej poematu: „[...] jest jakby teoretycznym, odrębnym sposobem zapatrywania się na świat, jak go mogła młodość pojmować, osłaniając się przeciw wszystkiemu, co istnieje, starając się to obalić, a nie myśląc wcale o odbudowaniu. Tak rozpoczyna się zaraz śpiew pierwszy:

Wydaje się, że właśnie taką możliwość, wpisaną w tekst *Wacława*, wykorzystał Słowacki w *Kordianie*. Ta inicjalna scena zostaje jakby rozszczępiona i wpisana w dwa różne fragmenty dramatu. Po raz pierwszy natrafiamy na nią w scenie w Watykanie. Nieprzejednane stanowisko papieża, które Słowacki lapidarnie zamyka w słowach „niech się Polaki modlą, czczą cara i wierzą”, określa – znaną też Garczyńskiemu – watykańską politykę wobec powstania. Postać papieża w dramacie została przez Słowackiego tak skonstruowana, że nie można jednoznacznie ustalić jej pozaliterackiego pierwowzoru<sup>146</sup>, dzięki czemu prezentowane tu stanowisko może być wyrazem poglądów nie jednego człowieka, ale Stolicy Apostolskiej jako takiej<sup>147</sup>. Myśl jest więc niemalże powtórzeniem tej wyrażonej przez Garczyńskiego. Zauważmy jednak, że w samej strukturze tej sceny jakichkolwiek zbieżności brak. Ani kreacja postaci oponentów, ani charakter łączącej ich relacji, ani symboliczne wykorzystanie przestrzeni nie noszą śladów podobieństwa.

Jeśli Słowacki w scenie watykańskiej rzeczywiście czerpał inspirację z *Wacława dziejów*, wydaje się, że nawiązał jedynie do sensu przydanego przez Garczyńskiego polemice Księdza z dawnym uczniem. Nie sięgając natomiast po samą strukturę sceny, zapobiegł wprowadzeniu do swojego tekstu elementów nacechowanych wyraźnie znaczeniami Mickiewiczowskimi. Można powiedzieć, że w ten sposób Słowacki niejako poprawia tekst Garczyńskiego – usuwa konstrukcję, która nie służy najlepiej wyrażanym treściom, zastępuje ją inną, czytelniejszą i lepiej podporządkowa-

---

*Wielki Piątek*, napadem na religię, ponieważ ta pozbyła się pierwiastkowo w niej przemieszkującego ducha, a obecnie przedstawia tylko martwą wiarę, zmarłe ciało” (W. Cybulski: *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*. T. 2. Przeł. F. Dobrowolski. Poznań 1870, s. 202).

<sup>146</sup> Na zawarte w tej scenie aluzje do realiów watykańskich z czasów papieża Leona XII, stanowiska Grzegorza XVI i legendy Pawła V zwraca uwagę: M. Inglot: *Myśl historyczna w „Kordianie”...*, s. 202–207.

<sup>147</sup> Oczywiście, tak wyraźna aluzja do potępiającej powstanie encykliki *Cum primum* Grzegorza XVI nie wyczerpuje złożoności zagadnienia stosunku Stolicy Apostolskiej do wydarzeń z roku 1830. Nie ma w dramacie miejsca na wskazanie złożonych motywacji, które doprowadziły do powstania dokumentu. O kwestiach politycznych, które zaważyły na kształcie papieskiej encykliki pisze Mieczysław Żywczyński (*Watykan wobec powstania listopadowego...*).

ną narodowej (nie światopoglądowej) problematyce. W sensie ideowym natomiast być może uderza tu w autora *Dziadów*, którego nie tylko uważał za przedstawiciela „religijnej szkoły poezji”, ale też mógł winić za zbyt uległe stanowisko wobec polityki Watykanu w polskiej sprawie.

Samą konstrukcję sceny otwierającej *Wacława dzieje* („pożyczonej”, z *Dziadów części IV*) wprowadza Słowacki do tekstu swojego dramatu dopiero w scenie VIII aktu III. To tam mamy do czynienia z analogicznym pomysłem: autor doprowadza do konfrontacji Księdza i skazanego młodzieńca, czyniąc każdego z nich reprezentantem innego porządku światopoglądowego, innej postawy wobec życia. Tam także wykorzystuje Słowacki symbolikę przestrzeni otwartej i zamkniętej. Dokonuje jednak kilku istotnych przesunięć względem tekstu poprzednika. W przestrzeni zamkniętej umieszcza młodzieńca, miejscem jego pobytu czyniąc na dodatek więzienie<sup>148</sup>. Z przestrzeni otwartej przychodzi natomiast duchowny. Oczywiście Słowacki musiał być świadomy, na jakim tekście wzorował się Garczyński, pisząc tę scenę, intertekstualna gra, którą prowadzi, jest więc podwójnie nacechowana – skierowana zarówno w stronę autora *Wacława*, jak i w stronę autora *Dziadów części IV*. Świadomy znaczeń przypisanych tym dwóm typom przestrzeni przez Mickiewicza, Słowacki nieco ironicznie sobie z nimi poczyna. W jego ujęciu ta ograniczona i zamknięta przestrzeń wcale nie daje bezpieczeństwa, jest obszarem ograniczenia wolności, nie oferuje niczego w zamian za pozabawienie możliwości uczestnictwa w świecie<sup>149</sup>. Ksiądz zaś przychodzi

---

<sup>148</sup> Ironiczna gra z twórczością poprzednika wydaje się tym wyraźniejsza, że owym miejscem odosobnienia jest: „Izba klasztorna obrócona na więzienie”.

<sup>149</sup> Oczywiście, Słowacki odsyła tu równocześnie do znaczeń tradycyjnie wpisywanych w „sceny więzienne” w dramatach romantycznych. Jak zauważa Marta Piwińska, zamknięcie stawiało zazwyczaj bohatera w sytuacji uprzywilejowanej: „Mury sprawiały, że w więzieniu mógł on być sobą naprawdę, bez wahań i męki sumienia; mógł cierpieć i być przeciw, po prostu istniejąc. I miał za sobą, jako więzień i jako męczennik, nie tylko opinię publiczną, lecz wszystkie racje” (M. Piwińska: *Romantyczna nowa tragedia*. W: *Studia romantyczne*. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1973, s. 133). Na tym tle zauważyć się daje odmienność propozycji Słowackiego, wynikająca być może (przynajmniej częściowo) z uprzedniego wprowadzenia postaci Diabła i sensów przypisanych scenie w szpitalu wariatów (o czym była mowa w poprzednim podrozdziale).

z przestrzeni otwartej, której prymarne znaczenie to już nie przytłaczający ogrom, brak punktów oparcia i niebezpieczeństwa czyhające na błądzącego po niej człowieka, ale otwarcie na świat i pełne w nim uczestnictwo. Dlatego też wypowiedzi Księdza wypadają przekonująco. Za największy grzech *Kordiana* uznaje przecież jego samotność, czyli odizolowanie się od innych. O patriotycznej misji młodzieńca mówi zaś:

[...] Wy młodzieńcy chcecie  
Schodząc ze świata, ślad wieczny zostawić,  
Myślą wypalić, lub mieczem wykrwawić;  
Po cóż ta żądza? Ani te opady  
Liści uwiedłych chciwa rola zbierze,  
Ani pomogą duszy jak pacierze  
W ustach przechodnia... I po coż te ślady?...

(*Kordian*, s. 198–199)

W scenę tę wpisana została możliwość dwuznacznej interpretacji postawy młodzieńca. Jego misję można oceniać albo pozytywnie jako przejaw miłości do ojczyzny, chęć samotnego poświęcenia się dla jej dobra, albo jako próbę dokonania wprawdzie rzeczy wielkiej, celem jednakże ukrycia dręczącej go nudy i obojętności dla świata. Tę drugą interpretację sugerują słowa księdza, wskazujące, że najważniejszym przykazaniem jest miłość bliźniego, która powinna kierować postępowaniem najwybitniejszej nawet jednostki, a nie żądza sławy. Bohater dramatu zgrzeszył właśnie przeciwko miłości bliźniego. Wypowiedzi Księdza pozwalają na interpretację postawy „*Kordiana-człowieka*”, a dopiero potem „*Kordiana-patrioty*”. Wprowadzając ten kontekst, Słowacki oddala się od inicjalnej sceny *Waclawa*, zbliża się jednak do *Mickiewiczowskiego oryginału*, z płaszczyzny narodowej wraca na światopoglądową, rozważa postawę człowieka wobec innych. Ksiądz w *Dziadów części IV* pokazany został w bardziej ambiwalentny sposób<sup>150</sup>, zarysowany tam konflikt postaw również nie ma jednoznacznego rozstrzygnięcia. Mickiewicz zaprojektował swój tekst tak, aby utrzymać dwie możliwości interpretacyjne: można przyznać rację Gustawowi, dążącemu do pełne-

<sup>150</sup> Por. R. Przybylski: *Mowa i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993, s. 77–79.

go poznania, odrzucającemu świat niedoskonały, żyjącemu „na świecie, lecz już nie dla świata”, można jednak również przyznać rację Księdzu, który proponuje akceptację ograniczeń ludzkiej kondycji, a co ważniejsze – świadomości, że: „Człowiek nie jest stworzony na łyzy i uśmiechy, ale dla dobra bliźnich swoich, ludzi” (s. 62).

Mimo wszystkich zastosowanych przez Słowackiego przesunięć, sensy, które uaktywnił samą strukturą sceny VIII aktu III, są wprawdzie zasadniczo odmienne od tych wyczytanych z dzieła Garczyńskiego, ale jednocześnie głęboko zbieżne z wpisanymi w tekst Mickiewicza. Słowacki proponuje taką samą dwuznaczność w ocenie swojego bohatera – z jednej strony indywidualisty, który pragnie więcej, z drugiej egocentryka, który dla sławy i dobra ludzkości gotów jest zapomnieć o człowieku. Ta zbieżność, która czeka na końcu przechadzki po lesie intertekstów, w szczególny sposób zdaje się uzasadniać włączenie w ową grę pomiędzy dramatem Słowackiego i wybitnym cyklem dramatycznym Mickiewicza także interesującego niewątpliwie poematu autorstwa Garczyńskiego. Dzięki uwzględnieniu tego trzeciego (chciałoby się powiedzieć: brakującego) ogniwa udaje się Słowackiemu zbudować typową dla siebie intertekstualną relację tak, aby nie zagrażała niezależności jego poetyckiej wyobraźni. Odsyłając do sceny otwierającej *Wacława dzieje* i rozwijając ją w dwóch scenach swojego dramatu (jedynych, które podejmują kwestie wiary i religii), nawiązuje Słowacki do tekstu poety mniej ważnego, poety, który sam jest w znacznym stopniu inspirowany dziełami innych wybitnych autorów epoki, zatem nie stanowi bezpośredniego zagrożenia dla jego własnej artystycznej wyobraźni. Z tym poetą podejmuje autor *Kordiana* intertekstualną grę, ujawniając miejsca niespójne, dokonując oryginalnych dopowiedzeń i znakomicie odwracając uwagę (własną i odbiorców) od faktu, że w istocie gra ta dotyczy zupełnie innego tekstu – fragmentu dramatu Mickiewicza, na którym tak beztrudno i prostodusznie (można by powiedzieć po lekturze Blooma), wzorował się Garczyński. Strategia ta znakomicie maskuje również fakt, że efekt finalny jest bardzo bliski intencjom Mickiewicza, który podobną, krytyczną możliwość interpretacji losów Gustawa wpisał w IV część dramatu (choć może docenić tu trzeba przenikliwość Słowackiego jako czytelnika Mickiewicza, bo ta dwoistość interpretacji losu Gustawa staje się zupełnie jasna dopiero po lekturze *Dziadów części I*, a tego tekstu,

oczywiście, autor *Kordiana* nie znał). Słowacki pokazuje jednak tę zbieżność nie jako podobieństwo do Mickiewicza, ale jako polemikę z Garczyńskim, tym samym eliminuje ryzyko oskarżeń o uleganie wpływowi „Napoleona z Nowogórdka”.

Innym fragmentem *Kordiana*, który nosi wyraźne ślady nawiązań do *Wacława dziejów*, jest scena narady spiskowców. Choć sam fakt spisku na życie cara był Słowackiemu zapewne znany także z innych źródeł, trudno nie zauważyć, że scena w podziemiach katedry jest bardzo podobna do fragmentu zatytułowanego *Związek*. Oczywiście, Słowacki nie powtarza tu wiernie wyczytanego z dzieła Garczyńskiego schematu, ale dokonuje typowych dla siebie zmian i przesunięć. W tym wypadku są one podporządkowane nadrzędnemu chwytowi, jakim jest swoiste odwrócenie, lustrzane odbicie spiskujących. W *Wacława dziejach* spiskowcy są jako grupa zdecydowani na podjęcie akcji, Starzec, który wypowiada się na początku, jest niejako wyrazicielem woli powszechnej, a ta pragnie zgładzenia cara, upatrując w takim akcie szansy na ratunek dla ojczyzny. Odmienne stanowisko zajmuje tylko jedna osoba, tajemniczy Nieznajomy (można by go nazwać emisariuszem *à rebours*), którego Wacław poznał już w scenie w karczmie, a który za pomocą racjonalnych argumentów próbuje ostudzić zapał spiskowców i odwieść ich od działania. Argumenty, których używa (szczególnie wskazanie na brak środków i sił, aby móc z sukcesem przeciwstawić się carowi, a także haniebność samego czynu, nazwanego tu pogwałceniem świętych praw gościnności), są bardzo podobne do tych, które padają w scenie spisku w *Kordianie*. W dramacie Słowackiego rozkład sił jest jednak odmienny: to Kordian staje sam naprzeciwko grupy, która nie chce się zdecydować na zrealizowanie zbrodniczego planu. Mimo zastosowanej strategii lustrzanego odbicia, wydaje się, że zasadniczy sens tych scen jest w obu wypadkach identyczny: obaj poeci mówią bowiem o konieczności czynu, jako jedynej drogi do wyzwolenia ojczyzny, i o narodzie, który na ów czyn nie jest gotowy. Ta apoteoza czynu, którą można streścić słowami Garczyńskiego:

Bóg cudów dziś nie czyni – a więc własnej sile

Poruczeni jesteśmy – ratujmy – czas jeszcze

(*Wacława dzieje*, s. 62)

– wydaje się elementem, na który Słowacki zwrócił szczególną uwagę i który wyeksponował we własnym tekście. Mógł w niej też autor *Kordiana* widzieć wyraźne przeciwstawienie się koncepcji Mickiewiczowskiej, w której upatrywał biernego oczekiwania na wybawienie z niewoli. O ile jednak obaj autorzy zgadzają się, że podstawą wszelkiej narodowyzwoleńczej misji jest narodowy zryw, to jednak cofają się przed jednoznacznym potępieniem jego braku w omawianych przez siebie przypadkach, dopuszczając inną perspektywę, zgodnie z którą planowane przez spiskowców działanie nie musi być oceniane jednoznacznie pozytywnie. W *Wacławu dziejach* ta wątpliwość bierze się stąd, że sama postać Nieznajomego jest dwuznaczna, a wysuwane przez nią argumenty nie dają się łatwo zdyskredytować. Garczyński utrzymuje zatem dwuznaczność oceny, choć wyraźnie sympatyzuje z ideałami walki rewolucyjnej, zdaje sobie sprawę z tego, że: „Zwycięstwo czy klęska nie zależą tylko od wysiłków człowieka, ale są rezultatem zgodności czy też braku zgodności, między celami jednostki a wymogami rozwoju dziejowego”<sup>151</sup>. Więc choć opowiada się poeta po stronie czynu zbrojnego i w wielu miejscach swojego poematu krytykuje niezdolny do zaangażowania się w ów czyn naród, to jednak dopuszcza myśl, że nie zawsze zryw, nawet całego narodu, może przynieść zamierzony skutek.

Wątpliwości Słowackiego są znacznie bardziej skomplikowane, o czym była wcześniej mowa. Wydaje się jednak, że jednym z powodów, który każe mu wahać się w ocenie, jest pojawiający się tutaj dylemat walenrodyczny. Takich wątpliwości nie miał Garczyński, który akceptował zdradę i zemstę jako jeden ze sposobów walki rewolucjonistów i konspiratorów, dla Słowackiego był to problem istotny, jeden z tych, które uniemożliwiały heroiczną interpretację postawy bohatera. Oczywiście, wymowa obu przywołanych tutaj scen odnosi się w znacznym stopniu do oceny powstania listopadowego, a ponieważ prowadzona jest *ex post*, z perspektywy klęski tego wielkiego zrywu, niejednoznaczność ocen raczej nie dziwi. Wydaje się jednak, że w obu omawianych przypadkach ten brak oczywistych klasyfikacji jest wynikiem nie tyle poglądów politycznych, ile strategii artystycznych. W utworze Garczyńskiego jest to efekt inspiracji heglowskiej, umiejętności dostrzegania ścierających się

<sup>151</sup> Z. Stajewska: „Wacławu dzieje” Stefana Garczyńskiego..., s. 115.

w świecie przeciwstawnych sił, które stanowią nadrzędny punkt odniesienia dla działań jednostki. W dramacie Słowackiego wynikają one przede wszystkim z nawiązania do Mickiewicza, konieczności zbudowania na tym istotnym w twórczości prekursora motywie koncepcji własnej, przepracowania jej przez własną poetycką wyobraźnię, włączenia w budowaną przez siebie nową całość na swoich zasadach.

Nawiązanie do tekstu Garczyńskiego w scenie spiskowej pełni, jak można sądzić, inną funkcję niż w omawianym wcześniej przykładzie. Powołując się na fragment utworu poety przyznającego się do tak daleko posuniętej inspiracji twórczością Mickiewicza, poety, który omawiając kwestie zdrady i zemsty nie podejmuje w ogóle problematyki etycznej, której narodowy kontekst w żadnym wypadku nie unieważnia, demonstruje niejako Słowacki na tekście cudzym, na czym ów mechanizm poetyckiego wpływu polega. Oto Garczyński powtarza – być może nieświadomie – problem Wallenroda, nie czując żadnej potrzeby innego jego rozstrzygnięcia niż zaproponowane w tekście oryginalnym, nie podejmując najmniejszej próby dopowiedzenia, przekształcenia czy choćby innego rozłożenia akcentów. Na tym tle sposób, w jaki prowadzi Słowacki swoje rozważania w scenie spiskowej i wynikające z nich konsekwencje, podkreślić mają niezależność autora *Kordiana* od Mickiewiczowskiego wpływu.

Na zakończenie tej krótkiej prezentacji przykład trzeci: postać Nieznajomego. Kreacja ta budzić musi skojarzenia z postacią Doktora. Zarówno jego wypowiedzi (skupiające się na racjonalnej argumentacji, narzędziami zimnego rozumu wzbudzające wątpliwości bohaterów co do słuszności powziętych decyzji), nadrzędny cel wszystkich działań (powstrzymanie Waclawa od czynu), sugestia, że mamy tu do czynienia z wcieleniem diabła przy jednoczesnym utrzymaniu innej możliwości interpretacyjnej, zgodnie z którą stanowi on swoiste uzupełnienie, drugie ja bohatera – wszystko to znajdziemy w bardzo podobnej formie w dramacie Słowackiego. Doktor w scenie więziennej to także wcielenie czyścącego rozumu. Uświadamiając Kordianowi fakt, że jego czyn waży być może nie więcej niż czyn szaleńca, pragnie złamać w nim nie tylko wiarę we własną wyjątkowość, ale też chęć jakiegokolwiek działania. Jest on wreszcie zarówno postacią szatańską, jak i swoistym „drugim głosem” Kordiana. Oczywiście, w „szatańskim” dramacie Słowackiego ta pierw-



sza interpretacja jest znacznie ważniejsza (zapowiedziana już w *Przygotowaniu* słowami „opętaj jakiegoś żołnierza”). Pojawia się tu jednak pewna komplikacja, trudność – z punktu widzenia omawianego w tej pracy lęku przed wpływem – niebagatelna. Otóż, konstruując postać szatana jako wcielenia racjonalizmu, przeciwstawionego uczuciu, sytuował Słowacki swój tekst niebezpiecznie blisko tekstu Mickiewiczowskiego. Cóż z tego, że pomysł piekła jako miejsca bez miłości i diabła jako tego, który wyłącznie myśli, a nie czuje, jest wspólnym dobrem romantyzmu. Po mistrzowsku i równie wprost co u Mickiewicza został on przedstawiony choćby w wielkiej operze Meyerbeera *Robert Diabeł*<sup>152</sup>. Jednak nawiązanie do tego pomysłu w utworze pełnym tak wyraźnych odniesień do *Dziadów części III* i samej *Wielkiej Improwizacji*, gdzie zasada ta została wprost wyartykułowana, musiało budzić skojarzenia, że młodszy poeta pozostaje pod wpływem wybitnego poprzednika i powieliła w zasadzie jego pomysł. Sięgnięcie do tekstu Garczyńskiego ma zatem być może za zadanie osłabić ten związek. Odwołanie do racjonalnej argumentacji, pokazanie tego, jak szatan sprowadza człowieka na manowce racjonalizmu, jak szermuje za pomocą rozumu, to elementy całkowicie nieobecne i nieistotne w dziele Mickiewicza. Konradowi wystarczyła sama konsta-

---

<sup>152</sup> Wspominam o tym akurat utworze, bo zrobił on wielkie wrażenie na Słowackim. W liście do matki, wysłanym z Paryża 10 grudnia 1831 roku, pisał: „Kilka dni temu byłem na sławnej nowej operze romantycznej: *Robert le diable*. W całej Europie tej opery nigdzie nie wystawiają – tak jest pyszną; trochę w guście *Freischütz*a – przesłiczna muzyka. W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła, jak tu przez złudzenie na teatrze. Piękny jest nade wszystko widok kolumnady przy świetle księżycowym, zrobionej zupełnie *à jour* – za kolumnami widać cmentarz oświecony księżycem – z grobów między kolumnami wymykają się błękitne płomyki i te, tańcząc w powietrzu, potem rozchodzą się i kaźden ożywia jedną marmurową mniszkę leżącą na grobie – te się z wolna podnoszą – z całego cmentarza schodzą się mniszki i zaczynają śliczny balet – za wybiciem zegaru wszystkie upadają – jest to śmieszne, ale wykonanie przesłiczne. Wir mniszek okręcających się na cmentarzu przy natężonym błękitnym świetle księżycy – uderzył silnie moją imaginacją. W orkiestrze po pierwszy raz użyto bębnow, kotłów, dzwonek – i wszystkiego, co tylko sobie [można] wystawić. Autorem muzyki jest Meyerbeer. Słowem: *l'opéra a fait un pas*”. (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 88).

tacja faktu, że szatan jest zimną i bezlitosną myślą, a Bóg powinien być uczuciem, aby sformułować fatalną w skutkach inwektywę. Słowacki – podobnie jak Garczyński – rozbudowuje argumentację, pokazuje mechanizm działania szatańskiej myśli, ale mimo tego podobieństwa jego intencja jest jednak zdecydowanie bliższa Mickiewiczowi. Garczyński – choć znajdziemy w jego tekście sugestię, że Nieznajomy jest, a w każdym razie może być, wcieleniem diabła – skupia się przede wszystkim na analizie jego argumentów, a logika tychże i chłodny racjonalizm nie są przyczyną ich negatywnej oceny. Przeciwnie, autor *Wactawa dziejów* traktuje wypowiedzi Nieznajomego jako drugą możliwą perspektywę interpretacji, pozwalającą na utrzymanie wieloznaczności sądów wyrażonych w tekście. Tymczasem Słowacki jednoznacznie zmierza do wpisania postaci Doktora w porządek szatański, a jego racjonalne argumenty mają tu służyć nie tyle zbudowaniu drugiej linii interpretacyjnej, ile wyeksponowaniu dramatu antropologicznego, przeanalizowaniu sytuacji człowieka, który, przegrawszy wszystko, traci nawet pewność, że to, co chciał zrobić, miało jakkolwiek realną wartość.

W ostatnim przywołanym tu przykładzie Słowacki zdaje się wykorzystywać tekst Garczyńskiego jako kontekst zastępczy. Mówiąc bardziej wprost, Słowacki woli zasygnalizować nawiązania do utworu mniej znaczącego, a zatem mniej niebezpiecznego z poetyckiego punktu widzenia, niż być zmuszonym do przyznania, że powtarza koncept Mickiewiczowski. Jest to więc rodzaj podwójnego zabezpieczenia: chociaż bowiem opozycja miłość – rozum jako wariant opozycji Bóg – szatan nie jest wcale wynalazkiem Mickiewicza, lecz koncepcją obecną w wielu wybitnych utworach epoki, Słowacki na wszelki wypadek wskazuje na inne źródło, z którego czerpał, konstruując ją w swoim tekście. I choć jest to wskazanie fałszywe (jak starałam się wcześniej pokazać, intencja autora *Kordiana* jest w wielu miejscach odmienna od tej wpisanej w tekst Garczyńskiego), to sama strategia mylenia tropów warta jest odnotowania, bo wydaje się potwierdzać zjawisko lęku przed wpływem<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Tekst tego podrozdziału został oparty na – uzupełnionym i zmodyfikowanym – artykule: *Mickiewicz – Garczyński – Słowacki. Dialog potrójny*. W: *Dialogi romantyczne. Filozofia – teoria i historia – komparatystyka*. Red. E. Kasperski, T. Mackiewicz. Pułtusk–Warszawa 2008.

## Pod znakiem ironii

Zarysowana w *Kordianie* w wypowiedzi Drugiej Osoby *Prologu* koncepcja poezji krytykującej narodowe wady, atakującej i polemicznej, w twórczości Słowackiego najpełniej doszła do głosu w utworach podporządkowanych romantycznej ironii. Strategia ta – zrealizowana przez Słowackiego w dwóch różniących się nieco od siebie wariantach<sup>154</sup> – dzięki zabiegom, takim jak bezpośrednie zwroty autora do czytelnika, nieustające komentowanie procesu pisania, a także programowa niejako i ostentacyjna intertekstualność, szczególnie dobrze nadawała się do konstruowania tekstów zaczepnych i podejmujących polemikę ze światopoglądem epoki.

W utworach tego rodzaju często pojawiają się nawiązania do dzieł Mickiewicza<sup>155</sup>. Można je podzielić na trzy typy. Pierwszy – nie najliczniejszy, ale najbardziej wyrazisty – stanowią bezpośrednie, zazwyczaj

---

<sup>154</sup> Chodzi, oczywiście, o różnice w wykorzystaniu chwytów ironicznych w *Balladynie* i *Beniowskim* (por. W. Szturc: *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*. Warszawa 1992; M. Żmigrodzka: *Etos ironii romantycznej – po polsku*. W: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Red. M. Hopfinger, A. Brodzka, J. Lalewicz. Wrocław 1986).

<sup>155</sup> Nawiązania do utworów Mickiewicza w *Beniowskim* są ciekawsze niż w *Podróży do Ziemi Świętej*, dlatego właśnie temu pierwszemu z wymienionych poematów dygresyjnych poświęcam więcej uwagi. Być może dzieje się tak dlatego, że głównym punktem literackich, intertekstualnych odniesień w *Podróży* są z oczywistych względów dzieła innych autorów: „W centrum tej gry z podróżą jako metaforą konwencji literackiej i egzystencji jest oczywiście [...] grecka podróż romantyczna i jej trzej najwybitniejsi przedstawiciele: Chateaubriand, Byron i Lamartine” (M. Kalinowska: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej”...*, s. 99). Być może trzeba tu widzieć pewną ogólniejszą tendencję, jeśli zgodzić się ze zdaniem Dąbrowskiego, że odniesienia do tekstów literackich są w *Beniowskim* ciekawsze niż w *Podróży*, a poza tym to właśnie w *Beniowskim* „konwersuje” poeta z Mickiewiczowskim nurtem romantyzmu, który uznaje za główny (R. Dąbrowski: *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*. Kraków 1996, s. 100, 94).

złośliwe ataki na konkretne teksty Mickiewicza lub nawet na niego samego. Ich celem jest ośmieszenie przeciwnika, pomniejszenie niejako jego artystycznych dokonań. Kiedy w pieśni pierwszej *Beniowskiego* pisze Słowacki:

Przez całą młodość, Pan Beniowski bujnie  
Za trzech ludzi czuł – a więc żył potrójnie<sup>156</sup>

– nawiązuje w oczywisty sposób do Konrada z *Dziadów części III*, który czuł za miliony, ale nawiązanie to ma wyłącznie kpiący charakter. Idea stojąca za sformułowaniem, którym posłużył się Mickiewicz, zawierająca się nie tylko w przekonaniu o wybujałej uczuciowości bohatera, ale przede wszystkim w jego zespoleniu z narodem i chęcią poświęcenia się za ów naród, tutaj uległa zredukowaniu, a czujący za trzech Beniowski jest nieco egzaltowanym awanturnikiem. Zestawienie podniosłych treści z Mickiewiczowskiego arcydramatu z dosłownością sformułowania Słowackiego wywołać ma zamierzony efekt komiczny.

Nie kpiące już, ale po prostu złośliwe i zjadliwe są ataki skierowane przeciwko samej osobie Mickiewicza-poety. Poczawszy od zaczepnego wyznania z pieśni pierwszej:

Lecz ten poemat będzie narodowy,  
Poetów wszystkich mi uczyni braćmi,  
Wszystkich – oprócz tych tylko – których zaćmi  
(*Beniowski*, s. 68)

– na otwarciu już wojowniczym finale pieśni piątej kończąc. Celem tej konfrontacji jest jednak przede wszystkim, zgodnie z koncepcją Blooma, dokonanie podziału wpływów. Ironicznie czy złośliwie pomniejszając rangę dokonań wieszczka, próbuje Słowacki wywalczyć miejsce dla własnej „wielkości”. Odbierając Mickiewiczowi część jego zasług, młodszy poeta nie pragnie wcale wywyżżyć się ponad niego, nie chce zająć jego

---

<sup>156</sup> J. Słowacki: *Beniowski*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 5. Wrocław 1954, s. 55. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

miejsca na poetyckim parnasie, lecz jedynie odróżnić swoje dokonania od dokonań poprzednika i zyskać dla nich sankcję takiej samej „wielkości” (czy też „małości”, gdyż ośmieszając i demonstrując ograniczenia Mickiewicza, jednocześnie w tekstach ironicznych równie odważnie poczyna sobie z twórczością własną). Logika starcia dwóch mocnych poetów tłumaczy zatem w finale pieśni piątej zaskakujące w pierwszej chwili przejście od – eufemistycznie rzecz ujmując – nienawistnego: „Zabiję – trupa twego będę włóczył”, do pojednawczego i wyrastającego z szacunku dla dokonań przeciwnika wyznania: „Bądź zdrow! – A tak się żegnają nie wrogi, / Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych – Bogi” (a wszystko na przestrzeni dziewięciu wersów)<sup>157</sup>.

Drugi typ stanowią wzmianki o poszczególnych Mickiewiczowskich tekstach lub ich fragmentach, zazwyczaj również utrzymane w lekkim, żartobliwym tonie, których celem nie jest jednak zakwestionowanie znaczenia autora *Dziadów*, ale raczej podważenie przekonania jakoby jego twórczość miała szczególne znaczenie dla poety młodszego czy też – mówiąc znów językiem Blooma – miała wywierać na niego wyjątkowy wpływ. We fragmentach tych teksty Mickiewiczowskie pojawiają się na takich samych zasadach jak utwory Byrona czy Goethego – składają się na tradycję, która inspiruje zarówno Słowackiego, jak i każdego innego poetę epoki, nie stanowi zagrożenia, nie zawłaszcza, jest jedynie wspólnym punktem odniesienia, od którego zresztą ów lekki, żartobliwy ton pozwala się w pewien sposób odciąć. Kiedy zatem w drugiej pieśni *Beniowskiego* pisze Słowacki:

---

<sup>157</sup> Por. S. Treugutt: *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1999, s. 201–202. Gizela Reicher-Thonowa w monograficznym opracowaniu poświęconym ironii Słowackiego uznaje tę strategię za integralny element jego „walki” z Mickiewiczem, komentując finał Pieśni V, zauważa jednak: „[...] ironia, której środkiem jest zawsze walka i zaprzeczanie (choćby dążyła przez to do afirmacji), nie odpowiadała poecie w całej pełni, lecz była tylko bronią w walce lub też wewnętrzną potrzebą wskazania tego, co złe, a nie była »negacją dla negacji«, bo nawet w walce z największym przeciwnikiem potrafił wznieść się ponad nią i zdobyć na przewycięzenie jej w sobie” (G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*. Kraków 1933, s. 101).

[...] ja zaczynam ode,  
 Na przykład drugą piękną ode taką  
 Jak do młodości. [...]

(Beniowski, s. 74)

– to chodzi mu jedynie o wyodrębnienie tradycji literackiej, do której się odwołuje, nie broni się tu przed wpływem Mickiewicza, nie umniejsza jego zasług, wskazuje po prostu ważny tekst poprzednika, który wraz z wieloma innymi stanowi kontekst jego własnej twórczości. Oczywiście, jest to komentarz nieco żartobliwy – epitet „piękna”, tak wyraźnie zaakcentowany, może bawić, bo eklektyczność tego utworu akurat takiego określenia nie uzasadnia w pełni, a poza tym można mieć niebezpieczne wątpliwości, czy akurat takie określenie *Ody do młodości* uciechyłoby autora, bo chyba nie „piękno” miało być jej największą zaletą. Podobnie funkcjonuje Mickiewiczowskie nawiązanie w pierwszej pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*:

Mówiłbym dalej, ale *Pan Podstoli*,  
*Dziady*, a zwłaszcza tych *Dziadów* część czwarta,  
 Uczą porządku, w opowiadań roli  
 Rysując proste ścieżki. [...] <sup>158</sup>

Tutaj także *Dziady* wymienione zostały po prostu jako jeden z tekstów reprezentatywnych dla epoki, stanowiących powszechnie akceptowany element żywej i istotnej tradycji literackiej. Jak zauważa Roman Dąbrowski: „W tym przypadku podmiot mówiący [...] zakłada pewną wiedzę odbiorcy o literaturze, chociaż tylko jakby dotyka wybranych tekstów, przechodząc szybko od jednego do drugiego”<sup>159</sup>. Jednocześnie przez zestawienie arcydramatu Mickiewicza z *Panem Podstolim* Krasińskiego, a także uznanie „porządku” za istotną cechę zarówno całego cyklu (o dość zawikłanej kolejności poszczególnych części), jak i *Dziadów części IV* (z bardzo emocjonalnym, rwącym się wielokrotnie od nadmiaru

<sup>158</sup> J. Słowacki: *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Oprac. M. Kridl. W: J. Słowacki: *Dziela wszystkie*. T. 9. Red. J. Kleiner. Wrocław 1956, s. 18. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

<sup>159</sup> R. Dąbrowski: *Słowackiego dialog z odbiorcą...*, s. 32.

uczuciu monologiem głównego bohatera), uwaga ta nabiera wydźwięku żartobliwego.

Wreszcie trzeci – najciekawszy – typ nawiązań polega na głębokim przetworzeniu istotnych Mickiewiczowskich tematów lub metafor, często takich, które zdążył już Słowacki wykorzystać we własnych tekstach, a z którymi próbuje się rozliczyć, poszukując raz jeszcze ich właściwego sensu. Właśnie wśród nawiązań tego ostatniego typu znajdziemy interesujące nas w tym rozdziale szczególnie kwestie dotyczące narodu i historii. Jednym z najbardziej oczywistych przykładów może być następująca strofa z *Grobu Agamemnona*:

O! Polsko! póki ty duszę anielską  
Będziesz więziła w czerepie rubasznym;  
Póty kat będzie rąbał twoje cielsko,  
Póty nie będzie twój miecz zemsty strasznym,  
Póty mieć będziesz hyjenę na sobie  
I grób – i oczy otworzone w grobie!

(*Podróż do Ziemi Świętej...*, s. 75)

Opisanie społeczeństwa polskiego za pomocą opozycji „dusza anielska – czerep rubasznym” jest oczywistym nawiązaniem do słynnego fragmentu *Dziadów części III*:

[...] Nasz naród jak lawa,  
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,  
Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi;  
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi.

(s. 209)

Słowacki wykorzystuje w swoim tekście wyczytaną u Mickiewicza opozycję: zimna i twarda skorupa, podobnie jak czerep rubasznym, symbolizować ma tych reprezentantów narodu (zazwyczaj przynależących do warstw okupujących wyższe szczeble drabiny społecznej), którzy nie dbają o dobro ojczyzny, zajęci własnymi interesami, skłonni dla osobistych korzyści do współpracy i uległości wobec wrogów. Wewnętrzny ogień zaś i dusza anielska symbolizować mają nieuciszoną miłość oj-

czynny, którą pielęgnują umysły poczciwe i młodzi zapaleńcy. Słowacki wykorzystuje zatem Mickiewiczowski pomysł, nadając mu jedynie inny kształt językowy. Można powiedzieć, że w wersji Słowackiego metafora najogólniej romantyczna (za pomocą obrazu wulkanu wyrzucającego ze swego wnętrza gorącą lawę chętnie opisywali romantycy nowy, ekspresyjny model tworzenia, był to więc obraz dobrze zakorzeniony w wyobraźni poetów epoki) zastąpiona została bardziej narodową („rubaszny czerep” zdaje się odsyłać do kultury szlacheckiej, a „anielska dusza” do chrześcijańskich podstaw, na których kultura ta wyrosła). A jednak mimo istotnych podobieństw, metafora ta służy u Słowackiego wyrażeniu odmiennej niż w *Dziadach* koncepcji. Omawiając tę zbieżność, Leszek Libera stwierdza:

Podobieństwo wyraźne w rozpoznaniu dualistycznej charakterologii narodu i dualistycznym obrazowaniu – skorupa i to co wewnątrz skorupy, wiąże też obydwie wypowiedzi rezurekcyjna aura i postulatynowość. Różnice są dopiero merytoryczne: Mickiewicz mówi o skorupie serwilizmu, Słowacki o skorupie rubasznosci<sup>160</sup>.

W porównywanych fragmentach zauważyć się daje jeszcze jedna różnica. W utworze Mickiewicza bowiem ogólna ocena narodu wyłaniająca się z przytoczonego wcześniej obrazu jest pozytywna – zachęta „Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi” jest w gruncie rzeczy sugestią, że lojalistów, zdrajców i ludzi podłych można zignorować, bo ci szlachetni i czyści wystarczą, to oni „Polskę zbawią”. Parafrazując słowa *Mazurka Dąbrowskiego*, można by powiedzieć: „Jeszcze Polska nie zginęła, póki żyją owi młodzi zapaleńcy”<sup>161</sup>. Inaczej jest w dziele Słowac-

---

<sup>160</sup> L. Libera: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Poznań 1993, s. 115.

<sup>161</sup> Na marginesie dodać być może warto, że świadomy wad swoich rodaków Mickiewicz, słowa *Mazurka Dąbrowskiego* interpretował na sposób idealistyczny i mitologizujący. W *Prelekcjach paryskich*, w wykładzie XXIII kursu drugiego, mówił: „Zrozumiecie teraz, Panowie, znaczenie słów sławnej pieśni legionów:

Jeszcze Polska nie zginęła,  
Kiedy my żyjemy.



kiego, gdzie rubaszny czerep więzi duszę anielską, która niczego sama przez się zdziałać nie zdoła, dopóki owej nędznej „skorupy” nie zrzuci. A zatem posiadanie owej anielskiej cząstki nie jest żadną pociechą, bo nie ma szans dla pogńębionej ojczyzny, dopóki naród jest podzielony i „z wierzchu” są ci, którzy mają największe wady. Różnica pomiędzy tymi dwoma obrazami (mimo ich „powierzchnowego” podobieństwa) jest różnicą fundamentalną, bo ujawnia ona najważniejszy moment sporny, odróżniający myślenie Słowackiego od myślenia Mickiewicza. Obaj poeci tak samo oceniają polskie społeczeństwo, obaj dostrzegają jego słabości i wady, ale zasadnicza różnica dotyczy podejścia do tych cech. W wersji Mickiewicza widoczne jest przekonanie, że pomimo takich ograniczeń Polska jest silna energią młodych zapaleńców i możliwe jest osiągnięcie celu pomimo owych trawiących naród wad i nieprawości.

---

Albowiem człowiek, gdziekolwiek się znajduje, skoro myśli, czuje, działa, może być pewny, że w teź samej chwili tysiące jego spółrodaków myślą, czują i działają podobnie jak on. Ta spójnia niewidoma łączy narodości” (A. Mickiewicz: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*. W: Idem: *Dzieła*. T. 9. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1997, s. 298). Oczywiście, słowa te obrazują przede wszystkim istotną przemianę, która zaszła w mentalności Polaków pod wpływem rozbiorów, a która polegała na odejściu od myślenia w kategoriach państwa jako pewnego terytorium, którego jest się obywatelem, do myślenia w kategoriach narodu, którego członkiem jest się na mocy – jak mówi Mickiewicz – „spójni niewidomej”, czyli pewnej duchowej, kulturowej, językowej itp. więzi (o tej zmianie w myśleniu Polaków pisze, analizując *Hymn do miłości ojczyzny* Krasickiego i *Mazurek Dąbrowskiego*, Czesław Zgorzelski (*Wśród gwiazd liryki stanisławowskiej*. W: Idem: *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności. Szkice historycznoliterackie*. Kraków 1978)). O tym, że przemianę tę Mickiewicz uważał za istotną, świadczyć może fakt, że upamiętnił ją (w specyficznym wariantcie) w *Panu Tadeuszu*, w którym wydarzeniem centralnym, jak pisze Ireneusz Opacki – epopeicznym, jest ujawnione w momencie zajazdu przejście od myślenia w kategoriach rodowych do myślenia w kategoriach narodowych (por. I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z epilogiem?* W: Idem: *„W środku niebokręga”...*). Przywołana wcześniej Mickiewiczowska interpretacja fragmentu *Mazurek Dąbrowskiego* jest jednak również wyrazem – być może jedynie życzeniowego – myślenia o jedności narodowej, o wspólnocie myśli, uczuć i działań, która sprawia, że nawet cicha ofiara patrioty może po byronowsku „krwią spadać dziedzictwem” na – w tym wypadku – współbraci.

Koncepcja Słowackiego jest znacznie bardziej bezkompromisowa – zwycięstwo można osiągnąć tylko zaczynając od wewnętrznej (moralnej, duchowej, mentalnej) przebudowy, tylko zwalczwszy własne słabości, można urosnąć w siłę, która jest potrzebna, aby z sukcesem kształtować swój los, być liczącą się siłą w historii. Odwołanie do Mickiewiczowskiej diagnozy kondycji narodowej jest swoistym oskarżeniem. Pokazuje bowiem, że wieszcz ma świadomość polskich wad i ograniczeń, zamiast jednak z nimi walczyć, bagatelizuje ich znaczenie.

W Mickiewiczowską pobłażliwość wobec narodowych wad bezpardonowo uderza też Słowacki w *Beniowskim* we fragmencie poświęconym *Konradowi Wallenrodowi*:

Nie znano jeszcze wówczas Walenroda  
I kończył jak pies, kto zdradą zaczynał.  
[...]

Dziś zdrajcom łatwiej – jeśli ich pod lodem  
Car nie utopi – łatwiej ująć latarni.  
Krukowiecki jest miasta Walenrodem,  
Demokratycznym jest Gurowski. – Czarni,  
Lecz obu wielka myśl była powodem,  
Oba chcą Polski, aby ująć bezkarni;  
Bo zna to dobrze ta piekielna para,  
Że łatwiej odrwić Polaków – niż cara.

Walenrodyczność czyli Walenrodyzm,  
Ten wiele zrobił dobrego – najwięcej!  
Wprowadził pewny do zdrady metodyzm,  
Z jednego, zrobił zdrajców sto tysięcy.

(*Beniowski*, s. 79)

Oczywiście, powraca tu temat zdrady, wielokrotnie podejmowany przez Słowackiego w różnych tekstach. I chociaż argumenty, które padają tym razem, są bardzo podobne (Słowacki ponownie podkreśla, że usprawiedliwianie zdrady patriotycznymi pobudkami jest niesłuszne i bardzo niebezpieczne), wydaje się, że w tym fragmencie chodzi o coś jeszcze. Bardzo ostry i krytyczny ton cytowanych słów nie wyini-

ka ani z wielokrotnie już przecież przez Słowackiego przetworzonej we własnej twórczości myśli o „błędzie” popełnionym przez Mickiewicza w jego powieści poetyckiej, ani nawet z faktu operowania już konkretnymi dowodami zwodniczości proponowanego przez wieszczka myślenia (Krukowiecki, Gurowski). Wallenrodyzm przybiera tutaj formę oskarżenia niebezpiecznej pobłażliwości Mickiewicza, który zamiast otwarcie piętnować występki i krytykować zło, znajduje sposób, aby to zło jeśli nawet nie usprawiedliwić, to przynajmniej uczynić zrozumiałym, pomniejszyć i zaakceptować (w patriotycznych okolicznościach na nie przyzwolić). W podobny sposób należy też chyba rozumieć przedstawianie przez Słowackiego koncepcji Mickiewiczowskich z *Dziadów* czy *Ksiąg* jako usypiających i odwodzących od czynu, bo nawet jeśli – jak słusznie zauważa Kridl – nie taka była intencja autora, to jednak prezentowane przez Mickiewicza podejście do narodowych wad mogło – i tu już trudno się ze Słowackim zupełnie nie zgodzić – wywoływać efekt odwrotny od zamierzonego.

Do całego korpusu Mickiewiczowskich tekstów nawiązuje Słowacki również w *Lilli Wenedzie*, dramacie, którego ironiczny charakter przekonująco pokazał w swojej analizie Janusz Skuczyński. Wielkie Mickiewiczowskie tematy, takie jak zemsta, rozpacz, zdrada, odkupienie, opracowane w jego najważniejszych tekstach, zyskują nowe oświetlenie w dramacie młodszego poety<sup>162</sup>. Usunięty zostaje element ważny dla prekursora w postaci eksponowania siły wroga i niewinnej ofiary gnębiętego narodu polskiego. Słowacki:

[...] dystansuje się wobec szeregu problemów, postaw, idei, jakimi żyli Polacy w okresie niewoli. I w miejsce rozpacz, idei zemsty czy też mesjanistycznej wiary w sens ofiary oraz przyszłość narodu – proponuje jedną, „najprostsza”, niepodważalną od strony co najmniej moralnej myśl przewodnią: walki do ostatniej kropli krwi!<sup>163</sup>.

Ciekawym nawiązaniem, które również zaliczyć można do trzeciego z wymienionych typów, jest fragment otwierający *Poema Piasta Dantysz-*

---

<sup>162</sup> J. Skuczyński: „Lilla Weneda” z „ariostycznym uśmiechem”. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 56.

<sup>163</sup> Ibidem, s. 60–61.

ka herbu *Leliwa o piekle*. Można by tu bowiem dostrzec swoiste odwołanie do figury Matki Polki, której „kanoniczną wersję” opracował w swym słynnym, przywoływanym już w tej pracy wierszu Adam Mickiewicz. Jeśli się nie mylę, dostrzegając tutaj nawiązanie, trzeba by się zgodzić, że wersja Słowackiego jest swoistą karykaturą naszkicowanego przez poprzednika portretu, a zasada, która wydaje się rządzić intertekstualną relacją, to gra przeciwieństw i ironiczna redukcja. Zatem zamiast matki, zaznaczonej zresztą jedynie na marginesie rozważań o losie syna-patrioty, pojawiłby się tutaj ojciec-Polak, który opowiada swoją historię i sam znajduje się w centrum toczącej się opowieści. Zamiast cierpiącej i milczącej rodzicielki, która pokornie, jak można się domyślać, przygotowuje syna do roli męczennika narodowej sprawy, obdarzony rozwichrzonym temperamentem i nadzwyczaj rozmowny szlachcic, który bardzo czynnie wypełnia swoje rodzicielskie obowiązki, dochodzi sprawiedliwości dla poświęconych na ołtarzu narodowej sprawy synów i – jak dowiadujemy się z dalszych partii tej opowieści – głowami nawet swych pomordowanych dzieci walczy z piekielnymi mocami. Zamiast jednego syna-bohatera jest on na dodatek rodzicem pięciu poległych za kraj patriotów i jednego zdrajcy.

Figura syna, który zdradził ojczyznę i zhańbił swój ród, nie byłaby w takim układzie zwykłym naddatkiem, igraszką wyobraźni Słowackiego, ale stanowić by mogła odesłanie do innych tekstów – *Matki Spartanki* i *Matki Obywatelki* Książnina, w których pojawia się przecież podobna konstrukcja. Łatwość ferowania jednoznacznych wyroków, poświęcania życia swych dzieci dla dobra kraju bez cienia wątpliwości czy nutki żalu zbliża może Dantyszka bardziej do *Matki Spartanki*, która na wieść o nieszczęściach ojczyzny cieszy się, że ma dwóch synów, których będzie mogła poświęcić dla dobra ojczyzny, natomiast męki, jakich doświadcza na myśl o tym, jak mu się „ostatnie pohańbiło dziecko”, przypominają obawy *Matki Obywatelki* nad kołyską niemowlęcia, czy aby syn nie wyrośnie na zdrajcę ojczyzny. Dające się wyczytać z *Poemy* odesłanie do dwóch utworów Książnina budujących figurę Matki Polki, choć mniej znanych i mniej w zbiorowej świadomości znaczących niż wiersz Mickiewicza, miałyby, rzecz jasna, znaczenie szczególne.

Słowacki, podejmując wątek, któremu ostateczny kształt i istotną wymowę nadał właśnie jego wielki rywal, nie tylko podjąłby grę z kano-

niczną wersją owego motywu, ale też wyraźnie wskazał na wcześniejszą niż Mickiewiczowska tradycję, z której on wyrasta. Tym samym odjąłby niejako sankcję „własności”, pokazał, że figura Matki Polki obecna była w polskiej literaturze przed Mickiewiczem, a sam Słowacki jest tak samo jak autor *Dziadów* jednym z poetów ów motyw w swojej twórczości podejmujących. Jednocześnie wymienione wcześniej przesunięcia dokonane przez młodszego poetę ujawniałyby głęboki namysł nad zaproponowaną przez wielkiego poprzednika wizją nie tyle losu nieszczęsnych rodziców synów, którzy składają ową najwyższą ofiarę na ołtarzu ojczyzny, ile właśnie istotą owej ofiary i stosunku do niej tych, którzy zostają. Mickiewicz, przepowiadając młodym bohaterom cierpienie i śmierć w ciszy i ukryciu, bez wielkich hołdów i jawnego uznania, jednocześnie przepowiada im długotrwałą pamięć potomnych. „Długie nocne Polaków rozmowy” są przecież rodzajem pośmiertnej sławy, uznania słuszności ich wysiłków. Taka wizja zostałaby w utworze Słowackiego ironicznie zakwestionowana. Nie dlatego, że sama postać tytułowego Dantyszka, który uosabia wszelkie negatywne sarmackie cechy określone w *Grobie Agamemnona* mianem „czerepu rubasznego”, musi budzić zastrzeżenia<sup>164</sup>. To prawda, że ironicznie sportretowany został w poemacie ten szlachcic-zawadiaka, zawsze skory do osuszenia kolejnego dzbana, niezdolny zaś do wypełnienia (nawet jeśli tylko we śnie<sup>165</sup>) misji, której się podjął, choć wydawała się ona szczególnie – osobistej i narodowej – wagi. Jednak ani jego miłość do synów, ani sens ich patriotycznej ofiary nie zostały w utworze ośmieszone. Operując elementami makabry i groteski, każąc wąsatemu Dantyszkowi rzucać „głoweczkami” zamordowanych synów w piekielne straszdyła, uderza być może Słowacki w mitologizujący aspekt Mickiewiczowskiego myślenia o patriotycznym poświęceniu. Tej cichej pamięci wśród wdzięcznych rodaków przeciwstawiałby w swym utworze kuriozalną, makabryczną i niedokończoną eskapadę pijanego (czy też pogrążonego we śnie) szlachcica. Patrioci, którzy polegli za ojczyznę, ponoszą tu bowiem symboliczną klęskę: bo nie ma się kto o ich

<sup>164</sup> Por. J. Łyszczyna: „Dusza anielska” i „czerep rubaszny”, czyli „Poema Piasta Dantyszka” Juliusza Słowackiego. „Przegląd Humanistyczny” 2009, z. 5/6, s. 67.

<sup>165</sup> O tym, że wizja Dantyszka jest w istocie snem pijanego szlachcica pisze Jarosław Maciejewski (*Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław 1974, s. 38).

krzywdę upomnieć do Boga; bo brak w narodzie konsekwencji; bo choć pięciu braci poległo w powstaniu listopadowym, to szósty zdradził; bo brak w ludziach upor i wytrwałości. Słowacki nie buduje legendy cichego bohatera, przeciwnie, obnaża wady narodu niezdolnego do zrozumienia jego ofiary i niezamarnowania jej. Sam Dantyszek, mimo swej bohaterskiej przeszłości, mimo ciągle żarliwie odczuwanej miłości do ojczyzny, nie tylko nie potrafił jej skutecznie obronić na polu bitwy, ale nie sprawdza się już nawet jako strażnik pamięci o niej<sup>166</sup>.

Ta pesymistyczna ocena, przekonanie, że patriotyczna ofiara nie padnie na podatny grunt, wydają się oczywiste, jeśli weźmiemy pod uwagę przedstawioną w poemacie wizję piekła, w którym to właśnie Polacy zostali pokazani w sposób jednoznacznie negatywny, odmalowani w bardziej nawet ponurych barwach niż (również tam umieszczeni) Rosjanie. Jak zauważa Mariusz Jochemczyk: „Piekło polskiej zawiści jest nieodmiennie ponure: bezrefleksyjne, zapiekłe w swojej małości, sprzedajne – oparte na grze partykularnych interesów”<sup>167</sup>. W geście tym również widzieć można polemikę ze strategią zastosowaną przez Mickiewicza w *Dziadów części III*. Mimo wprowadzonego przez autora „podziału” na „plugawą skorupę” i „wewnętrzny ogień” zauważyć się tu bowiem daje tendencja do idealizacji, uszlachetniania i oczyszczania polskich patriotów. Jak zauważa w komentarzu do dramatu Marek Piechota:

Wyłom wobec zasady pełnego autentyzmu stanowi postać Jankowskiego. W rzeczywistości Jan Jankowski, student filozofii, filareta załamał się w śledztwie i to jego zeznania pociągnęły za sobą kolejną falę aresztowań. Wydalony z „polskich guberni”, przyjął wreszcie pracę w policji. Mickiewicz wybielił tę postać w myśl przejrzystej, patriotycznej zasady, iż wśród swoich nie było zdrajców, wszyscy cierpieli. Przypuszcza się, że poeta nie mógł nie wiedzieć o prawdziwej roli, jaką odegrał w śledztwie Jan Jankowski<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> Pisze o tym obszernie Mariusz Jochemczyk (*Rzeczy piekielne. Wokół „Poematu Piasta Dantyszka” Juliusza Słowackiego*. Katowice 2006, s. 115–126).

<sup>167</sup> *Ibidem*, s. 186.

<sup>168</sup> M. Piechota: *Wstęp*. W: A. Mickiewicz: *„Dziady część III” z opracowaniem szkolnym*. Wstęp i objaśnienia M. Piechota. Oprac. dydaktyczne K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 1996, s. 16. Uzupełniając ustalenia bada-

Słowacki proponuje strategię odmienną: mówi Polakom gorzką prawdę, którą jego poprzednik (kierując się nie tylko artystycznymi pobudkami) chciał przemilczeć.

Przykładów tego typu „głębokich” nawiązań do Mickiewiczowskich wątków znajdziemy w utworach ironicznych bardzo wiele. Ze względu na interesujące mnie w tym rozdziale zagadnienia chciałabym przywołać jeszcze jedno. Oto fragment pierwszej pieśni *Beniowskiego*:

O! dzika żądza pośmiertnego żalu,  
 Jakiem ty jesteś smutnem głupstwem ludzi!  
 Zwłaszcza że wieszysz prosto do szpitalu  
 Rozmarzonego. – A nim się obudzi,  
 Już w jego oczach, jak w mglistym opalu,  
 Błyskają światła, szpitalnicy chudzi,  
 Mniszek pacierze, trumien robotnicy,  
 Mgła – za tą chmurą Pan Bóg na kształt świecy.

(*Beniowski*, s. 63)

Inaczej niż w omówionych wcześniej przykładach nie mamy tu do czynienia z bezpośrednim nawiązaniem do konkretnego tekstu lub tekstów Mickiewicza. „Żądza pośmiertnego żalu”, jak ją określa poeta, nosi wyraźne ślady pokrewieństwa z marzeniami o sławie (poetyckiej i bohaterskiej) oraz pamięci, która trwa dłużej niż jedno ludzkie życie, a tak rozumiana jest zarówno wyartykułowaniem osobistych pragnień poety<sup>169</sup>, jak i obsesji podzielanej przez wielu bohaterów romantycznej literatury. W szeregu tych, którzy w postępowaniu swoim kierowali się właśnie owym pragnieniem zaznaczenia swojej obecności, dokonania rzeczy wielkich, stoją bez wątpienia Konrad z III części *Dziadów* i Kordian. Krytyka takiej postawy wymierzona została przez Słowackiego w cytowanym fragmencie raczej w bohatera własnego dramatu, bo wzmiankę

---

cza i osłabiając nieco jednoznaczny sąd o wybieleniu przez Mickiewicza postaci Jankowskiego, przypomnieć trzeba, że przeznaczył jej poeta szczególną rolę do odegrania w dramacie – to on wykonuje bluźnierczą piosenkę, która wywoła protest Konrada.

<sup>169</sup> Można tu przypomnieć anegdotę przywoływaną w rozdziale I o dziecinym „zakładzie” Słowackiego z Bogiem.

o tym, że ryzykowne to pragnienie prowadzi prosto do szpitala, uznać należy za ironiczny komentarz do losów Kordiana właśnie. Jednocześnie dzięki tak wyraźnym pokrewieństwom łączącym bohaterów tych dwóch ważnych romantycznych dramatów, podobieństwom, wśród których właśnie ową skłonność do czynów, które miałyby zasłużyć na pośmiertną sławę i wdzięczność rodaków, wymienić trzeba na jednym z pierwszych miejsc, sprawia, że ostrze ironii uderza w tekst nie tylko Słowackiego, ale też jego wielkiego prekursora.

Wszystkie wymienione rodzaje nawiązań do tekstów Mickiewiczowskich powodują, że twórczość autora *Pana Tadeusza* w ironicznym utworze Słowackiego nie odgrywa roli jedynie krytykowanego i kwestionowanego bez przerwy kontekstu. Choć złośliwe ataki na poszczególne utwory wieszczą (bądź na niego samego) zdarzają się młodszemu poecie (zwłaszcza w *Beniowskim*<sup>170</sup>), to jednak oprócz nich pojawiają się też nawiązania, potwierdzające wagę i znaczenie osiągnięć poprzednika, bez których własna twórczość Słowackiego nie byłaby możliwa. Wielokrotne nawiązania do dzieł wieszczą mają charakter inspiracji, Słowacki rozwija i przepracowuje artystyczne rozwiązania, które podpatrzył u prekursora (tym zagadnieniem, jako że nie dotyczy ono bezpośrednio kwestii łączących się ze stosunkiem Słowackiego do narodu i jego roli w historii, zajmę się szerzej w rozdziale kolejnym). Młodszy poeta powraca także do ważnych, zawartych w dziełach Mickiewicza koncepcji i oświetla je z własnego punktu widzenia, pokazując miejsca, które różnią sposób

---

<sup>170</sup> Nie odnoszę się w swojej analizie (wyjątkowo) do ustaleń Kridla, który zestawia *Beniowskiego* z *Panem Tadeuszem*, czynię to jednak celowo. Nie sposób zaprzeczyć, że nawiązań różnego rodzaju do Mickiewiczowskiej epopei znaleźć można w utworze Słowackiego wiele (są to zresztą częściej nawiązania artystyczne niż ideowe). Fakt, że Kridl nie dostrzega w *Beniowskim* zastosowania strategii ironii romantycznej (jeśli nawet pisze o ironii w tekście, to ma na myśli ironię retoryczną, w której dostrzega niejako stopień wyższy żartobliwości poematu), powoduje, że umieszcza on ten utwór w zupełnie innym miejscu linii rozwojowej twórczości Słowackiego, a także historii wzajemnych relacji pomiędzy wieszczami, większości zatem jego ustaleń nie daje się zestawić z prowadzonymi tutaj rozważaniami. W związku z przyjęciem odmiennej strategii interpretacyjnej nie przywołuję w tym podrozdziale szczegółowo sądów Kridla (por. M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 198–226).



myślenia obu twórców. Złośliwości pod adresem Mickiewicza nie są zatem celem, jaki zrealizować chciał w swych ironicznym tekstach Słowacki. Patrząc na relację między poetami przez pryzmat koncepcji Blooma, trzeba by powiedzieć, że celem młodszego poety jest tutaj przygotowanie sobie pola do finalnego starcia. Zanim będzie on mógł ostatecznie przeciwstawić swoje własne dojrzałe poglądy poglądom „starego” mistrza, musi podważyć jego wpływ, pokazać, że choć dzieła tamtego są wielkie i wybitne, choć stanowią najistotniejszy składnik tradycji, która jego samego ukształtowała, to jednak nie paraliżują, nie ubezwłasnowolniają, nie skazują na konieczność jałowego powtarzania i przetwarzania estetycznych i ideowych dokonań wieszczka. Przeciwnie, młodszy poeta demonstrując swą wysoko rozwiniętą samoświadomość, dystansuje się od owego wpływu, potrafi go właściwie oszacować, stematyzować, lecz mu nie ulec. Dzięki temu możliwe jest podejście krytyczne do koncepcji wieszczka, a jego celem – bardziej nawet niż przeciwstawienie poglądom Mickiewicza konkretnych odmiennych sądów – jest zaprezentowanie własnej postawy, która jest wyrazem niezależności, krytycznego dystansu i odporności na wpływ.

W utworach ironicznym Słowackiego widzieć należy zapewne nasilenie chwytów charakterystycznych dla fazy *kenosis*, gdyż oczyszczaniu pola przed ostatecznym starciem towarzyszyć musi próba umniejszenia wielkości poprzednika. Uznając jego osiągnięcia, wpisując je jednak w logikę dzieła ironicznego, igrając nawiązaniem do nich, zderzając elementy pochwalne z żartobliwymi i głęboko krytycznymi, osiąga jednocześnie efekt przeciwny: wskazuje ograniczenia artystycznej postawy „tamtego”. Jednocześnie wpisując swoją własną twórczość w podobny naprzemienny układ gestów twórczych i destrukcyjnych, akceptujących i kpiących, poważnych i żartobliwych, zdaje się demonstrować również braki własnego stanowiska, które nie zmierza (niejako programowo) do zbudowania pozytywnej całości przeciwstawnej wobec wizji Mickiewicza. Nie jest to po prostu deklaracja własnych ograniczeń, przeciwnie, jak przypomina Michał Kuźniak:

Słowacki podejmuje jednak intertekstualną, i przez to metaliteracką grę, która ma go zaprowadzić do wypracowania nowego, wieszczego języka, przepracowania kondycji opóźnienia, rewizji dotychczasowe-

go pisarstwa i wzmocnienia „ja” przez wypracowanie mocnej własnej narracji<sup>171</sup>.

Mamy tu zatem znowu do czynienia ze strategią świetnie służącą nadrzędnemu celowi, jakim jest odróżnienie się od Mickiewicza i przepracowanie zjawiska wpływu.

Owa intertekstualna gra z tradycją w utworach ironicznych obejmuje nie tylko odniesienia do tekstów Mickiewicza. Słowacki uruchamia różne konteksty literackie, także te przedromantyczne, wskazując często ich decydujące znaczenie, utwierdzając – jak się zdaje – sławę dawnych (także przed-Mickiewiczowskich) mistrzów. Jest to gest bardzo znaczący, który kojarzyć się może z zabiegami związanymi, zdaniem Blooma, z fazą *demonizacji*. Jak przypomina Magdalena Siwiec, charakteryzując istotę tego etapu rewizyjnego w twórczości Musseta:

Świadomość zapośredniczenia kulturowego z jednej strony stanowi pretekst do gry z tradycją, zabawy, z drugiej jest tragiczna, gdyż odsłania zamknięcie możliwości stworzenia dzieła oryginalnego. Uniknięcie wtórności, osiągnięcie nowej jakości estetycznej [...] wymaga destrukcji, przez którą może zaistnieć kreacja. Tyle tylko, że także niszczenie form po Byronie nie jest już nowością. Zatem gest sięgnięcia po Wergiliusza i Homera można odczytywać także (bo nie tylko) jako chwyt eliptycznego godzenia w bezpośrednich poprzedników<sup>172</sup>.

Sięganie do ideałów przeszłości, przywoływanie mistrzów dawnych wieków może mieć bowiem na celu pokazanie nie tylko własnego uwikłania w tradycję, ale też wpływu, który musiał dotknąć bezpośredniego prekursora (w interesującym nas w tych rozważaniach przypadku: Mickiewicza). Tym samym, choć zjawisko wpływu zostaje tu niejako umocnione, to jednak jego „ofiarami” stają się w równym stopniu i prekursor, i efeb. Przy czym ironiczna strategia „panującego” niejako nad literacki-

---

<sup>171</sup> M. Kuziak: *Intertekstualność poematów dygresyjnych Słowackiego*. W: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. Kalinowska, M. Leszczyński. Toruń 2011, s. 183.

<sup>172</sup> M. Siwiec: *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*. Kraków 2012, s. 133.

mi kontekstami poety młodszego zdaje się go sytuować mimo wszystko w korzystniejszej pozycji.

## Idealna synteza

Krytykując – często w sposób ostry i złośliwy – narodowe wady, chłoszcząc rodaków batem ironii w *Beniowskim* czy *Piaście Dantyszku*, ograniczał się Słowacki niejako do programu negatywnego. Bezlitośnie diagnozował problem, nie szukając usprawiedliwień, nie pomniejszając wagi występków, co – oczywiście – mogło, a w założeniu Słowackiego zapewne miało – mieć walor edukacyjny, a może nawet moc przemieniania zjadaczy chleba w anioły, nie mówił jednak szczegółowo o tym, na czym owo „anielstwo” miałyby polegać. Wynika to zapewne z przyjętej przez poetę we wspomnianych utworach strategii ironicznej, która – zarówno w planie estetycznym, jak i ideowym – zakłada burzenie starych form, krytykę i polemikę, nie określa jednak wyraźnie nowego ideału, do którego chce dążyć. Oczywiście, w strategii tej widać wyraźnie próbę przeciwstawienia się Mickiewiczowi, ton łagodnego pouczenia, usprawiedliwiania i dodawania otuchy, zastąpiony tu został zatem bezlitosnym piętnowaniem przywar i przewinień. Tendencja do mnożenia wątpliwości, ujawniania wielości perspektyw, konstruowania tekstu w sposób migotliwy, wieloznaczny i uchylający się przed sformułowaniem jasnych diagnoz byłaby natomiast próbą odróżnienia się od formułującego skończone, wielkie całości sposobu literackiego wypowiedzianego przez Mickiewicza. Do pełnego odróżnienia się od prekursora potrzebny jest jednak także program pozytywny, określający wizję losu narodu i roli poezji w tego losu kształtowaniu. O tym, że nie ma ona polegać jedynie na kłasnaniu i chłostaniu, pisał wszak Słowacki już w wypowiedzi Trzeciej Osoby *Prologu* w *Kordianie*. Tekstem, w którym zaczyna poeta realizować to zamierzenie, jest *Anhelli*.

Bez wątpienia ma rację Kridl, dostrzegając w tym utworze wyraźne nawiązanie do Mickiewiczowskich *Ksiąg narodu*, a przede wszystkim *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*. Ten sam temat, a więc emigracja polska,

podobna, bo biblijna, stylizacja zmuszają do bezpośredniego skonfrontowania tych tekstów. Z punktu widzenia interesującego nas w tej książce zagadnienia daje ono ciekawe rezultaty.

Ogólna ocena emigrantów, choć obaj autorzy są, jak się zdaje, w równym stopniu świadomi ich wad i słabości, różni się jednak w obu utworach zasadniczo, i to różni się zgodnie z obserwowanymi we wcześniejszych dziełach wieszczów tendencjami. W dziele Mickiewicza będzie zatem optymistyczna, pełna wiary w to, że słabości da się przezwyciężyć, a nauczający ton *Książ* wynika z przekonania, że emigracja ma do odegrania ważną rolę, do której poeta powinien ją przygotować<sup>173</sup>. Zupełnie inne jest stanowisko Słowackiego, dla którego ogrom wad i win emigracji jest dowodem na to, że nie jest ona i nie będzie w stanie pomóc upadłej ojczyźnie, stąd – jak słusznie dowodzi Kridl – wynika wyrażone w *Anhellim* przekonanie, że: „To pokolenie, niezdolne do czynu, musi umrzeć, aby narodziło się nowe, »bez czerwonego kontusza i złotego pasa«, obdarzone natomiast duszą anielską”<sup>174</sup>. Te dwie odmienne oceny tego samego zjawiska są naturalnym ukoronowaniem dwóch odmiennych sposobów myślenia, które prezentowali obaj autorzy w wielu tekstach. Mickiewiczowska pobłażliwość znajduje kulminację w przekonaniu, że da się ułomnych i niedoskonałych, ale zdolnych do udźwignięcia ważnej, wolnościowej misji emigrantów pouczyć, wychować i zmienić na lepsze. Ostre, trzeźwe, pozbawione złudzeń spojrzenie Słowackiego prowadzi go do miejsca, w którym musi ostatecznie potępić swoich rodaków, a nie widząc dla nich drogi rozwoju czy postępu, musi ich skazać na zagładę. W tym tragicznym sądzie nad współczesnymi zawarł jednak Słowacki istotę swojego programu pozytywnego, a jest nią ofiara. Nieunikniona zagłada tego pokolenia jest bowiem czymś więcej niż karą, jest jednocześnie konieczną ofiarą, aby mogło się kiedykolwiek

---

<sup>173</sup> Alina Witkowska, komentując zauważalną w *Księgach* skłonność Mickiewicza do podkreślania wyjątkowości emigracyjnej społeczności, zauważa: „[...] w tym mocno wyśrubowanym tonie pochwały jest zamysł terapeutyczny: leczyć mizериę emigracyjną, jej obolałości i frustracje przez uszlachetnianie, podkreślanie roli, może nawet przez pochlebstwo. To także była droga do zmiany samoświadomości emigrantów” (A. Witkowska: *Jak było, jak być powinno. Między historią a „Księgami pielgrzymstwa polskiego”*. „Teksty Drugie” 1993, nr 2, s. 27).

<sup>174</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 169.

narodzić pokolenie nowe, wolne od win swoich przodków, zdolne do zwycięskiego czynu. Myśl taka patronuje bez wątpienia postaci Anhellego. Jak pisze Ewa Łubieniewska: „Tylko Anhellemu, w jego męczeńskim zatraceniu, udaje się ominąć egzystencjalne sidła, jakby jedynie okupiona śmiercią ostateczną odmowa udziału w zbrodniczym istnieniu zasługiwała na autorską aprobatę”<sup>175</sup>. Choć tak wyraźnie skontrastowany z „emigracyjną zgrają” młodzieniec o czystej duszy wydaje się jedynym, którego cierpienie może mieć jakikolwiek walor pozytywny, to jednak zarówno jego poświęcenie, jak i zagłada zepsutego pokolenia są warunkiem koniecznym odrodzenia się ducha narodu. Odrodzenia tego tekst Słowackiego wprost nie obiecuje, ale też go nie wyklucza, o czym będzie jeszcze mowa.

Warto zauważyć, że dochodzi tu do interesującego przesunięcia znaczeń. Konstruując historię Konrada w *Dziadach*, utrwał Mickiewicz mit wybitnej jednostki poświęcającej się dla dobra zbiorowości. Choć postawa samego Konrada (jego pycha i chęć równania się z Bogiem) została w arcydramacie poddana krytyce<sup>176</sup>, przeciwstawiona pozytywnie ocenianej pokorze Księdza Piotra, a wyłaniająca się z jego widzenia wizja narodu polskiego ponoszącego ofiarę Chrystusową czyni interpretację niejednoznaczną – to jednak finał utworu zdaje się sugerować powrót do koncepcji „wodzowskiej”, przekonanie, że to wybitne jednostki wywalczą wolność ogółowi. W *Księgach pielgrzymstwa polskiego* akcenty rozłożone są wyraźniej i bardziej jednoznacznie. Tym razem już bez wątpienia cała zbiorowość emigracyjna ponosi odpowiedzialność za losy ojczyzny i jedynie wspólnym wysiłkiem (znaczonym nie spektakularnymi militarnymi sukcesami, ale mozolną pracą nad sobą) może doprowadzić do jej oswobodzenia. *Księgi...* są tekstem skierowanym do zbiorowości, a nauki w nich zawarte mają sens jedynie wówczas, gdy – zgodnie z wezwaniem poety – zostaną przyjęte przez wszystkich jej członków. Tymczasem Sło-

---

<sup>175</sup> E. Łubieniewska: *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*. Kraków 1998, s. 69.

<sup>176</sup> Komentując postawę Konrada, Przybylski zauważył: „[...] jednostka, która mówi za tłum, za naród, która przekształca siebie w fantazmatyczną wielość, zawsze ociera się o piekło” (R. Przybylski: *Słowo i milczenie bohatera Polaków...*, s. 163).

wacki w *Kordianie* podważył ową koncepcję poświęcenia jednostki za cały naród, nie tylko kwestionując w postaci głównego bohatera „wybitność” owej jednostki, ale też pokazując, że jednostka ta, „wynikająca” ściśle ze swoich czasów, momentu historycznego, w którym przyszło jej żyć, wartości wyznawanych przez jej pokolenie, ujawnia niedojrzałość i niegotowość całego narodu do podjęcia wolnościowego czynu. W *Anhellim* buduje jednak znaczącą opozycję – zepsutej zbiorowości wychodźców przeciwstawia czystą postać młodzieńca, którego poświęcenie ma mieć ponadjednostkowe znaczenie. Pozornie zatem obaj poeci wycofują się tu do pewnego stopnia ze swoich wcześniejszych twierdzeń, przechodząc po części na pozycje przeciwnika. W przypadku tekstu Słowackiego to odwrócenie znaczeń jest jednak osłabione wspomnianym wcześniej faktem, że zguba owego zepsutego pokolenia nie jest jedynie karą za popełnione grzechy i nie musi kończyć ani bytu narodowego, ani egzystencji Polski, ale stanowić może warunek konieczny ich odrodzenia, a zatem w pewien sposób również funkcjonować w kategoriach ofiary – i to ofiary właściwej, bo całkowitej. Mrok tajemnicy, który spowija finał tej historii, brak obietnicy zwycięstwa i odrodzenia sytuują jednocześnie prezentowane tu myślenie blisko refleksji wyrażonych przez Słowackiego na przykład w *Grobie Agamemnona*. Tym razem jednak miejsce ofiary heroicznej zajęłaby ofiara dokonująca się w upodleniu, upadku i postępującej degeneracji zepsutego narodu. Jeżeli zatem w ogóle buduje w swym utworze Słowacki ową opozycję: wybitna jednostka poświęcająca się za naród kontra zbiorowość niezdolna do czynu, to nie dlatego, że układ taki uważa za właściwy i w poświęceniu jednostek upatruje drogi do zbawienia ojczyzny, lecz jedynie dlatego, że tam, gdzie zbiorowość zawodzi i pozostaje jeden tylko „człowiek poczciwy”, na jego barki spaść musi odpowiedzialność najwyższa. I choć nie ma on szans na rychłe zwycięstwo, może jednak ponieść ofiarę, która będzie załączkiem zwycięstwa przyszłego. W tym sensie Słowacki nie wycofuje się zatem z zaznaczonego już wcześniej (choć opatrzonego znakiem zapytania) stanowiska, zgodnie z którym wpłynąć na los Polski może cała samoświadoma i wolna od nieprawości wspólnota, a nie pojedynczy – nawet najwybitniejszy – jej przedstawiciel.

W tekście Mickiewicza natomiast nie tylko skrajnie indywidualistycznej kreacji Gustawa-Konrada z *Dziadów* przeciwstawiona została zbioro-

wość, na którą nakierowany jest przekaz *Ksiąg*, wyraźnie pouczających, że dzieło wolności jest dziełem kolektywnym i pojedyncze zasługi nie są najistotniejsze<sup>177</sup>, ale też podkreślona została pewna historyczna prawidłowość. Oto w szczególnie trudnych momentach w dziejach Europy, kiedy szerzyło się bezprawie, zawsze znajdował się jeden człowiek, który uosabiał cechy pozytywne, który bronił słusznych wartości. Tak ocenia Mickiewicz działalność Kolumba i La Fayette'a. Ale te szlachetne jednostki nie są w stanie powstrzymać zła i nieprawości. Dopiero wtedy, kiedy pojawia się jeden – już nie człowiek, ale naród – polski, poeta widzi w jego losie powtórzenie losu Chrystusa i wieszczy mu zwycięstwo. Oczywiście, przyznać trzeba, że także w przypadku Mickiewicza nie mamy do czynienia z jednoznaczną zmianą stanowiska, myślenie bowiem w kategoriach wspólnoty było wyraźnie obecne w *Dziadach* drezdeńskich.

Cierpienie, poświęcenie w *Anhellim* może być niezrozumiałe dla człowieka, ale nie oznacza to, że jest ono pozbawione nie tylko sensu, ale też mocy wpływania na bieg dziejów. Trudno się bezwarunkowo zgodzić ze zdaniem Jacka Lyszczyzny, który pisze: „[...] ofiara Szamana, który opuścił swój lud, aby służyć sprawie wygnańców, poszła na marne, a Anhelli umiera, nie mogąc w żaden sposób przysłużyć się współbraciom”<sup>178</sup>. Wydaje się, że nieco trafniej intencję Słowackiego odczytał Manfred Kridl. Główną ideę, wynikającą z *Anhellego*, widział on w przekonaniu, że Bóg nie musi objawić człowiekowi sensu jego cierpień, ale nie oznacza to wcale, że ów sens nie istnieje<sup>179</sup>. Ofiara, o jakiej mówi Słowacki

---

<sup>177</sup> Najbardziej wprost wyraża tę myśl w przypowieści o żołnierzach szturmujących miasto, kończąc słowami: „Bóg daje zwycięstwo używając prędkości jednego, męstwa drugiego, siły trzeciego; a skoro człowiek zręczny lub silny, zamiast nieść w górę towarzysza słabszego, strąca go, tedy robi zamieszanie i klęskę; a jeśli chwali się z zasługi swej, zasiewa niezgodę” (A. Mickiewicz: *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokurno. Warszawa 1997, s. 41. Wszystkie cytaty z *Ksiąg* w przypisach i tekście głównym pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach).

<sup>178</sup> J. Lyszczyzna: „Anhelli” genezyjski. „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 2 (4), s. 42.

<sup>179</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 156.

w tym utworze, byłaby nierozzerwalnie związana z cierpieniem, którego człowiek nie rozumie, które dla niego samego nie jest częścią boskiego planu świata, nie zawiera się w nim zatem żadna nadzieja ani obietnica<sup>180</sup>. Aniołowie, ukazujący się Anhellemu przed jego śmiercią, zgodnie z tradycją przynoszący mu przesłanie od Boga, wprawdzie rzeczywiście wypowiadają straszne i złowróżbne zdania:

Przyszliśmy ci zwiastować ciemność zimową i większą okropność,  
niż jacy ludzie doznali kiedy: samotność w ciemnościach.

Przyszliśmy ci zwiastować, że bracia twoi pomarli jedząc trupy  
i będąc wściekli od krwi ludzkiej: a ty jesteś ostatni<sup>181</sup>.

– ale kończą słowami:

Zwiastowaliśmy wam nadzieję, a teraz przyszliśmy zwiastować koniec i nieszczęście, a Bóg nie kazał nam wyjawić przyszłości.

(*Anhelli*, s. 53)

Przez nawiązanie do legendy o Piaście Kołodzieju, którą przywodzą na myśl anielscy posłańcy, historia ta nabiera charakteru zamkniętego – ci, którzy wprowadzili naród do historii, teraz przyszli go z niej odwołać. A jednak zawarte w tej scenie sensory są bardziej złożone. Z tej samej figury, wyposażonej w bardzo podobne znaczenia, skorzystał przecież Słowacki w poemacie o Piaście Dantyszku, gdzie wprawdzie „aniołowie złoci” również przychodzą odwołać Dantyszka z historii, jak tamci z legendy go do niej wprowadzali, ale jednocześnie te „figury w złocie” stają się przedmiotem ironicznej gry, nawiązującej do różnych tradycji literackich i kulturowych, przydających temu motywowi nowych znaczeń. Podobnie

---

<sup>180</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć, że Eligiusz Szymanis widział podobny sposób myślenia o ofierze już w *Kordianie*, tak określając intencje Słowackiego: „Brutalnie informował, że spełnienie dziejowego posłannictwa nie zapowiada nagrody, nie prowadzi do zmartwychwstania” (E. Szymanis: „*Kordian*” z *perspektywy filozofii genezyjskiej...*, s. 48).

<sup>181</sup> J. Słowacki: *Anhelli*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. T. 3. Red. J. Kleiner. Wrocław 1952, s. 52. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.



jest, a w każdym razie być może, w *Anhellim*. Owo nawiązanie do Piasta nie musi być jedynie znakiem, że oto „zamyka się – jak pisze Lyszczyzna – krąg historii otwarty przez Piasta”<sup>182</sup>, ale może również wprowadzać inne sensy. Figura Piasta, w myśleniu romantyków uosabiająca sielskość, umiłowanie ziemi, spokój, bardzo szybko okazała się nieatrakcyjna historycznie. Dla romantyków istnienie w historii wymagało zazwyczaj cech przeciwnych – siły, gwałtowności, a nawet przemocy<sup>183</sup>. Dlatego tak często Piastowi przeciwstawiano (trochę na zasadzie koniecznego dopełnienia) gwałtownika Popiela<sup>184</sup>. Słowacki rozwinie tę koncepcję dopiero w okresie genezyjskim, czyniąc zarówno samego Popiela, jak i przemoc, krew oraz cierpienie warunkiem postępu, ale już wcześniej (choćby w *Balladynie*) ta dialektyczna para nie była mu obca<sup>185</sup>. Nie sposób zatem wykluczyć, że aluzja do postaci Piasta ma inne znaczenie niż tylko wyeksponowanie końca, ku któremu nieuchronnie zmierza Anhelli i zgraja emigrantów. Być może chodziłoby tu raczej o koniec „epoki Piasta”, czyli wyznawanych i uosabianych przez Piasta wartości „sielskich”. Przyszłość miałaby być budowana na tym, co w łagodnym i pogodnym micie herderowskiej Słowiańszczyzny się nie mieści – na cierpieniu bez miary i bez pewności, jaki jest jego sens, wreszcie na śmierci. Nie wykluczają tego słowa aniołów, które nie mówią przecież Anhellemu, że żadnej przyszłości dla tego narodu już nie ma, lecz jedynie, że Bóg nie kazał jej wyjawić. Ale właśnie ten brak pewności, milczący Bóg, który nie ujawnia ukrytego planu świata, jest być może w *Anhellim* częścią próby, której poddany został bohater, i warunkiem koniecznym jego ofiary.

<sup>182</sup> J. Lyszczyzna: „*Anhelli*” genezyjski..., s. 42.

<sup>183</sup> Jak zauważa Maria Cieśla-Korytowska: „[...] idylla nie jest nośna historycznie, a romantycy zainteresowani byli historią rozumianą dynamicznie, rządzącymi nią prawami – dlatego też skomplikowali ów sielankowy obraz [...]” (M. Cieśla-Korytowska: *Słowiańszczyzna w oczach polskich romantyków*. W: Eadem: *O Mickiewiczu i Słowackim...*, s. 90).

<sup>184</sup> Por. charakterystyka Piasta i Popiela w: A. Witkowska: „*Ja, głupi Słowianin*”. Kraków 1980, s. 12–14. Autorka zauważa też: „Udział cierpienia i okrucieństwa w wizerunku dawnej Słowiańszczyzny jest znaczącym odkryciem romantyków, wyposażonym w sensy wielorakie”. (Ibidem, s. 15).

<sup>185</sup> W *Balladynie* w cechy Piasta wyposażony został władca-gospodarz, czyli Lech.

Warto zauważyć, że przekonanie o tym, że sens cierpienia może być wiadomy tylko Bogu, zostało mocno zaznaczone w *Dziadów części III*. Jak przypomina w swojej interpretacji Ryszard Przybylski, tak rozumieć trzeba finał historii Cichowskiego, który o sens swojej próby chce pytać Stwórcę<sup>186</sup>, podobnie interpretować również można działanie ks. Piotra podczas balu u Senatora:

Po pierwsze, oprawcy muszą się dowiedzieć, że ksiądz jest mężem bożym i przez jego usta przemawia Opatrzność. Spełnienie zapowiedzianej kary potwierdzi więc jego status proroka. I po drugie, prześladowani muszą przekonać się, że Bóg, który dla siebie tylko znanych celów toleruje zło, nie jest skłonny przepuszczać jaskrawych nadużyć. Cierpienie jest próbą, ale zło na pewno znajduje się pod kontrolą nadprzyrodzonej sprawiedliwości<sup>187</sup>.

Ten ostatni przypadek dowodzi jednak, że Bóg – nawet jeśli nie ujawnia sensu próby – za pomocą znaków potwierdza jej wpisanie w wyższy porządek. W *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicz wzmacnia to przekonanie, próbując wprost tłumaczyć sens próby, jakiej poddawani są Polacy. Ekspozując cierpienie i rozpacz, zaciemniając natomiast jego sens i nie uchylając rąbka tajemnicy ani boskiego planu, ani przyszłości dogorywającego w syberyjskim piekle narodu, Słowacki wyraźnie przeciwstawił się tej tendencji. Koncepcja Mickiewicza wyrażona w *Księgach...* opierała się na założeniu, że upadek Polski jest częścią boskiego planu, a wszystkie cierpienia zsyłane na naród mają swoje czytelne – w świetle owego planu i celów finalnych – uzasadnienie. Stąd tak wyraźna skłonność do tłumaczenia wszystkich trudności, klęsk czy niepowodzeń, z którymi spotkać się mogą emigranci. Szczególnie znaczący jest w tym kontekście fragment, w którym Mickiewicz tłumaczy Polakom sens upokorzeń, jakich doznają oni na emigracji, a konkluzja jego wywodu brzmi: „Zaprawdę mówię Wam, iż pielgrzymstwo Wasze stanie się dla mocarstw kamieniem obrazy” (s. 58). Nawet te najbardziej

---

<sup>186</sup> R. Przybylski: *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993, s. 214.

<sup>187</sup> Ibidem, s. 224.

przyjemne uciążliwości losu emigranta (upokorzenia, nędza)<sup>188</sup> zostają tutaj wpisane w wyższy porządek i zyskują swoje głębsze, historiozoficzne uzasadnienie. Przekonanie o tym, że cierpienie jest niezbędnym elementem realizacji owego wyższego planu nie kłóci się w *Księgach...* z nakazem czynu, jak zauważa Zofia Stefanowska: „Bóg nie tylko ześle ludziom wolność i sprawiedliwość, ale również wspomaga działanie do tego celu zmierzające”<sup>189</sup>. Stąd liczne przykazania dla emigrantów, mające ich przekształcić w zbiorowość gotową do podjęcia takiego właśnie zadania. Zgodnie z optyką przyjętą przez Mickiewicza w *Księgach* wszystkie te wskazówki stanowią:

[...] optymistyczny kodeks postępowania patriotycznego. Nic tu z atmosfery typowo straceńczych haseł: honoru, wypełnienia obowiązku patriotycznego do końca. Przeciwnie, od emigrantów żąda się wiary. Przeciwnie, zaręcza się im, że ich poświęcenie wyda owoce. Pewność rychłego zwycięstwa przenika nauki i przypowieści<sup>190</sup>.

Słowacki w *Anhellim* nie daje takiego pocieszenia, nie wyjaśnia i nie obiecuje, każe cierpieć i znosić utrapienia bez żadnych gwarancji czy obietnic. Można w tym dostrzegać głęboki pesymizm czy też demonstracyjne przekonanie, że wszelkie wtajemniczenie jest w istocie niemożliwe. Michał Kuziak tak komentuje wymowę syberyjskiego poematu:

Słowacki pisze wprawdzie o ofierze bohatera, a więc zdaje się dostrzegać sens jego drogi, wskazywanej przez Szamana, ale zarazem nie wiadomo, na czym ofiara ta miałaby polegać. Nie jest również pewne, czy przyniesie ona odrodzenie<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> Nie ma, oczywiście, wątpliwości co do tego, że los emigranta rzeczywiście naznaczony był tego typu problemami. O trudnościach ze znalezieniem pracy przez emigrantów z Polski w Anglii i Francji, o kłopotach z zasiłkami, a także o pewnej barierze kulturowej, która często uniemożliwiała Polakom odnalezienie się w nowych realiach społecznych, szczegółowo pisze Alina Witkowska (*Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*. Gdańsk 1997).

<sup>189</sup> Z. Stefanowska: *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*. Kraków 1998, s. 42.

<sup>190</sup> Ibidem, s. 186.

<sup>191</sup> M. Kuziak: *Fragmety o Słowackim...* s. 34.

Dla badacza pozostanie więc *Anhelli* utworem, który:

[...] zdawać by się mogło, miał objawiać sens ofiary, a pozostał kolejnym – po *Kordianie* – utworem poety o nieudanej inicjacji bohatera<sup>192</sup>.

Jest jednak inna możliwość interpretacji tekstu. Lekcja cierpienia, którą wyczytać można z poematu, może mieć sens sam w sobie (nawet bez ujawniania przyszłości i Bożych wyroków). Być może właściwy sens cierpienia tkwi w nim samym, w przeżywaniu go dobrowolnym, choć pełnym wątpliwości. Różnica pomiędzy ukazanymi w *Anhellim* i *Księgach...* postawami nie da się z pewnością sprowadzić do prostej opozycji pomiędzy optymizmem (Mickiewicza) a pesymizmem (Słowackiego). Jest to różnica polegająca na odmiennym postrzeganiu sensu i istoty prawdziwego poświęcenia, bo choć obaj autorzy stawiają tę kwestię w centrum uwagi, rozumieją ją na dwa różne sposoby. Mickiewicz w *Księgach pielgrzymstwa polskiego* poświęcenie czyni fundamentem cywilizacji:

Wyraz cywilizacja znaczył obywatelstwo, od słowa łacińskiego *civis*, obywatel. Obywatelem zaś nazywano człowieka, który poświęcał się za Ojczyznę swą, jako Scevola i Kuriusz, i Decjusz, a poświęcenie się takie nazywano Obywatelstwem. Była to cnota pogańska, mniej doskonała niżeli cnota chrześcijańska, która każe poświęcać się nie tylko za Ojczyznę swą, ale za wszystkich ludzi; wszakże była cnotą.

[...]

Albowiem cywilizacja, prawdziwie godna człowieka, musi być chrześcijańska.

(s. 28)

Cywilizowany we właściwym sensie tego słowa naród polski ma się poświęcić nie tylko za swoją ojczyznę, ale także za inne państwa i ludy Europy. Ale jego poświęcenie, które w *Księgach...* zostało wprost porównane do ofiary Chrystusa, jest poświęceniem gwarantującym zwycięstwo. Paralela z męką Chrystusa jest nie tylko nobilitująca, ale też uspokajająca – daje gwarancję, że, jak pisze Mickiewicz, „jako za zmar-

<sup>192</sup> Ibidem, s. 35.

tychwstaniem Chrystusa ustały na ziemi całej ofiary krwawe, tak za zmartwychwstaniem narodu polskiego ustaną w Chrześcijaństwie wojny” (s. 20). Słowacki w *Anhellim* maluje obraz odmienny:

[...] rozpaczliwą diagnozę współczesności Polaków. Prawdziwa szlachta nie istnieje, wyniszczona fizycznie lub unicestwiona moralnie w wirze politycznych swarów; to, co szlachetne, uduchowione w postaci głównego bohatera, zapada w grobowy sen – bez rychłego zmartwychwstania<sup>193</sup>.

Nie musi to być sen wieczny, tyle tylko, że Słowacki w swoim tekście eksponuje właśnie brak pewności, ukazuje cierpienie bez gwarancji, że taka postawa ma jakiś sens. Można powiedzieć, patrząc na rozwój poglądów obu wieszczów, że Mickiewicz konsekwentnie pociesza swych zrozpaczonych rodaków, umniejszając ciężar, który przyszło im nieść, tłumacząc nieszczęścia, jakie ich spotykają, i błędy, które sami popełnili, Słowacki natomiast równie konsekwentnie każe im mierzyć się z narodową tragedią i oczekuje od nich, że będą potrafili postąpić słusznie i odważnie, nawet jeśli nie daje to żadnych gwarancji zwycięstwa.

Różnica pomiędzy wymową *Ksiąg...* i *Anhellego* nie wynika zatem – raz jeszcze powtórzmy – z optymizmu autora pierwszego z wymienionych utworów i z pesymizmu autora drugiego z nich, ale z odmiennego myślenia o cierpieniu i poświęceniu, a także być może z odmiennego wartościowania czasu przeszłego, teraźniejszego i przyszłego w myśleniu o historii. Czas przeszły i tragedie, które przyniósł, są tym, co wyrzeźbiło naród w jego nie najdoskonalszym, eufemistycznie rzecz ujmując, kształcie. Jego znaczenie zarówno w *Księgach*, jak i w *Anhellim* jest dość podobne. Konieczna jest pamięć i świadomość, ale ciągłe roztrząsanie popełnionych błędów i wzajemne oskarżenia niczemu nie służą. Mickiewicz formułuje nawet przestrożę:

Gotując się do przyszłości, potrzeba wracać się myślą w przeszłość, ale o tyle tylko, o ile człowiek gotujący się do przeskoczenia rowu wraca się w tył, aby się tym lepiej rozpędzić.

(s. 34)

<sup>193</sup> A. Kowalczykova: *Słowacki...*, s. 328.

Słowa te są bardzo charakterystyczne dla sposobu myślenia Mickiewicza – jest tu przeszłość, która nie powinna ograniczać, oraz przyszłość, ku której się dąży, która będzie czasem zrealizowania się obiecanego ideału, wypełnienia obietnicy zwycięstwa<sup>194</sup>. Brak natomiast terażniejszości<sup>195</sup>. Ta terażniejszość realnie naznaczona codziennymi utyskiwaniami, rozczarowaniami, klótniami, a w marzeniu Mickiewicza może jeszcze pracą nad sobą, jest tutaj owym rowem, który trzeba przeskoczyć. Myślenie Słowackiego jest skrajnie odmienne, dla niego bowiem najważniejsza jest terażniejszość. Przeszłość przyniosła błędy i tragedie, przyszłość jest wielką niewiadomą, tylko tu i teraz można i trzeba wypełnić swoją misję, zająć stanowisko, ponieść ofiarę. Z nadzieją (lub bez), że będzie ona służyła przyszłości i bez żadnej pewności. Podobnego myślenia można się doszukiwać już w *Kordianie*, w którym poeta koncentruje się również na terażniejszym działaniu, mając świadomość, że jego pełny sens ukaże się dopiero wtedy, kiedy patrzeć się na nie będzie z perspektywy przyszłości. Skoro jednak przyszłość ta jest wielką niewiadomą, należy się skupić na tym, aby owo aktualne działanie było słuszne i zdecydowane<sup>196</sup>.

---

<sup>194</sup> Ową „ucieczkę w przyszłość” Michał Masłowski uznaje za jeden z tych romantycznych śladów, które na trwałe wpisały się w polską kulturę i mentalność: „I czyż nie jest stale obecna również owa specyficzna duchowość romantyczna, nastawiona na przyszłość, zastępująca instytucje polityczne państwa oraz terytorium narodowe wiarą w misję etyzacji polityki międzynarodowej w świecie narodowych egoizmów” (por. M. Masłowski: *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej*. Warszawa 2011, s. 218).

<sup>195</sup> Warto dodać, że również na wyższym poziomie tekstu, w sferze konstruowania samego przekazu i uprawomocnienia jego sensu, ustanowił Mickiewicz specyficzny związek pomiędzy przeszłością i przyszłością: „»wieki przeszłe« są »pojmovane« z punktu widzenia przepowiadanej przyszłości, historia jest po to, aby potwierdzić prawdziwość proroctwa” (Z. Stefanowska: *Historia i profecja...*, s. 42).

<sup>196</sup> W taki sposób interpretuje sens *Kordiana* Michał Masłowski, uznając, że ostateczne wyroki są znane tylko Bogu, choć postawa ludzi może te wyroki w pewien sposób zmienić. Jak pisze badacz: „Ocena wydarzeń, znalezienie ich sensu są możliwe tylko dzięki patrzeniu wstecz. Dla terażniejszości tylko

Cierpienie, ofiara i śmierć to kategorie centralne dla ostatniego okresu twórczości Słowackiego – dla jego koncepcji genezyjskiej, której wykładem stają się wszystkie powstające wówczas utwory. Choć *Anhellego* do dorobku genezyjskiego się nie zalicza, trudno nie zauważyć, że prezentowana tu koncepcja, zgodnie z którą konieczne jest odrzucenie, zniszczenie formy starej, aby umożliwić – wprawdzie nie gwarantowany, ale jednak dopuszczany przez tekst – rozwój, jest bardzo bliska filozofii genezyjskiej właśnie. W *Anhellim* Słowacki twierdzi, że zepsutej formy nie da się poprawić, zreformować, udoskonalić, można ją tylko odrzucić, zniszczyć. W *Genesis z Ducha* czy *Królu-Duchu* cały postęp ducha odbywa się wskutek jego wcielania się w coraz doskonalsze formy, a jego warunkiem jest zawsze unicestwienie form wcześniejszych, mniej doskonałych. Forma, która jest tylko – jeśli można tak powiedzieć – narzędziem, środkiem działania ducha, sama w sobie nie powinna być utrwalana, lecz jedynie w odpowiednim momencie niszczona i zastępowana lepszą, doskonalszą. Ogólne podobieństwo<sup>197</sup> tych dwóch koncepcji jest wyraźne i nie ogranicza się jedynie do eksponowania śmierci, zniszczenia<sup>198</sup>, pogłębia je bowiem kwestia

---

z punktu widzenia przyszłości. Wymiar metafizyczny dla Słowackiego ma więc nie samo poszukiwanie sensu, ale jego ustanawianie poprzez czyny, lub też – mniej silnie – próba wpłynięcia na decyzje Boga poprzez natchnione czyny” (M. Masłowski: *Dzieje bohatera...*, s. 49).

<sup>197</sup> Mowa tu bowiem jedynie o pewnym ogólnym porządku, logice niszczenia form, konieczności doświadczenia cierpienia i śmierci, a nie o szczegółowych założeniach dotyczących konstrukcji świata wyłożonych w pismach genezyjskich, gdyż te, rzecz jasna, nie znajdują odpowiedników w *Anhellim*.

<sup>198</sup> Zwraca na nie uwagę w swoim artykule Jacek Lyszczyna (*Anhelli genezyjski...*, s. 39–46). Warto przypomnieć, że o pozornej oczywistości takiego skojarzenia pisał Stanisław Pigoń (*Trud Słowackiego*. W: Idem: *Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice*. Lwów 1922, s. 329). W interpretacji badacza nie ma jednak mowy o żadnych prawdziwych związkach pomiędzy *Anhellim* a – jak pisze – towianizmem. Tak radykalne zamknięcie takiej drogi interpretacyjnej wynikać może z odmiennego rozumienia przez Pigionia koncepcji ofiary zaprezentowanej w syberyjskim poemacie. Według niego *Anhelli*: „[...] poświęca się więcej niż wolno, fakt poświęcenia przenosi nad sprawę, popełnia gwałt wobec siebie i narodu”. (Ibidem, s. 331).

owego milczącego Boga, który w *Anhellim* posyła swoich aniołów, aby nie ujawnili bohaterowi przyszłości. Konieczność znoszenia cierpienia i wydania się na śmierć bez świadomości celów finalnych dotyczy również świata genezyjskiego, w którym jedynie duchowi pierwoiadcemu, a i to w ograniczonym zakresie, znane są cele, do których zmierza duch uwikłany w kołowrót kolejnych wcieleń. Zasadnicza różnica polegałaby natomiast na tym, że owo odrodzenie ducha jest w *Anhellim* zaledwie niejasno sugerowane.

Kwestia ewentualnej obecności w *Anhellim* elementów zapowiadających genezyjski przełom może być widoczna w owej „lekcji ciała”, o której pisze (inaczej modelując wnioski) w swojej interpretacji utworu Elżbieta Kiślak. Lekcja, która zaczyna się od „przykładu” płonącego popa, prowadzi przez kopalnie wprost do ujrzenia „ciała – nietrwałej powłoki, która już za życia poczyna się rozkładać”<sup>199</sup>. Takie eksponowanie nietrwałości formy materialnej można by opisać genezyjską już formułą, że się „duchowi szata pruć”. Zresztą wspomniane przez badaczkę obrazy rozpadu cielesnych form w *Anhellim* noszą pewne ślady podobieństwa z obrazami, które pojawiają się później w *Królu-Duchu*. Płonące ciało popa przedstawił Słowacki następująco:

A skoro wyrzekł Szaman słowo przekleństwa, zapalił się ów pop na koniu, i wyszły mu z piersi płomienie, które się złączyły w powietrzu nad głową.

[...]

A oto na owem próchnie człowieka chodziły skry... jak owe iskiereki, które są na spalonym papierze błędne i snujące się w różne strony.  
(*Anhelli*, s. 17)

W *Królu-Duchu* obraz Popiela w momencie śmierci, czyli przesilenia ducha i rozpadu formy, wygląda dość podobnie:

Przez ołowiany kaptur sto tysięcy  
Szło iskiek... Topniał na mnie drut i cyna.

---

<sup>199</sup> E. Kiślak: *Car-Trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*. Warszawa 1991, s. 141.



Chciałem zachować dumny kształt książęcy,  
Lecz tak pękałem się jak w ogniu glina<sup>200</sup>.

Płomienie, które zdają się wybuchać z wnętrza człowieka, obejmować i trawić jego ziemską powłokę, w obu opisach przedstawione są bardzo podobnie. Różnica polega jedynie na materiale, do którego ciało zostało tu porównane – to popie jest niczym papier, Popielowe zaś pęka jak glina. Oczywiście, podobieństwo dotyczy tu wyłącznie obrazowania, sensu wynikającego z tej sceny (kara dla popa) nie da się uzgodnić z perspektywą genezyjską. Podobną analogię do ulegającej rozpadowi formy Popiela zauważyć można w obrazie ciała samobójcy krótko przed śmiercią w kopalniach:

A po kilku dniach rumieniec ceglany wyszedł mu na twarz, a ciało opadło na kościach jak zmoczone płótno namiotu, oczy zaś miał błyszczące.

(*Anhelli*, s. 27)

W *Królu-Duchu* znajdujemy natomiast następujący opis:

Raz tylko byłem tak na siebie śmiały,  
Że się przejrzałem, w tarczy patrząc lice;  
A byłem cały jako trup szczerzyły,  
Który stoletnią miał w ziemi trumnice,  
A już robaki z niej pouciekały,  
Bojąc się oczu jasnych jak gromnice;  
I czerwonemi przerażone łzami  
Trupa... i kości spróchniałych ogniami.

(*Król-Duch*, s. 172)

W obu obrazach ciało w rozkładzie, próchniejące, odpadające od kości skontrastowane zostało z płonącymi oczyma. Oglądając przywołany obraz z *Anhellego* przez pryzmat wizji genezyjskiej, można się w owym

---

<sup>200</sup> J. Słowacki: *Król-Duch*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. T. 7. Red. J. Kleiner. Wrocław 1956, s. 184. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

kontraście dopatrywać przeświecającego spod rozpadającej się formy nieśmiertelnego ducha w jego podróży ku doskonałości. W obu przywołanych fragmentach wpisanych w syberyjski poemat zastosował Słowacki obrazowanie, które w pismach genezyjskich na stałe związane będzie z przemianą ciała, a zatem efekty świetlne, utratę wyrazistych konturów, roztopianie kształtów<sup>201</sup>. Podobieństwo w przywołanych obrazach trzeba, oczywiście, traktować bardzo ostrożnie, bo – jak już wspominałam – wymowa tych scen jest w kontekście *Anhellego* daleka od genezyjskich sensów. Być może mamy tu zatem do czynienia jedynie z pewną ciągłością obrazowania Słowackiego, które na różnych etapach twórczości służy wyrażaniu odmiennych treści. Ze względu jednak na tak mocno wyeksponowane wizje owych rozkładających się, nietrwałych cielesnych form w syberyjskim poemacie, zastanawiać się można, czy w tym wypadku nie chodzi o swoistą „zapowiedź” przemian zmierzających już ku koncepcjom genezyjskim. Mówiąc zatem o „podobieństwie” obrazów, mam na myśli nie „podobieństwo statyczne”, wynikające z bliskości dwóch zestawianych z sobą ujęć, ale podobieństwo postrzegane dynamicznie, wynikające z umieszczenia tych obrazów w ciągu niejako ewolucyjnym, ujawniającym pewne elementy, które stanowić by mogły swoistą „zapowiedź”, „punkt wyjścia” do przyszłych zmian. Fakt, że Słowacki w późnym okresie twórczości zachował do *Anhellego* stosunek znacznie bardziej pozytywny niż do innych tekstów powstałych wcześniej, zachęca, oczywiście, do poszukiwania w nim znaków wykraczających już poza „przedgenezyjski” horyzont.

Oczywiście, stosunek do ciała nie jest w całym poemacie syberyjskim jednoznacznie „genezyjski”. Eksponowanie kruchości ziemskiej powłoki nie musi być równoznaczne z sugestią, że jest ona jedynie formą, którą należy odrzucić na drodze postępu. Przede wszystkim w tej skłonności do ukazywania słabości ciała, jego skazania niejako na rozpad i zniszczenie, widzieć można element ogólniejszej tendencji zauważalnej w twórczości Słowackiego po jego powrocie z podróży na Wschód. Jak pisze Alina Kowalczykowa: „Osoba ludzka bywała teraz w jego utworach

---

<sup>201</sup> O chwytach tych piszą: A. Kowalczykowa: *Słowacki...*, s. 296; M. Saganik: *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*. Warszawa 2000, s. 263.

utożsamiana z ciałem, a ciało poddawane przerażającym i wymyślnym zabiegom unicestwiający. Ciało – śmierć – i ohyda rozkładu, ostatecznego końca ludzkiego istnienia”<sup>202</sup>. Oczywiście, podejście takie nie jest zgodne z myślą genezyjską<sup>203</sup>, podejrzewać jednak można, że ta potrzeba degradowania, niszczenia ciała mogła być znakiem dojrzewania do nowego sposobu myślenia, w którym zniszczenie kształtu cielesnego (często brutalne czy makabryczne) będzie elementem istotnego procesu przemian. Na pewno zaś z perspektywy genezyjskiej takie niszczenie form doczesnych nie mogło być postrzegane jako błąd. Obrazowanie przypominające już genezyjskie ujęcia procesu transfiguracji ciała składają do postrzegania *Anhellego* jako zapowiedzi myśli genezyjskiej<sup>204</sup>, w podobnej funkcji występują jednak w utworze także tradycyjne, charakterystyczne dla poezji romantycznej symbole. Jest tak choćby w obrazie czaszki, w której umiejscowił poeta „rodzeństwo małych ptaszek”, które wychylają główki przez puste oczodoły. Fragment ten Kowalczykowa komentuje następująco: „Czasem i tu dochodzi do dziwnego połączenia profanacji i sacrum. [...] Wala się gdzieś ta czaszka, nie zaznaje

---

<sup>202</sup> A. Kowalczykowa: *Słowacki...*, s. 278.

<sup>203</sup> Zarówno dlatego, że koniec ludzkiej egzystencji jest w tym wypadku tylko przekroczeniem kolejnego etapu w egzystencji ducha, jak i dlatego, że w myśli genezyjskiej ciało, choć jest jedynie formą dla ducha, stanowi przecież element istotny. Oświetlając tę kwestię z punktu widzenia tradycji mistycznych, Jan Tomkowski pisze: „W tradycji mistyki europejskiej sposób potraktowania ciała przez Słowackiego jest w znacznym stopniu nowością. Brak wyraźnego dualizmu między materialną i duchową stroną ludzkiego bytu zwraca poetę w kierunku tego nurtu myśli chrześcijańskiej, który na gruncie scholastyki reprezentuje św. Tomasz z Akwinu, a w dorobku dawnej mistyki – Grzegorz z Nyssy. Podkreśla się tu wyraźnie, że człowiek pojawia się i działa na ziemi jako jedność złożona z ducha i ciała, zaznaczając, że obie sfery muszą być każdorazowo uwzględnione. U Słowackiego owa równowaga bywa czasem zachwiana, zwłaszcza gdy przedziera się w spór. Dopiero ostateczne zwycięstwo i niekwestionowana zasługa ducha osiągającego stan świętości czynią ciało niepożądanym” (J. Tomkowski: *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*. Warszawa 1984, s. 150).

<sup>204</sup> Magdalena Saganiak zwraca również uwagę na symbolikę światła w poemacie, dostrzegając w *Anhellim* „światliste ziarna mistycyzmu” (M. Saganiak: *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*. Warszawa 2000, s. 15).

szacownego spokoju. Ale daje schronienie ptaszętom – kontekst to tkliwy<sup>205</sup>. W tym połączeniu martwej kości i piskląt ewokujących skojarzenia z rozwijającym się życiem da się jednak zauważyć również owo symboliczne połączenie śmierci i życia, spoza tego, co martwe (czaszka), prześwieca siła witalna (główki ptasiego rodzeństwa). Obraz ten został zbudowany na podobnej zasadzie, co na przykład wizerunek Rzymu w wierszu Krasieńskiego *To miasto wiecznym*, gdzie również dzięki kontrastowemu zestawieniu elementów symbolizujących śmierć (grób, proch, gruz) i witalność (krążąca krew, bluszcz, róża) uzyskuje się wrażenie, że „w tych grobach jest życie”.

Są jednak w *Anhellim* również takie fragmenty, które w inny sposób przeciwstawiają się genezyjskiemu myśleniu o formach, jak choćby przepowiednia Szamana, który obiecuje zesańcom, że Bóg zachowa ich ciała i „odwróci od nich robaki”, bądź opisy śmierci Ellenai i samego Anhellego, którzy pozostają piękni. Klóci się z tym myśleniem przypuszczalnie także sama przestrzeń Syberii, gdyż – jak słusznie zauważa Elżbieta Kiślak – „Lód i zimno [...] powstrzymują rozkład”<sup>206</sup>. Tę ostatnią kwestię da się zresztą interpretować dwojako. Syberyjski, mroźny pejzaż może być sugestią konieczności zachowania ciała dla przemiany czy zmartwychwstania w przyszłości, ale skoro przestrzeń ta jest przestrzenią w jakimś sensie skażoną, stanowiącą symbol piekła, nacechowaną negatywnie, to w owym utrwalającym ciało syberyjskim mrozie widzieć można również przekleństwo, powstrzymujące przemianę przez opóźnienie zniszczenia formy.

Również swoisty epilog poematu, za jaki uznać można późny wiersz *I wstał Anhelli... z grobu...*, mógłby potwierdzać ową dwuznaczność interpretacyjną. Słowacki pisze:

I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy.  
Szaman, Eloë... cała ćma z grobów wstawała  
I wszystkie brały dawno porzucone ciała<sup>207</sup>

<sup>205</sup> Ibidem, s. 285.

<sup>206</sup> E. Kiślak: *Car-Trup i Król-Duch...*, s. 148.

<sup>207</sup> J. Słowacki: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Poznań 2005, s. 590.

– co wydaje się podkreślać znaczenie zachowania cielesnej powłoki. Utwór ten w interpretacji Elżbiety Kiślak podejmuje problem „zmarłychwstania ciała, zachowania formy – ogłaszając definitywne zwycięstwo nad katastrofą nieciągłości – błędnym kołem śmierci, i powtarzając misterium ofiary, zabarwione tym razem traumatyzmem krwi”<sup>208</sup>. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że wiersz *I wstał Anhelli... z grobu...* przynależy już do okresu mistycznego w twórczości poety i poszukując w nim nadrzędnego dla genezyjskiej filozofii elementu przemiany, odczytać go można nieco inaczej. Jak pisze Jacek Lyszczyzna:

W tej wizji zmartwychwstania brak, co prawda, najważniejszego elementu genezyjskiej przemiany – odrodzenia się w nowej formie, ale to przecież uchwycony moment przejścia duchów indywidualnych do przyszłej, jeszcze tu niewidocznej formy bytu zbiorowego<sup>209</sup>.

Potwierdzenie takiej interpretacji znajduje badacz w drugiej części utworu:

Wstaliśmy i ku Polsce szli... a na cmentarzu  
Zatrzymał Szaman oną straszną duchów zgraję  
I spytał głośno: „Kogo z mogiłnych nie staje?”

A wszyscy byli... straszny i zimny grabarzu,  
Śmierci – gdzie jest twój oścień... gdzie zwycięstwo twoje?  
Wszyscyśmy byli – i krwi naszej poszły zdroje<sup>210</sup>.

Byłaby to więc zapowiedź przyszłej przemiany, do której droga wiedzie nieodzownie przez śmierć i krwawą ofiarę – dodajmy, ofiarę całkowitą. Szaman pyta, czy nikogo nie brakuje, a odpowiedź „Wszyscyśmy byli – i krwi naszej poszły zdroje”<sup>211</sup> jest ostateczną, genezyjską

<sup>208</sup> E. Kiślak: *Car-Trup i Król-Duch...*, s. 148.

<sup>209</sup> J. Lyszczyzna: „*Anhelli*” *genezyjski...*, s. 44.

<sup>210</sup> J. Słowacki: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne...*, s. 590.

<sup>211</sup> Warto na marginesie zaznaczyć, że bardzo podobną formułą posłużył się już niegdyś Słowacki w swej przedmystycznej twórczości. W wierszu *Tam byli, kędy śnieżnych gór błyszczą korony* [W *sztambuchu Marii Wodzińskiej*] pisał: „[...] Są

antytezą pojawiającej się wcześniej w twórczości Słowackiego refleksji o połowiczności wszelkiego narodowego zaangażowania. Jak zauważa w swoich rozważaniach w kontekście przywołanego wiersza Jan Tomkowski: „[...] jeśli nie wystarczy żywych, męczennicy narodowej sprawy powstaną z grobów Sybiru i podążą ku Polsce”<sup>212</sup>. Byłoby to jednocześnie znaczące nawiązanie do słów, które w poemacie wypowiada Anhelli krótko przed śmiercią:

Lecz okropności ziemi są niczem, zgrzyzota moja dla ojczyzny  
okropniejszą jest. Cóż uczynić?

O! dajcie mi moc milijona ludzi, a potem mękę milijona tych, którzy  
są w piekle.

(*Anhelli*, s. 54)

W słowach tych wyraźnie usłyszeć się daje wyznanie Mickiewiczowskiego Konrada z *Wielkiej Improwizacji*<sup>213</sup>. Każąc swojemu bohaterowi wygłosić swoistą parafrazę dewizy będącej kwintesencją myślenia indywidualistycznego, opartego na przekonaniu, że wybitna jednostka może swój naród „dźwignąć i uszczęśliwić”, uruchamia Słowacki złożoną intertekstualną grę. Pozornie przyznaje się do częściowej zmiany swojego stanowiska i akceptacji dla roli „wybrańców” w procesie ofiary prowadzącej do odrodzenia ojczyzny, ale wyznanie Anhellego można rozumieć nie tylko jak powtórzenie Konradowego: „Nazywam się Milijon – bo za miliony kocham i cierpię katusze” (s. 164), ale też polemikę z nim. O ile bowiem Konrad dokonywał jednoznacznego utożsamienia z rodakami, przejmując na siebie ich cierpienia i oświadczając wolę do

---

wszyscy! są wszyscy! / [...] / I nikogo nie braknie – oprócz zapomnianych” (J. Słowacki: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne...*, s. 94). Wówczas dotyczyła ona „wróconych ojczyźnie pielgrzymów”, którzy jednak – wbrew pierwszemu wrażeniu – nie powrócili „wszyscy”, bo zabrakło tego, który umarł na obcej ziemi. Perspektywa genezyjska każe jednak odwrócić sensy: tym razem „wszyscy” to nie żywi, lecz właśnie umarli, których ofiara jest niezbędnym warunkiem odrodzenia.

<sup>212</sup> J. Tomkowski: *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej...*, s. 191.

<sup>213</sup> Na podobieństwo to zwraca uwagę Elżbieta Kiślak, ale nie analizuje go w analogiczny sposób (por. E. Kiślak: *Car-Trup i Król-Duch...*, s. 149).

poświęcenia się za nich, o tyle wyznanie Anhellego można przeczytać na dwa sposoby: albo jako pragnienie uzyskania siły równej milionom rodaków, albo jako pragnienie zjednoczenia się z nimi, świadomość, że bez owej mocy i męki milionów jego jednostkowy gest pozostanie niespełniony. W tym drugim znaczeniu byłoby to zatem potwierdzenie przekonania o konieczności wspólnej narodowej ofiary, przez aluzję do *Wielkiej Improwizacji* wpisane znów w siatkę „odróżnień” wobec Mickiewiczowskiej koncepcji. Warto może dodać, że fragment „dajcie mi moc miliona ludzi, a potem mękę miliona tych, którzy są w piekle” także można rozumieć na dwa sposoby. „A potem” może być równoznaczne ze spójnikiem „i” – byłaby to więc prośba zarówno o moc żywych, jak i o mękę umarłych, ale można pozostać przy znaczeniu literalnym, wskazującym na pewną kolejność zdarzeń. Byłoby to więc zdanie określające drogę, która stoi przed zesłańcami, a wiedzie ona najpierw przez życie, później zaś przez śmierć. Dokąd? Na to pytanie nie odpowiadają przysłani przez Boga aniołowie, ku którym kieruje Anhelli swe dramatyczne wyznanie. Odpowiedzi można się natomiast doszukać w cytowanym wcześniej liryku genezyjskim: milion emigrantów, później milion umarłych, następnie milion zmartwychwstałych duchów zmierza do przemiany w jeden naród (będący obrazem genezyjskiej jedności w wielości).

Niestety, wiersz *I wstał Anhelli... z grobu...* wymyka się jednoznaczny interpretacjom i trudno wyprowadzić z niego niepodważalne wnioski na poparcie którejkolwiek hipotezy interpretacyjnej (poza bardzo ogólną obserwacją, że Słowacki w okresie genezyjskim nie tylko nie potępił swego syberyjskiego poematu, ale do jego bohatera powracał, co potwierdzać może najogólniejszą – choć uzasadnianą niejako *ex post* – genezyjską intuicję towarzyszącą jego lekturze). Wacław Pyczek w swojej interpretacji liryku podkreśla elementy sprzeczne z myśleniem genezyjskim: ciemną, ponurą tonację, z której nie wyłania się żaden ciąg prowadzący ku światłu i powrót do dawnych form (wstające z grobu duchy przyoblekają dawne ciała). Wszystko to skłania badacza do sformułowania wniosków skrajnie odmiennych niż w przywoływanej interpretacji Jacka Lyszczyzny:

Nie jest to wykładnia optymistyczna, genezyjska, lecz mroczna, anheliczna. Nie podyktowała jej nadzieja, ale rozpacz, o której pisał w peł-

nym przestróg i braterskich pouczeń liście do Ujejskiego, a właściwie troska o zachowanie, o „obronę” kształtu rozpaczy wykreowanej w *Anhellim*<sup>214</sup>.

Tak odczytany liryk wskazywałby raczej na wagę cierpienia, na znaczenie śmierci, zguby całego pokolenia, konieczność przeżycia tego całkowitego upadku – nierozjaśnionego żadną obietnicą wyższego sensu czy przyszłego odrodzenia. Ta lekcja rozpaczy i zaciemniania znaczeń dałaby się jednak przeczytać w dialogu z lekcją nadziei i wyjaśniania wyższego porządku, której dostarczały *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*.

Swoje porównanie *Anhellego* i *Ksiąg* kończy Kridl następującym spostrzeżeniem:

Słowacki nie uległ utopii Mickiewicza o wielkim, narodowym i europejskim znaczeniu pielgrzymstwa, nie uwierzył, że duch emigracji potrafi zbawić kraj – stworzył natomiast utopię bardziej jeszcze utopijną, a mianowicie, że zbawi kraj – poezja<sup>215</sup>.

Oczywiste jest, że Słowacki nie miał złudzeń co do moralnej kondycji emigrantów i roli, którą mogli oni jeszcze odegrać w dziejach Polski. Jego rozczarowanie wychodźcami osiągnęło w tym utworze swoiste apogeum – poeta nie wierzy ani w sens łagodnego ich nauczania w Mickiewiczowskim stylu, ani w ostrą krytykę i poetycką chłostę, którą sam uprawiał. Nie wierzy w ogóle w możliwość poprawy tego skazanego na zagładę pokolenia i wieszczy mu nieunikniony zgon. Trudno się natomiast zgodzić ze stwierdzeniem, że ucieka tu Słowacki w skrajną utopię, upatrując siły zdolnej do zbawienia narodu w poezji. Kridl opiera to twierdzenie na przekonaniu, że postać *Anhellego* można utożsamiać z samym autorem poematu, który przecież wprost określił tę postać jako noszącą ślady podobieństwa do swego twórcy. A skoro najważniejszym rysem Słowackiego jest to, że jest on poetą, zatem i *Anhelli* musi nim być,

---

<sup>214</sup> W. Pyczek: [I wstał *Anhelli*... z grobu... za nim wszystkie duchy...]. *Próba interpretacji wiersza*. W: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*. Red. E. Skałińska, E. Szczegłacka-Pawłowska. Warszawa 2011, s. 44.

<sup>215</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 174.



a jego ofiara dowodzi jedynie, że tym, co ocali naród, ma być właśnie poezja. Wywód Kridla opiera się jednak wyłącznie na dowodach spoza tekstu, w samym utworze bowiem trudno byłoby się doszukać takiego przesłania. Tym, co mogłoby ewentualnie doprowadzić do odrodzenia narodu, nie jest wcale poezja, ale cierpienie, krew i śmierć, które być może należy tutaj rozumieć w kategoriach specyficznej ofiary. Jaka jest w tym wszystkim rola poezji, trudno na podstawie tego jednego utworu przesądzać. Poezja na pewno nie jest już w *Anhellim* ową bolesną chłostą, którą uprawiał autor w swych dziełach ironicznych, ale nie jest też siłą, która zbawia narody.

Mimo tak wyraźnych w *Anhellim* nawiązań do *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* i tak wyraźnych różnic w wymowie obu tekstów, jasne jest, że nie możemy tu mówić o polemice czy walce z Mickiewiczem. Wprawdzie podejmuje Słowacki temat w najoczywistszy sposób będący „własnością” tamtego, naznaczony przez niego niejako potrójnie. Po pierwsze, to Mickiewicz za sprawą *Konrada Wallenroda* i *Dziadów* stał się poetą narodowym, który zyskał prawo do wypowiedzania się na temat losu i powinności swych rodaków. Po drugie, to Mickiewicz jako „duchowy ojciec” Polaków<sup>216</sup> miał prawo sądzić emigrację. Po trzecie wreszcie, to Mickiewicz jako pierwszy napisał tekst na ten temat – *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*. Słowacki, sięgając po stylizację biblijną, w najbardziej wyraźny i manifestacyjny sposób pokazał, że sięga zarówno po temat, jak i po formę zastosowaną przez wielkiego rywala, a mimo to mówi rzeczy odmienne. Wydaje się, że to w *Anhellim* właśnie zaczyna Słowacki powoli wykraczać poza chwytty typowe dla faz *kenosis* i *demonizacji*, zmierzając w stronę bardziej bezpośredniego starcia, przeciwstawiając poglądom starego mistrza swoje własne. Tym razem mimo tonącego w syberyjskich mrokach, niepewnego celu finalnego opisanych w utworze cierpień, formułuje jednak Słowacki dość wyraźną propozycję postrzegania śmierci i bólu w sposób zdecydowanie odmienny od Mickiewiczowskiego. Być może *Anhellim* zapowiada już Słowacki kulminacyjny moment rewizyjnego starcia: fazy *askesis* i *apophrades*. Wpraw-

---

<sup>216</sup> Czego nie należy, oczywiście, łączyć z byciem przywódcą emigracji. Takich ambicji nie miał Mickiewicz nawet, a może zwłaszcza, podczas swego epizodu towianistycznego (por. A. Witkowska: *Towiańczycy*. Warszawa 1989, s. 152).

dzie w owym uchylaniu się od jednoznaczności, widocznym wyraźnie w finałowym milczeniu Aniołów na temat przyszłości, można widzieć jeszcze swoiste samoograniczenie, przeciwstawione znowu tendencji do wyjaśniania i tłumaczenia boskiego planu przez Mickiewicza, będące tyleż manifestem ograniczoności własnej propozycji, ile sposobem na zakwestionowanie tej niewzruszonej pewności, wypływającej ze szczegółowych eksplikacji starego mistrza, ale wyłaniać się zaczyna z syberyjskiego poematu przynajmniej możliwość skonstruowania pewnej nowej całości. Nie wynika ona jeszcze z tego utworu w sposób bezdyskusyjny, bo owo cofnięcie się przed ostatecznym rozstrzygnięciem nie jest równoznaczne z uznaniem wagi cierpienia i ofiary, lecz jedynie nie wyklucza takiej ewentualności. Jest więc w *Anhellim* z pewnością obecna niezgoda na koncepcje Mickiewiczowskie, podważanie jego myślenia o ofierze narodu, mającej swoje miejsce w boskim planie świata. Pytanie o to, czy w syberyjskiej lekcji rozpacz i cierpienia można widzieć punkt wyjścia dla zbudowania nowego sposobu myślenia, musi pozostać otwarte. Sama możliwość jego sformułowania zachęca jednak do postrzegania poematu jako utworu zajmującego w ewoluującej relacji Słowackiego z Mickiewiczem miejsce graniczne, wyznaczającego moment przejścia do dwóch finalnych faz rewizyjnego starcia<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> Raz jeszcze zaznaczyć pragnę, że propozycję dostrzegania w *Anhellim* pewnych elementów jeszcze nie genezyjskich, ale zapowiadających dojrzewanie Słowackiego do nowego światopoglądu zaprezentowanego w ostatnim okresie twórczości, formułuję tutaj ostrożnie, gdyż jest to jedynie pewna możliwość interpretacyjna. Warto jednak, jak sądzę sformułować inną, „umystycznioną” wersję odczytania syberyjskiego poematu, ponieważ postrzegany z perspektywy Bloomowskiego agonu tekst *Anhellego* wydaje się różnić od innych tekstów typowych dla faz *kenosis* i *demonizacji*, a kluczem do zrozumienia tej różnicy może być właśnie zaproponowana w tym podrozdziale interpretacja. Zachęca do tego także odnotowana przez badaczy i przywołana wcześniej intuicja dotycząca obecnego w poemacie, odmiennego od dotychczasowego sposobu postrzegania przez Słowackiego problemu śmierci i zniszczenia. Warto przypomnieć, że takie zapowiedzi myślenia genezyjskiego dostrzegano w tekstach jeszcze wcześniejszych, Marek Troszyński proponuje ich odnalezienie w *Kordianie* (M. Troszyński: „Kordian” – dzieje bohatera..., s. 150–152). Eligiusz Szymanis, prezentując również „genezyjskie” odczytanie *Kordiana*, tak tłumaczy zasadność swojego

## Jak Słowacki tłumaczył Mickiewicza

W koncepcji Blooma zwieńczeniem procesu rewizyjnego są fazy *askesis* i *apophrades*, czyli ostateczne starcie i metaforyczny powrót zmarłych. Jest to moment, kiedy młodszy poeta pokonuje wielkiego prekursora, przeciwstawia jego propozycji artystycznej swoją własną dojrzałą koncepcję i udaje mu się wywołać wrażenie, że to nie on naśladuje swojego poprzednika, ale to tamten, mocny poeta pozostaje pod jego wpływem. Symbolicznie, jak mówi Bloom, dochodzi tutaj do odwrócenia tyranii czasu. Dokonania Słowackiego z okresu genezyjskiego pozwalają w tym ostatnim etapie jego twórczości dostrzec zwycięstwo młodszego, mocnego poety, który ostatecznie przeciwstawia się wpływowi poprzednika i najbardziej dosłownie rozumiane odwrócenie chronologii, jakiego można oczekiwać, nie narażając się na oskarżenia o szaleństwo. Oto bowiem udaje się młodszemu poecie stworzyć koncepcję, która nie tylko jest całkowicie odmienna od Mickiewiczowskiej, ale na dodatek zagarniająca teksty starego wieszczą w orbitę swych wpływów. Okazuje się, że pomysły wyrażone np. w *Konradzie Wallenrodzie* czy w *Dziadach* stają się zrozumiałe, nabierają swoich właściwych (nieznanych nawet ich autorowi) znaczeń dopiero po oświeceniu ich przez mistyczne utwory Słowackiego, będące wykładem jego wiary. Słowacki odnosi tutaj zwycięstwo totalne, zdobywa wszystko, co jest do zdobycia. Nie może, oczywiście, sprawić, żeby pewne motywy czy postaci obecne najpierw w utworach Mickiewicza, które przewędrowały później w zmienionej formie do jego własnych dzieł, zaczęły być postrzegane jako oryginalne twory Słowackiego, na których autor *Ballad i romansów* wzorował się tylko – w tym sensie tyrania czasu jest, rzeczywiście, nieodwracalna. Może jednak sprawić, że jego własna myśl oraz znaczenie, które on tym motywom

---

ujęcia: „[...] gdy Kordian odczytany zostanie w kontekście późnej filozofii Słowackiego, zyskuje tak oczywistą logikę wewnętrzną, że założyć można, że przesłanki myślenia, wyartykułowanego u schyłku życia poety, rodziły się niemal od początków jego twórczości. Nie przypadkiem i Mickiewicz, i Słowacki twierdzili, że w teoriach Towiańskiego znaleźli potwierdzenie swoich poetyckich intuicji” (E. Szymanis: „Kordian” z perspektywy filozofii genezyjskiej..., s. 45).

i postaciom nadaje, wyprzedzą Mickiewiczowskie. Może ujawnić – i to właśnie robi – że Mickiewicz nie był świadomy prawdziwej wagi swych słów i potrzebny był Słowacki, aby je objaśnić. Wreszcie – może wy tłumaczyć Mickiewiczowskie pomysły, dopisując do nich niejako pierwszy, brakujący akt (rozgrywający się w świecie ducha).

Nie bez znaczenia jest zapewne fakt, że ta niezwykle oryginalna, ale też w swej istocie eklektyczna i intertekstualna koncepcja powstaje znowu u wspólnego obu poetom źródła. Jest nim, przynajmniej pretekstowo, Towiański i związek, w którym każdy z nich się znalazł. Z tego faktu, że Słowacki dał się uwieść postaci i nauce Towiańskiego, a później otrząsnął się z tego zauroczenia (szybciej niż stary mistrz), aby na zrębach nauki autora *Biesiady* zbudować własny „system”, wyprowadzić można różne wnioski. Można na przykład – zgodnie z dawniejszymi poglądami badawczymi, oskarżającymi Słowackiego o „bluszczowatość” – dostrzec tu specyficzny rys talentu poety, który zawsze potrzebuje jakiegoś fundamentu, cudzej myśli, mogącej stać się pożywką dla jego własnej wyobraźni. Takim fundamentem była wielokrotnie twórczość Mickiewicza, w ostatnim etapie życia istotnym punktem odniesienia stać się mogła również nauka mistrza Andrzeja<sup>218</sup>. W tym, że Słowacki tak szybko wyzwolił się spod jego uroku, można natomiast dostrzec coś odwrotnego: dużą niezależność Słowackiego i odporność na wpływ – rozumiany tym razem w szerokim, nieograniczonym wyłącznie do przestrzeni literatury sensie<sup>219</sup>. Wszystko to być może i niezbitcie dowodzi jedynie tego, że interpretacja jest zawsze tylko „przechadzką po lesie fikcji”.

---

<sup>218</sup> Marta Piwińska dowodzi, że system genezyjski więcej zawdzięcza Mickiewiczowi niż Towiańskiemu (por. M. Piwińska: *Słowacki słucha lekcji szesnastej*. W: Eadem: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1999). Nie ulega jednak wątpliwości, że osoba i nauka Towiańskiego również znalazła się w tym czasie w orbicie zainteresowań i intertekstualnych zabiegów Słowackiego.

<sup>219</sup> Nie sposób nie zauważyć, że znacznie dłużej w kręgu Towiańskiego pozostawał Mickiewicz. Zdecydować o tym mogły bardzo różne czynniki – sprawy osobiste (sytuacja rodzinna poety, choroba Celiny), a może nawet własne cele, które chciał za pośrednictwem Koła Sprawy Bożej zrealizować poeta, skoro, jak sugeruje Ewa Hoffmann-Piotrowska, w relacji Towiański – Mickiewicz być może to ten drugi był reżyserem rozdzielającym role (por. E. Hoffmann-Piotrowska: *Mickiewicz – towiańczyk. Studium myśli*. Warszawa 2004).

Nie ulega jednak wątpliwości, że inspirację płynącą z myśli Towiańskiego, połączoną z intertekstualnymi nawiązaniem do dzieł religijnych, filozoficznych, literackich, naukowych, wykorzystał Słowacki w celu stworzenia oryginalnej całości artystycznej i ideowej, w obrębie której kwestia losów narodu polskiego i jego roli w historii znalazła uzasadnienie bazujące na dawniejszych poglądach poety, w ciekawy sposób jednak je rozwijające czy wręcz przekształcające. Wskazane dotąd krytyczne nastawienie do współczesnych, skutkujące wytykaniem wad gnębiących rodaków, przedstawianie narodu za pomocą opozycji „czerepu rubasznego” i uwięzionej w nim „duszy anielskiej”, nie znika w mistycznych pismach poety, ale zyskuje nowe uzasadnienie i wytłumaczenie. W świecie, który z istoty swej podzielony jest na ducha i formę, na esencję i egzystencję, ów „czerep rubaszny” kryjący w swym wnętrzu „duszę anielską” staje się nie tylko metaforą dobrze opisującą konieczny etap w rozwoju ducha dążącego do doskonałości, ale też nie musi być oceniany jednoznacznie negatywnie, pod warunkiem wpisania go w logikę ofiary. Ta ostatnia kategoria, o czym była już wcześniej mowa, znajduje się w centrum genezyjskiego planu poety. Forma, nawet naznaczona błędami i daleka od doskonałości, jest „miejszem” pracy ducha, który – jeśli tylko odrzuci ją, poświęci, zniszczy w odpowiednim momencie – dokonana postępu na drodze samodoskonalenia. Nie wszystkie też wady owe go „czerepu rubasznego” byłyby Słowacki skłonny tak samo krytycznie oceniać z perspektywy genezyjskiej. Okazuje się bowiem, że gwałtowność, zapalczywość, szlachecka buta, skłonność do zwady – choć z perspektywy ludzkiej, egzystencjalnej rażą, z punktu widzenia celów finalnych mogą być postrzegane inaczej. Jak zauważa Maria Żmigrodzka: „Konieczna więc okazała się reinterpretacja przeszłości Polski pozwalająca ujawnić wpisane w tradycję moralną i polityczną narodu przecucie genezyjskiego prawa”<sup>220</sup>. Mówi o tym poeta na przykład w *Samuelu Zborowskim*, w którym wybiera sobie na bohatera szlachcica, będącego niewątpliwie wcieleniem wielu negatywnych cech swojej warstwy. Źródła historyczne ukazują go raczej jako gwałtownika, kierującego się wy-

---

<sup>220</sup> M. Żmigrodzka: *Związki między kosmosem a historią i Polską*. W: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium*. Warszawa 10–11 grudnia 1979. Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 373.

łącznie własną wolą, zdolnego do popełnienia morderstwa (w afekcie). W dramacie Słowackiego jest on postacią pozytywną. To, co z perspektywy ludzkiej, ziemskiej sprawia wrażenie sarmacko-szlacheckich wad (duma, która nie ustąpi nawet przed nakazem prawa, tak bowiem trzeba interpretować przedstawiony w utworze konflikt między Zborowskim a Zamoyskim), z perspektywy genezyjskiej musi być postrzegane jako znak wyjątkowości jego ducha, niepoahamowanego w rozwoju. Przedstawiony w dramacie konflikt ujawnia dwoistość ocen. Z punktu widzenia praw ludzkich racja stoi po stronie kanclerza Zamoyskiego, który miał prawo skazać Zborowskiego na śmierć. Z punktu widzenia zasady genezyjskiej Zamoyski dopuścił się najcięższej zbrodni, występując nie przeciwko Zborowskiemu – zbuntowanemu szlachcicowi, ale przeciwko duchowi Zborowskiego, przez którego „szła Polska w górę”. A skazując go na śmierć przed czasem, kanclerz zatrzymał ducha narodu w jego drodze i dlatego pisze o nim poeta:

U nas ty jesteś nie ludzki – nie bratni  
I za ostatnim Polakiem ostatni<sup>221</sup>.

Nie oznacza to, oczywiście, że Słowacki apoteozuje warcholstwo i staje się miłośnikiem „czerepu rubasznego” w każdym wydaniu. Chodzi jedynie o obecną także w innych tekstach genezyjskich myśl, że takie cechy, jak moc, siła, odwaga, stanowią najwyższe zalety<sup>222</sup>. Na po-

---

<sup>221</sup> J. Słowacki: *Samuel Zborowski*. Oprac. J. Kleiner, J. Kuźniar. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. T. 13, cz. 1. Wrocław 1963, s. 213. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

<sup>222</sup> Hierarchię taką wprowadza Słowacki choćby w *Genezis z Ducha*: „Oto na cnotę pracowitości w ludziach, pracował duch w mrówkach, w pszczołach i w całej niezliczonej liczbie zwierząt domowych, gdy przeciwnie, rzadki bohaterski duch szlachetności i mocy, rzadką miał lwa formę lub pierś orła rozkochaną w burzach i piorunach” (J. Słowacki: *Genezis z Ducha*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14. Wrocław 1954, s. 61). W *Królu-Duchu* okrutny Popiel, którego panowanie gwałtem odcisnęło się na poddanych, powie: „A co dziwniejsza... że mię ukochano / Za siłę – i za strach – i za męczarnie” (J. Słowacki: *Król-Duch...*, s. 174). Nie jest wykluczone, że nawiązuje tutaj Słowacki do swojego młodzieńczego tekstu, tłu-

ziomie form ustrojowych i sposobów organizacji życia państwowego pojawia się konieczność docenienia takich rozwiązań i instytucji, które gwarantują jak największą wolność. W szlacheckiej przeszłości Polski takie właśnie rozwiązania dostrzega Słowacki, lecz: „Niestety, ta dawna polska idea została zagubiona. Polacy nie wytrwali w wolności duchowej. Zasada złotej wolności i *liberum veto*, które miały służyć duchowi, wykorzystane do celów cielesnych stają się »szataństwem« i »ziemi ohydą«”<sup>223</sup>. Konieczność powrotu do tamtych instytucji, odrodzenie wolności w narodzie polskim jest jego szansą na wprowadzenie Polski na powrót do boskiego planu świata. A o to, jak dowodzi w swojej interpretacji dramatu Małgorzata Nesteruk, w istocie toczy się sprawa przed Chrystusowym trybunałem. Badaczka pisze:

Postawienie przed Polakami ideału *liberum veto* i wolnej elekcji to, w kontekście światopoglądu genezyjskiego, program nie konserwacji, lecz rewolucji. Historyczne formy prawne zostały tu zinterpretowane w duchu romantycznego indywidualizmu i spirytualizmu. Powrót do dawnych form państwowości jest paradoksalnie znakiem całkowitej przemiany duchowej, jest zmartwychwstaniem, nie zaś odrodzeniem się<sup>224</sup>.

W ujęciu badaczki Słowacki wypełnia w ten sposób nową treścią Mickiewiczowską ideę „Polski Chrystusa narodów”. Jej znaczenie sprowadzałyby się teraz do tego, że w dawnych, historycznych formach rządów zrealizowane zostały Chrystusowe prawdy. Powołanie na powrót do życia „państwa opartego na wolności będzie otwarciem nowej epoki w dziejach świata, zrealizowaniem przez zbiorowość nauki Chrystusa”<sup>225</sup>.

---

macząc – teraz już inaczej, z perspektywy genezyjskiej – fenomen miłości, jaką lud darzył strasznego i zdradzieckiego hetmana Żmiję.

<sup>223</sup> L. Nawarecka: *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*. Katowice 2010, s. 83.

<sup>224</sup> M. Nesteruk: *Dramat dziwny i duchowy. Zarys interpretacji Samuela Zborowskiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1979–1980, R. 14–15, s. 91.

<sup>225</sup> Ibidem.

Bardzo ważne jest u Słowackiego wyraźne rozróżnienie na to, co dobre i słuszne w świecie form, czyli w ludzkim życiu, oraz to, co jest zasługą w perspektywie genezyjskiej, a te dwa plany – co ważne – się nie pokrywają. Człowiek, który nie jest świadomy celów finalnych ducha, musi żyć według reguł właściwych swojemu czasowi, ale nie zawsze to, co owe reguły sankcjonują, jest słuszne w najgłębszym genezyjskim sensie. Z tego powodu kanclerz Zamoyski zasługuje nie na potępienie, ale na współczucie, gdyż, jak pisze poeta:

[...] ja dla jego smętnej, wielkiej duszy  
Mam łyzy jak perły wielkie. – O! człowieku  
Czemuś ty w innym nie wstał, jasnym wieku,  
Czemuś o teraz w innym nie wstał kraju,  
Gdzie prawo rządu jest w króla lokaju,  
A ten, jeżeli ma rozum i płuca,  
To narodowym mieczem, gdzie chce, rzuca.  
Tam byłbyś wyższy nad lud całym czołem;  
Dla nas ty szatan – tam byłbyś aniołem.

(*Samuel Zborowski*, s. 213)

Została tu jednocześnie wyrażona świadomość specyficznego momentu, w jakim znalazła się Polska, momentu, wymagającego najwyższych cnót genezyjskich, a duchowy postęp nie może się już dokonywać w spokoju, harmonii, z poszanowaniem prawa, ale wymaga mocy zdolnej skruszyć każdą ziemską formę.

Warto w tym miejscu zauważyć, że akceptacja dla tych cech i postaw, które miały gwarantować szlachecką wolność, w pewien sposób zbliża po raz kolejny poglądy Słowackiego i Mickiewicza. Jak zauważył Kazimierz Wyka, autor *Pana Tadeusza* wygłosił z katedry Collège de France pochwałę *liberum veto*,<sup>226</sup> mówiąc:

---

<sup>226</sup> K. Wyka: *W kręgu „Genezis z Ducha”*. „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 4, s. 347. O tym, że instytucję *veta* (obok elekcji) uznawał Mickiewicz w swoich paryskich wykładach za podstawę ustroju dawnej Polski, interesująco pisze też Michał Kuziak (por. M. Kuziak: *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*. Słupsk 2006, s. 250–251).



[...] większość nie może stanowić praw absolutnych, [...] niepodobna przypuszczać, jakoby większość ludności czy jakiegoś stowarzyszenia była w posiadaniu najwyższej wiedzy i światła i by każda jednostka wyrokom jej nieodwołalnie poddać się musiała<sup>227</sup>.

Wcześniej zaś tłumaczył tę zasadę następująco:

Jest to więc wolność posunięta do najdalszego kresu. We wszelkich obradach politycznych jednostka może poświęcić swoją wolność osobistą, ale ma również moc wolności tej dla siebie zażądać<sup>228</sup>.

Przytoczony fragment wykładu nie tylko wyraża intencję zgodną z przekonaniami Słowackiego<sup>229</sup> z okresu mistycznego, ale też świetnie nadawałby się do zastosowania przez młodszego poetę jego ulubionej strategii objaśniania właściwych znaczeń słów wypowiedzianych przez wielkiego poprzednika. Większość nie może stanowić prawa, bo owa większość nie ma dostępu do prawd i celów finalnych ducha, a więc nie rozumie, jakie prawa są „sprawiedliwe”, czyli sprzyjające postępowi. Nie jest to więc kwestia demokracji, lecz jedynie konsekwencja jednego z fundamentalnych założeń genezyjskiego myślenia o świecie. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy Słowacki świadomie nawiązywał do zaznaczonego w prelekcjach paryskich sposobu myślenia o szlacheckiej

---

<sup>227</sup> A. Mickiewicz: *Literatura słowiańska. Kurs drugi...*, s. 71 [wykład V].

<sup>228</sup> Ibidem.

<sup>229</sup> W dążeniach tych obaj poeci wpisywali się również na swój sposób w pojawiające się w Polsce od początku wieku XIX „mity pierwszeństwa”, dzięki którym można było dowieść, że pewne istotne dla europejskiej cywilizacji w tym czasie wartości w polskiej tradycji da się zauważyć znacznie wcześniej (por. J. Jedlicki: *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują*. Warszawa 1988, s. 56). Dotyczy to przede wszystkim idei wolności (ibidem, s. 57). W najogólniejszym sensie stanowisko Mickiewicza w interesującej nas tutaj kwestii można scharakteryzować następująco: „Instytucje dawnej Polski wzbudzają jego aprobatę, ponieważ mają rozwijać ducha” (M. Saganiak: *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*. Warszawa 2009, s. 309). Państwo nie jest tu kojarzone, jak pisze badaczka, z „aparatem przymusu”, ale z formą dającą możliwość rozwoju duchowego.

przeszłości Polski<sup>230</sup>. Jeśli jednak zbieżność ta jest przypadkowa, świadczy ona bez wątpienia o tym, że stosując konsekwentnie swoją strategię „odróżniania się” od Mickiewicza, dochodził Słowacki bardzo często do podobnych co on wniosków.

Specyfika genezyjskiej filozofii polega również na tym, że owa genezyjska perspektywa nie jest dostępna duchom w momencie, kiedy egzystują w swoich kolejnych wcieleniach. Działają więc według porządku ziemskiego, nie wiedząc, czy przysłużą się w ten sposób postępowi, czy też nie. Wizja ta koresponduje z zaznaczoną już w *Anhellim* perspektywą specyficzną ograniczoną do teraźniejszości, w której przyszłość – choć istnieje i może nadać tej teraźniejszości nowy sens – jest nieznana.

W pismach powstałych w mistycznym okresie twórczości Słowacki często nawiązuje do Mickiewicza. Najciekawsze z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań są te teksty, które w bezpośredni i wyraźny przez autora zaznaczony sposób podejmują poszczególne motywy czy postaci obecne w twórczości starego wieszcz<sup>231</sup>. Jednym z najistotniejszych nawiązań tego typu jest podjęcie przez Słowackiego po raz kolejny wątku wallenrodycznego – w szczątkowo zachowanym dramacie o losach Watera Stadiona i ułamku poematu o Konradzie Wallenrodzie.

Trzeba się zgodzić z Kridlem, że zachowane fragmenty dramatu o Walterze Stadionie – ze względu na swe bardzo skąpe rozmiary, nie pozwalające na zorientowanie się w zamyśle całości – nie upoważniają do stawiania wniosków ogólnych i stanowczych<sup>232</sup>. Pewne hipotezy można jednak na ich podstawie sformułować. Być może celem Słowackiego – podobnie jak w niedokończonym dramacie o Wallenrodzie z 1841

---

<sup>230</sup> Wyka nie wyklucza takiej możliwości (por. K. Wyka: *W kręgu „Genezis z Ducha”...*, s. 347).

<sup>231</sup> O tym, że Słowacki, tworząc wykład nowego, genezyjskiego światopoglądu, sięgał zarówno po tematy, jak i po formy sprawdzone przez Mickiewicza, może świadczyć fakt, że jego *Król-Duch* pomyślany został jako epepeja, alternatywna wobec wzorca zrealizowanego w *Panu Tadeuszu* (por. M. Piechota: *„Pan Tadeusz” i „Król-Duch” – dwie koncepcje romantycznej epepei*. Kielce 1995). O specyfice utworu Słowackiego rozpatrywanego w kontekście tradycji epepeicznej szerzej pisze Mikołaj Sokołowski (*„Król-Duch” a linie rozwojowe epiki*. W: Idem: *„Król-Duch” Juliusza Słowackiego a epepeja słowiańska*. Warszawa 2004).

<sup>232</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów...*, s. 530.

roku – miała być ponownie próba skomplikowania losów bohatera (na przykład przez wpisanie ich – jak we wcześniejszej próbie dramatycznej – w wewnętrzne konflikty na samej Litwie)<sup>233</sup>. Byłaby to zmiana istotna, bo we wczesnych utworach podejmujących wątek wallenrodyczny Słowacki stosował strategię przeciwną: upraszczał losy bohaterów, usuwał złożone, niejednoznaczne motywacje dla uzyskania sytuacji niemal czarno-białej, w której sformułowanie oceny bezwarunkowo potępiającej zdradę było oczywistością. Próba skomplikowania losów bohatera, wpisania ich w sieć złożonych zależności, zarówno osobistych, jak i narodowych (dostrzegalna z pewnością we fragmentach z 1841 roku, być może projektowana i tutaj), mogłaby zatem sugerować intencję przeciwną. Czyżby Słowacki dojrzał do zaakceptowania myśli, że czyn Wallenroda, z którym zmagał się niemal od początku swej poetyckiej drogi, nawet jeśli nie daje się usprawiedliwić, to w każdym razie wymyka się jednoznacznym ocenom moralnym? Myśli, którą – dodajmy – przypisywał, jak się zdaje, Mickiewiczowi, choć tekst *Konrada Wallenroda* takiej autorskiej intencji nie potwierdza. Znane fragmenty dramatu nie pozwalają na udzielenie stanowczej odpowiedzi na to pytanie, ale można zaryzykować hipotezę, że powinna być ona twierdząca. Zmiana stanowiska wydaje się nieodzowną konsekwencją przyjętego w utworze genezyjskiego światopoglądu, zgodnie z którym, jak mówi Walter:

[...] mary i cienie,  
Nic więcej... świat jest cały mar objawem,  
W nich rozum... a w nas domysł – i logika<sup>234</sup>.

Po stronie form, konkretnych ludzkich egzystencji nie ma zatem pełnej wiedzy i samoświadomości, lecz jest jedynie „domysł”. Choć w zachowanych urywkach dramatu nie mówi się o tym wprost, należy przyjąć, że także i tutaj oceny ludzkie będą się różnić od ocen formułowanych z perspektywy genezyjskiej, dlatego czyny, które w kategoriach ludzkich zasługują na potępienie, mogą się okazać dobre i jedynie słusz-

<sup>233</sup> Por. uwagi Kridla na temat fragmentów dramatu wcześniejszego: ibidem, s. 195–196.

<sup>234</sup> J. Słowacki: *Walter Stadion*. Oprac. J. Kuźniar. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 12, cz. 2. Wrocław 1961, s. 236.

ne z punktu widzenia finalnych celów ducha. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że dylemat związany z wallenrodyzmem: czy zdrada z pobudek narodowych jest usprawiedliwiona, dopiero na gruncie genezyjskiej koncepcji Słowackiego znajduje nie tyle nawet pozytywne rozwiązanie, ile w ogóle usankcjonowane, logiczne i rozumne uzasadnienie. Bez tego skomplikowanego światopoglądu pytania o możliwe oceny czynu Wallenroda w ogóle nie da się postawić, bo oczywiście jest – o czym była już mowa wcześniej – że niezależnie od motywacji bohatera działanie takie jest złe, a człowieka, który się go podejmuje, można zrozumieć, ale nie usprawiedliwić. Genezyjska myśl Słowackiego otwiera jednak przestrzeń dyskusji, którą Mickiewicz swoim tekstem zamykał. Teraz bowiem, przykładając do losów bohatera podwójną – egzystencjalną i esencjalną – perspektywę, należy postawić pytanie o to, czy zdrada taka jest „dobra”, czyli służąca genezyjskiemu postępowi. Ani z fragmentu dramatu o Walterze Stadionie, ani z urywków poematu o Wallenrodzie odpowiedź na to pytanie nie wynika, ale już samo podjęcie tego wątku i umieszczenie go w realiach genezyjskich jest znaczące. Można je bowiem rozumieć w ten sposób, że Słowacki wraca do jednej z ważnych myśli wyrażonych (przynajmniej jego zdaniem) przez Mickiewicza i wyjaśnia ich właściwe znaczenie. Mickiewicz mylił się zatem, zdaniem autora *Króla-Ducha*, kiedy pytał, czy zdrada z pobudek narodowych może być usprawiedliwiona, gdyż w ziemskim, ludzkim planie zdrady i zbrodni nic nie usprawiedliwia. Słusznie jednak stawiał pytania o ocenę zdrady jako takiej i słusznie podejrzewał, że nie każda zbrodnia musi być zła. Potrzebny był jednak Słowacki i jego objawienie, aby wyjaśnić, co ta tajemnica oznacza, aby pokazać, że to, co z perspektywy ludzkiej jest złem, może nim nie być w planie genezyjskim, gdzie złem jest tylko to, co stoi na przeszkodzie rozwojowi ducha. Można zatem powiedzieć, że w okresie mistycznym Słowacki przezwyciężył wreszcie ów „kompleks Wallenroda”, godząc się niejako z Mickiewiczem (a raczej z intencjami, które sam, nie do końca słusznie, Mickiewiczowi przypisywał), ale godząc się jak triumfator, który swemu wielkiemu rywalowi wyjaśnia właściwe znaczenie jego tekstu, dla niego samego niezrozumiałe. To chyba najdosłowniejsze z możliwych Bloomowskie *apophrades*. Niezależnie bowiem od intencji autora jest faktem, że Mickiewiczowski *Konrad Wallenrod* zaistniał w odbiorze czytelniczym właśnie jako tekst

stawiający pytanie o możliwość jeśli nie usprawiedliwienia, to w każdym razie „pomniejszenia” zdrady dokonywanej ze szlachetnych motywów. Słowacki nie może odwrócić tyranii czasu, nie może sprawić, że problem wallenrodyzmu stanie się jego, a nie Mickiewicza wynalazkiem, ale może sprawić, że to jego wersja wallenrodyzmu zyska głębokie uzasadnienie, uczyni wymyślony przez tamtego dylemat możliwym, zasadnym i przekonującym. Symbolicznie można zatem powiedzieć, że to Słowacki wymyślił Wallenroda, Mickiewicz był tylko autorem tekstu o fałszywym mistrzu, który działał na szkodę Zakonu. W relacji tej można widzieć specyficzny niekanoniczny rodzaj metalepsis: zjawisko „wcześniejsze” (duch działający w świecie, który przez czyny gwałtowne i często niezgodne z etyką dokonuje zniszczenia kolejnych form w swojej drodze do doskonałości) opisuje w istocie „późniejszą historię” Wallenroda (nieetyczna z ziemskiej perspektywy jednostka dokonuje gwałtownego i destrukcyjnego czynu, który musi być oceniany przez pryzmat jego zasług lub przeszkód dla postępu ducha).

Nieco inaczej rzecz się ma w przypadku „nowych” [*Dziadów*]. Trudno jednoznacznie przesądzać intencje Słowackiego na podstawie istniejącego fragmentu dramatu, można jednak domniemywać, że tym razem poecie chodziło raczej o włączenie Mickiewiczowskiego dzieła w kontekst genezyjski i uzupełnienie go wynikającymi zeń sensami. Choć w hierarchii ważności Mickiewiczowskich tekstów *Dziady* (a zwłaszcza ich część III) należałoby postawić wyżej niż *Konrada Wallenroda*, jednak mistyczne odniesienie do dramatycznego cyklu<sup>235</sup> jest jakby mniejszej wagi. O ile bowiem w przypadku Wallenroda Słowacki pokazuje, że bez zrozumienia genezyjskiej koncepcji świata dylemat bohatera jest niemożliwy do skonstruowania, a zatem w swoich utworach z ostatniego etapu twórczości Słowacki nie tyle pisze losy bohatera na nowo, ile pisze je niejako po raz pierwszy, nadając im ów sens, który – w jego przekonaniu – w tekście Mickiewicza jest wprawdzie obecny, ale jako nielogiczny i niemoralny, w [*Dziadach*] cel Słowackiego nie jest aż tak „ambitny”. Wydaje się, że chodzi mu przede wszystkim o odsłonięcie tych aspektów

---

<sup>235</sup> Należy przy okazji odnotować, że głównym punktem odniesienia stają się tutaj II i IV część *Dziadów*, a nie drezdeńskie ogniwo cyklu (por. A. Witkowska: *Jak Słowacki pisał Mickiewicza? W: Słowacki mistyczny...*, s. 270).

historii Gustawa-Konrada, które nieświadomemu celów genezyjskich Mickiewiczowi musiały pozostać nieznanne, wpisanie jej w nowy kontekst ideowy i w odmienną siatkę znaczeń<sup>236</sup>. Nawiązuje zatem wyraźnie do motywów dramatu: kreowana przez niego sytuacja jest powtórzeniem tej, ukazanej przez Mickiewicza w *Dziadów części II* („Zamknijcie drzwi od kaplicy / I stańcie dokoła truny”; „Czas odemknąć drzwi kaplicy / [...] / Czas przypomnieć ojców dzieje”<sup>237</sup>), wprowadzone postaci mają swój rodowód w dramacie wielkiego poprzednika: mistrzem ceremonii jest Ksiądz, który w *Dziadach IV* przyjmował w swoim domku pustelnika, a rozmawiająca z nim kobieta nosi rysy Pasterki z finału części II i Kobiety ze sceny IX *Dziadów części III*. Bohater, o którym ta para rozmawia, nie tylko nazwany jest tutaj wprost Gustawem i scharakteryzowany zgodnie z Mickiewiczowskim wzorcem, ale przez nawiązanie konstrukcyjne do *Nocy Dziadów z III części dramatu*, a także pojawienie się w wizji Kobiety czarta, który „ojczyznę zarzyna”, huku armat i pędzących na ratunek rycerzy, wśród których jest także jej kochanek, przywołane zostaje również drugie wcielenie Gustawa, czyli Konrad. Fragmenty wypowiedzi Kobiety, w których mowa o niezwyklej duchowej sile jej ukochanego („on światom całej młodości krolował / Wszystko budził... był złotej jutrzenki zwiastunem, / Wszystko pocałowaniem budził – lub piorunem. / Nad głową miliony gwiazd nowych zawieszał”<sup>238</sup>), są już niewątpliwie aluzją do koncepcji genezyjskiej i sugerują, że wyjątkowość Gustawa polega na tym, że zajmuje on szczególne miejsce w hierarchii duchów. Warto przywołać następujące wyznanie Kobiety:

Nie mówcie pacierzy –  
Ten duch szary w was nie wierzy

---

<sup>236</sup> Jak zauważyła Anna Kurska: „Pisanie nowych *Dziadów* staje się nie tyle próbą stworzenia utworu będącego w luźnych związkach z dawnym, co świadomym zamierzeniem przeniesienia świata przypominanego w kontekst nowy – mistyczny [...]” (A. Kurska: „*Dziady*” Juliusza Słowackiego jako fragment dzieła mistycznego. W: Eadem: *Fragment romantyczny*. Wrocław 1989, s. 109).

<sup>237</sup> A. Mickiewicz: *Dziady*. Część II. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 15, 34.

<sup>238</sup> J. Słowacki: *Dziady*. Oprac. W. Floryan. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. T. 13, cz. 2. Red. J. Kleiner. Wrocław 1963, s. 363.

Ja go dobrze znam jak siebie –  
 On wierzy w gwiazdy na niebie,  
     W kolumn serca... w kwiatów dusze,  
 W miesiąc... i w siłę z obłoku.  
 [...]

On światem... chmurami kręci.  
 Kolorów tęczą obraca,  
     Jest przy mnie – nade mną – wszędzie...  
     Mój wóz złoty i łabędzie,  
 Gdy z nim wyleci w niebiosa,  
     Śród gwiazd złotych się wywraca –  
 A ja, ach błękitnowłosa  
     Gwiazda... zlatuję... na dół... na dół... jak we śnie.

([*Dziady*], s. 363)

Nie tylko Gustaw zostaje tu wyjęty z chrześcijańskiego porządku świata, jest duchem, który nie mieści się w tradycyjnym schemacie góra – dół, piekło – niebo, dobro – zło, ale też sposób jego istnienia (wszędzie, w kwiatkach i chmurach), wpływ na świat (chmurami kręci, obraca tęczą kolorów) i – może najbardziej wprost zadeklarowana – wiara w kolumnę serc da się wytłumaczyć właśnie przez nawiązanie do koncepcji genezyjskiej, zgodnie z którą duch rozdzielony na szereg duchów indywidualnych, stanowiących jedność w wielości, funkcjonuje we wszystkich formach widzialnych<sup>239</sup>. Również opis miłości tej pary (lot na złotym wo-

<sup>239</sup> Nie bez znaczenia jest tu zapewne również fakt, że duch ten został określony jako szary. Jak zauważył Józef Spytkowski w genezyjskim tekście: „Barwę pojmuje Słowacki bardzo subtelnie, wyróżniając w niej trzy wartości: ton, nasycenie kolorem i natężenie światła; symbolicznie odcienie te oznaczają: jakość, siłę uczuciową i stopień duchowości pojęcia” (J. Spytkowski: *Barwy, kształty i ruch w „Królu-Duchu”*. Kraków 1936, s. 31). Skoro kolor biały był najbardziej przesycony światłem, jest on zatem znakiem szczególnej doskonałości duchowej (związek koloru białego z nasyceniem światłem jest, jak zauważa Skwarczyńska, typowy dla romantyzmu w ogóle; por. S. Skwarczyńska: *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj. (Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*. „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 3–4, s. 288). Kolor szary powinien zatem symbolizować niższy stopień duchowej doskonałości. Stanisław Makowski i Anna Kurska widzą natomiast w tym epitecie znak cierpienia (por. S. Makowski: „*Dziady*”

zie z łabędziami, a później upadek, rozdzielenie<sup>240</sup>) przypomina schemat historii miłości genezyjskiej. Aspektem najważniejszym jest tu jednak właśnie ujawnienie owej ukrytej istoty świata, jak zauważa Alina Witkowska: „Nie kronikę serca pamięta i ceni Kobieta, lecz doznane za pośrednictwem Gustawa wtajemniczenie w naturę, w świat, w jego ukryte sensory”<sup>241</sup>.

Na podstawie dostępnego fragmentu dramatu trudno w szczegółach opisać zmianę w wymowie *Dziadów* spowodowaną włączeniem postaci Gustawa w kolumnę duchów i tłumaczeniem jego działań w kontekście myśli genezyjskiej. We fragmencie tym wydaje się dominować przekonanie, że zaznaczone przez Mickiewicza w *Dziadach IV* przeciwstawienie „małego, ciasnego domku” i jego wartości (reprezentowanych przez Księdza) namiętności dręczącej Gustawa domaga się nowego objaśnienia. Opozycja ta w tekście Mickiewicza dość niejednoznaczna (zwłaszcza w kontekście wszystkich części dramatu), pozbawiona rozstrzygnięcia przyznającego rację namiętnościom indywidualisty, a odrzucającego spokój, równowagę i wezwanie do służby bliźniego reprezentowane przez Księdza, w omawianym fragmencie utworu Słowackiego znajduje swoje dopełnienie. Perspektywa genezyjska przyznaje rację Gustawowi, ale nie cierpiącemu kochankowi, lecz duchowi dążącemu do doskonałości za cenę rozbijania form, kruszenia wszelkich zastanych kształtów, burzenia także iluzji chrześcijańskiego porządku, na którym ufundowany został świat. Jak słusznie zauważył Stanisław Makowski: „Tradycyjny obrzęd Mickiewiczowski okazywał się [...] bezradny wobec tajemnic genezyjskich. Nie zapewniał możliwości kontaktu z genezyjskim światem ducha”<sup>242</sup>. Widać wyraźnie, że stosunek do tekstu Mickiewiczowskiego

---

Mickiewicza – „*Dziady*” Słowackiego. „Przegląd Humanistyczny” 1991, z. 2, s. 36; A. Kurska: „*Dziady*” Juliusza Słowackiego..., s. 121).

<sup>240</sup> O motywie wozu jako charakterystycznym dla mistycznej twórczości Słowackiego, a także o cytowanym fragmencie *Dziadów* jako obrazie kosmicznej katastrofy, której ludzie nie rozumieją, pisze Anna Krysztofiak: *Konwencje wyobraźni. O szeregach motywów w twórczości Słowackiego i Krasińskiego*. Katowice 2001, s. 44.

<sup>241</sup> A. Witkowska: *Jak Słowacki pisał Mickiewicza? W: Słowacki mistyczny...*, s. 270.

<sup>242</sup> S. Makowski: „*Dziady*” Mickiewicza..., s. 38.



polegałby tu na dopowiadaniu, pogłębianiu myśli poprzednika, ujawnianiu istotnych (niedostępnych „tamtemu”) perspektyw. Mickiewiczowska wizja bohatera poświęcającego się, cierpiącego za miliony, realizującego swoją misję „z Bogiem, i choćby mimo Boga” – tak jak zostało to przedstawione w *Dziadach III* – mogłaby zatem również zyskać akceptację Słowackiego, przy założeniu, że byłaby to postawa interpretowana już w nowy sposób. Konrad w takim rozumieniu nie byłby wcieleniem idei o jednostkowym poświęceniu samotnego (bo „cóż po ludziach”) indywidualisty dla dobra zbiorowości, ale duchem będącym owej zbiorowości częścią, ustawionym jedynie (aż) na czele owej duchowej kolumny, którego droga do góry jest jednocześnie szlakiem, który przebyć musi całość owej – jak obrazowo to ujął Pawlikowski w swoim komentarzu do genezyjskiej filozofii Słowackiego – do nóg mu uwiązanej gromady<sup>243</sup>. Milczenie Boga, prowokujące Konrada do gorących przekleństw, byłoby tutaj warunkiem koniecznym, zabezpieczającym pierwoidącego bohatera przed pokusą zaleniwienia.

Tego wszystkiego nie można, oczywiście, wyczytać z zachowanego fragmentu [*Dziadów*] autorstwa Słowackiego, gdzie jedyną pewną rzeczą jest próba namalowania Gustawa-Konrada genezyjską kreską. Można jednakże postawić taką hipotezę na podstawie innych mistycznych tekstów poety, w których analogiczne Mickiewiczowskie wątki zostały rozwinięte w opisany tu sposób<sup>244</sup>. Jest choćby w *Królu-Duchu* słynna metafora: „W jedną girlandę męki me uwiążę / Jak człowiek, który za tysiące czuje” stanowiąca oczywiste przetworzenie Konradowego wyznania: „Nazywam się Milijon – bo za miliony / Kocham i cierpię katusze”<sup>245</sup>. To, co w tekście Mickiewiczowskim uchodzić mogło nie tylko za objaw niezwyklej wrażliwości bohatera, ale też jego pychy, uzurpującej

---

<sup>243</sup> J.G. Pawlikowski: *Komentarz*. W: J. Słowacki: *Król-Duch*. Oprac. J.G. Pawlikowski. T. 2. Lwów 1924, s. 104.

<sup>244</sup> Jeśli zaś [*Dziady*] Słowackiego były od początku pomyślane właśnie jako fragment, postępowanie takie, czyli włączenie owego fragmentu w cały korpus tekstów mistycznych, jest nieodzowne (por. A. Kurska: „*Dziady*” Juliusza Słowackiego..., s. 105–123).

<sup>245</sup> Na podobieństwo to zwraca uwagę (nie analizując go wszakże) Jan Gwałbert Pawlikowski w swoim komentarzu do *Króla-Ducha* (J.G. Pawlikowski: *Komentarz...*, s. 118).

mu miejsce przywódcy, jednostki wybitnej, poświęcającej się za naród, tutaj staje się stwierdzeniem genezyjskiej zasady: Król-Duch czuje za tysiące, bo owe tysiące są w istocie częścią jego ducha. W tym samym tekście znajduje się również nawiązanie do sporu Konrada z Bogiem, próby sprowokowania Najwyższego do reakcji na poczynania bohatera. Podobnie postępuje przeciw Popiel, który popełnianymi przez siebie okrucieństwami pragnie zmusić Boga do uczynienia jakiegokolwiek gestu potwierdzającego Jego opiekę nad światem. Dotyczy to także Lucyfera z *Samuela Zborowskiego*, któremu milczący Bóg pozwala wierzyć, że wycofał się z przymierza zawartego wtedy, „gdy wchodził duch w kolumnę krwi” i wbrew obietnicy zamierza zbawić tylko wybranych, skupionych w kościele, odmawiających pacierze i przestrzegających przykazań. W obu przypadkach Bóg milczy, bo to daje gwarancję, że bohaterowie nie ustaną w swych wysiłkach, że duch pierwoiący – „z Bogiem i choćby mimo Boga” – będzie szedł do góry. W takim uzupełnieniu, polegającym na wpisaniu historii Gustawa-Konrada w logikę genezyjskiej pracy ducha, widzieć trzeba pierwszy ważny rys myślenia Słowackiego o dziejach i powinnościach narodu. Zaznaczona bardzo wyraźnie już w *Kordianie* myśl o tym, że jednostkowe poświęcenie nie wystarczy, aby przynieść upragnioną wolność, zostaje tutaj pogodzona z bliskim także Słowackiemu kultem indywidualizmu. Ofiara indywidualna staje się bowiem w tym ujęciu ofiarą zbiorową, ponoszona nie obok i zamiast oczekującej jedynie na jej efekt zbiorowości, ale wspólnie z nią. Sposób, w jaki się ona dokonuje, poprzez ból i cierpienie, potwierdza jedynie jej głęboki sens.

Sięgając znów po kategorie podsuwane przez Blooma, w omawianym przypadku zauważyć się daje zarówno ostateczne starcie poety młodszego, który przeciwstawia staremu mistrzowi własną całkowicie inną, tym razem skończoną i niekwestionowaną koncepcję, jak i swoiste „odwrócenie tyranii czasu”. Wpisanie postaci Gustawa w plan genezyjski jest bowiem niejako koniecznym pierwszym aktem dramatu, bez którego późniejsze jego dzieje pozbawione będą sensu.

Istotny z punktu widzenia ewolucji myślenia Słowackiego o narodzie polskim i jego historycznym przeznaczeniu wydaje się również zbiór fragmentów, którym wydawcy nadali tytuł [*Pana Tadeusza*]. Ma on wprawdzie inny charakter od przywoływanych wcześniej utworów

podejmujących wątek wallenrodyczny czy Gustawowy. Tym razem bowiem Słowacki nie konstruuje nowej opowieści, która w odmienny sposób zarysować ma stary Mickiewiczowski temat, ale wyraźnie nawiązuje do słynnej epepei, tworząc coś na kształt jej ciągu dalszego. Myśl wyrażoną niegdyś przez Kleinera, który specyfikę [*Pana Tadeusza*] Słowackiego w porównaniu z jego [*Dziadami*] czy [*Wallenrodem*] widział w tym, że poeta: „Tamte utwory pragnął zastąpić nowymi – *Pana Tadeusza* kontynuował”<sup>246</sup>, celnie zakwestionował jednak Maciej Szargot, zauważając, że:

Sąd ten wydaje się przesadny – ani [*Pan Tadeusz*] nie jest wyłącznie kontynuacją pierwowzoru, ani wymienione tu [*Dziady*] nie są tylko próbą zastąpienia Mickiewiczowskich – i one przecież także mają charakter kontynuacji. Jednak [*Pan Tadeusz*] rzeczywiście wyróżnia się wśród utworów nawiązujących do Mickiewicza wyjątkową wiernością wobec pierwowzoru<sup>247</sup>.

Uznając trafność tego spostrzeżenia, podejmę jedynie próbę wpisania go w przyjętą w tej pracy optykę. Specyfika [*Pana Tadeusza*] polegałaby zatem na tym, że nie jest on próbą przeciwstawienia Mickiewiczowskiemu tekstowi historii, która mogłaby być uznana za „brakujące ogniwo” w konstruowanym przez niego wywodzie, gdyż ona dopiero uzasadnia-

---

<sup>246</sup> J. Kleiner: *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*. T. 4: *Poeta mistyk*. Oprac. J. Starnawski. Warszawa 1999, cz. 2, s. 502.

<sup>247</sup> M. Szargot: *Goście w Soplicowie*. W: Idem: *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego*. Kraków 2011, s. 82. Tę bliskość pomiędzy Mickiewiczowskim „oryginałem” a „wariacją” Słowackiego tak charakteryzuje Krzysztof Korotkich: „Między oboma utworami wieszczów da się zauważyć napięcie, wynikające nie tylko z nadrzędnego tematu i ze splotów fabularnych (tych tu niewiele), ale przede wszystkim ze świadomych, misternie zorganizowanych, umiejętnie przeprowadzonych transformacji obrazów-symboli” (K. Korotkich: „*Tchnienie boga Boreasza*”. *Apokaliptyczna zima w „Panu Tadeuszu” Juliusza Słowackiego*. W: Idem: *Wyobrażenia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego*. Białystok 2011, s. 393). Analiza badacza rozwija się w sposób odmienny od zaproponowanego w tych rozważaniach, ale wnioski dotyczące ogólnej wymowy fragmentów Słowackiego nie pozostają w sprzeczności z zaproponowanymi w tym rozdziale.

ła wprowadzony przez wieszczą problem, czyniąc rozważania, które on zainicjował zasadnymi lub wyposażonymi w istotne, głębokie sensy (jak ma to miejsce w przypadku tekstów mistycznych podejmujących wątek Wallenroda i w nowych *Dziadach*). [*Pan Tadeusz*] jest jedynym spośród tekstów powstałych w okresie mistycznym i podejmujących wątki Mickiewiczowskie przykładem utworu, w którym Słowacki bezpośrednio uzupełnia braki w tekście poprzednika, wskazując na to, jak owe przemilczenia wypaczyły sens poematu wieszczą, czyniąc z niego wdzięczną opowieść o zafałszowanym przekazie.

Związki intertekstualne pomiędzy *Panem Tadeuszem* Mickiewicza i [*Panem Tadeuszem*] Słowackiego, zarówno w zakresie stylu, sposobu konstrukcji świata przedstawionego, jak i podobieństwa postaci i motywów – były już przedmiotem analizy<sup>248</sup>, ich wyliczanie po raz kolejny nie wydaje się konieczne. Z punktu widzenia interesującego nas zagadnienia, czyli ewolucji poglądów Słowackiego na historię i rolę, którą mają w niej do odegrania Polacy, istotniejsze wydaje się przywołanie symbolicznej wymowy owych czterech niewielkich fragmentów. Fakt, że przynoszą one opisanie zimy, czyli pory roku pominiętej przez Mickiewicza, zarówno ze względu na jej symboliczne, jak i historyczne znaczenie, jest niezwykle istotny. Zima jako pora roku kojarząca się z umieraniem, smutkiem, w oczywisty sposób nie pasuje do podporządkowanego wiosnie i latu świata Mickiewiczowskiej epepei. Historycznie zima 1812 roku była zimą spektakularnej klęski Napoleońskiej armii. Mickiewicz w swojej epepei zdecydował się uchwycić moment nadziei i optymizmu sprzed katastrofy i dzięki temu niejako ocalić przed nią świat soplicowski. W gęście tym mógł Słowacki widzieć obserwowaną przez niego wielokrotnie strategię pomniejszania nieszczęść, pocieszania i podnoszenia

---

<sup>248</sup> Por. J. Bachórz: *Słowacki w Soplicowie*. W: „*W krainie pamiątek*”. *Prace ofiarowane Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1996; W. Floryan: *Juliusza Słowackiego próby kontynuacji „Pana Tadeusza”*. *Problemy tekstu dochowanych fragmentów utworu*. W: *Munera litteraria. Księga ku czci profesora Romana Pollaka*. Poznań 1962; K. Korotkich: „*Tchnienie boga Boreasa*”...; S. Makowski: „*Pan Tadeusz*” *Juliusza Słowackiego*. „*Poezja*” 1984, nr 11–12; Z. Stefanowska: „*Pan Tadeusz*” – *i co dalej?*. „*Teksty Drugie*” 1997, nr 1–2; M. Szargot: *Goście w Soplicowie*...; A. Witkowska: *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*...

na duchu, milczenia o sprawach, które dla słuchaczy mogłyby być zbyt trudne lub zbyt bolesne. Strategii, dodajmy, której Słowacki nie akceptował. W swojej wizji Soplicowa pokazuje więc to wszystko, czego w epopei Mickiewiczowskiej zabrakło – zimę upadku i zawiedzionych nadziei, zimę śmierci:

Tymczasem nadchodziła ta okropna zima,  
Twarda – groźna – iskrząca się komet oczyma,  
Którą w Litwie przeczuwał wcześniej naród cały; [...]<sup>249</sup>

Znów jednak, podobnie jak w przypadku przeciwstawienia *Anhellego* oraz *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*, różnica pomiędzy wizjami wieszczów nie daje się ująć w prostą opozycję binarną, nie wyczerpuje się w przeciwstawieniu Mickiewiczowskiego optymizmu pesymizmowi Słowackiego. Ponownie bowiem młodszy poeta buduje nieco bardziej złożony obraz, który wcale nie ogranicza się do wieszczania zagłady i upadku, punktem wyjścia czyni jednak – tym razem wspartą już na dojrzałym światopoglądzie genezyjskim myśl, że dla odrodzenia i zmartwychwstania niezbędne jest zaakceptowanie upadku, cierpienia oraz śmierci. Zima Słowackiego nie jest zatem końcem wszystkiego, ale cierpieniem, ofiarą, którą trzeba ponieść, aby móc się odrodzić w nowej, doskonalszej formie. Naród, podobnie jak natura, jest umarły tylko pozornie, jest jak ów Litwin, który u Słowackiego:

Skupił się w sobie – stężał – niby trupem leży,  
A jednak kiedy mu wróg wbiegnie bez pamięci,  
Z dołu powstaje – od nóg – jak wąż się okręci  
Okolo bioder – pod pierś – cicho ciało opierścienia,  
Aż nareszcie wrogowi spod jego ramienia  
Wytknie głowę... i cichy śmiech pokaże smoczy,  
Twarz tuż przed twarzą, przed oczyma oczy.

(s. 334)

---

<sup>249</sup> J. Słowacki: *Pan Tadeusz*. Oprac. W. Floryan. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. T. 13, cz. 2..., s. 333. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

Można zaryzykować stwierdzenie, że mamy tu do czynienia ze swoistą genezyjską wersją mitu eleuzyjskiego<sup>250</sup>: oto umrzeć musi, co ma żyć. Śmierć, jak uczy Słowacki w pismach genezyjskich, jest niezbędnym etapem przejściowym, warunkiem metamorfozy, porzucenia jednej formy na rzecz innej, doskonalszej, co jest konieczne dla postępu ducha. Zima Słowackiego jest zatem wyrazem nie pesymizmu poety, lecz jedynie trudnego, genezyjskiego optymizmu, który ofiarę czyni warunkiem odrodzenia. Widać tu, oczywiście, również typowy rys myślenia Słowackiego, dostrzegalny już w jego wcześniejszych utworach, zgodnie z którym naród, chcąc się liczyć w dziejach, tak jak naród polski, musi być gotowy na najtrudniejszą i najbardziej nawet bolesną prawdę, a szukanie pociechy, usprawiedliwienia błędów i łatwego, choć fałszywego, optymizmu skazuje go jedynie na nieuchronny upadek i zagładę<sup>251</sup>.

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że Mickiewiczowską epopeję tak właśnie Słowacki mógł odbierać, jako łagodzenie, unikanie tematów bolesnych i trudnych, ocalanie świata przed katastrofą, aby tym łatwiej o owej katastrofie zapomnieć. A jednak w utworze Mickiewicza znaleźć można ślady świadczące o tym, że zastosowana przez autora strategia jest do pewnego przynajmniej stopnia ironiczna. Poeta, komponując swój utwór w momencie, kiedy zarówno klęska Napoleona i zawiedzione nadzieje związane z kampanią 1812 roku, jak i wszystkie dalsze tragiczne wypadki (z upadkiem powstania listopadowego włącznie) były już znane, jeśli decydował się na zatrzymanie swojej narracji tuż przed ową spektakularną klęską, jeśli zdecydował się nie pokazać rozczarowania swoich bohaterów, czy czynił to rzeczywiście „ku porzuceniu serc”? Teza taka wydaje się mało prawdopodobna, szczególnie zważywszy na fakt, że ta smutna wiedza autora poematu pokrywała się z wiedzą i doświadczeniami jego czytelników. Mickiewicz mógł za-

---

<sup>250</sup> Ołączeniu pierwiastków greckich z nową, genezyjską nauką Słowackiego świadczy też sposób wykorzystania przez niego we fragmentach [*Pana Tadeusza*] motywu zimorodka, co szczegółowo analizuje Maciej Szargot (por. Idem: *Goście w Soplicowie...*, s. 91–102).

<sup>251</sup> Jak zauważył Stanisław Makowski, Słowacki kreuje w swym utworze zarówno wizję natury, jak i historii naznaczonych „genezyjskim momentem przemiany”, a zatem związanych ze śmiercią lub/i cierpieniem (por. S. Makowski: „*Pan Tadeusz*” *Juliusza Słowackiego...*, s. 81–82).

trzymać swoją opowieść w momencie, kiedy nad Soplicowem świeciło jeszcze letnie słońce, ale nie mógł – i chyba nie chciał – zaprzeczyć, że nieuchronnie zbliżała się doń „ta okropna zima”. W efekcie udało mu się stworzyć obrazek bajkowy, senny, który mógł stanowić ucieczkę od szarej emigracyjnej codzienności, ale nie skonstruować wypowiedzi o ambicjach historiozoficznych, która dawałaby Polakom nadzieję na przyszłość<sup>252</sup>. Na czym bowiem polegać miałby ów „łatwy optymizm” poematu? Na wykreowaniu idealnego świata, w którym, symbolicznie rzecz ujmując, zawsze świeci słońce, ale który pozostawał w jaskrawej sprzeczności z rzeczywistym jego kształtem, był niemożliwą do zrealizowania utopią<sup>253</sup>? Ów pośpiech, z jakim Mickiewicz kończy swój poemat, aby zdążyć zamknąć wszystkie wątki, zanim trzeba będzie przyznać, że z rozbudzonych wiosenno-letnich nadziei narodziła się wielka katastrofa, świadczy raczej o obawach, że tej klęski nie da się zrozumieć, wytłumaczyć, że ta zima nie jest częścią eleuzyjskiego mitu, że nie nastanie po niej kolejna wiosna. Obawa przed włączeniem w epopeję także i tej smutnej pory roku, maskowana iluzją skończoności „pieśni ogromnych dwunastu”<sup>254</sup>, ujawnia raczej pesymizm Mickiewicza, który nie potrafił – w momencie tworzenia *Pana Tadeusza* – narodowej klęski wpisać

---

<sup>252</sup> Kwiryra Ziemba, tłumacząc ograniczenie perspektywy w poemacie, pisze: „Zacieśnienie idylliczne *Pana Tadeusza* wynika tyleż z rzeczywistej ciasności danego w nim świata, co naturalnego ograniczenia świata dziecięcego doświadczenia” (K. Ziemba: „*Pan Tadeusz*” jako idylla zraniona. W: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*. Red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka. Białystok 2007, s. 101).

<sup>253</sup> Zwraca na to uwagę Pigoń, upatrując optymizmu poematu nie w jego zakończeniu, ale proponując szukania go w innych elementach utworu. Dla badacza jego źródłem jest na przykład „spełnienie unii, radość z dokonanego już zjednoczenia narodu polskiego” (S. Pigoń: „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*. Kraków 2002, s. 213).

<sup>254</sup> Jak słusznie zauważa Maciej Szargot: „Czytany przez pryzmat dzieła Słowackiego, Mickiewiczowski *Pan Tadeusz* sam staje się fragmentem, nie w sensie konstrukcyjnym oczywiście, ale historycznym. Nie można, mówi swoim dziełem Słowacki, zamykać biegu dziejów w pewnym momencie, tak jak zamyka się baśń, sugerując, że odtąd nasi bohaterowie będą żyli długo i szczęśliwie” (M. Szargot: *Goście w Soplicowie...*, s. 91).

w żaden krzepiący porządek, w żadną optymistyczną historiozoficzną konstrukcję. Potrafił jedynie zaferować swoim czytelnikom chwilę oddechu od szarej codzienności, stąd pomysł na ową baśń, epopeję marzonną<sup>255</sup>, sen o innym, lepszym świecie, który dawno już przestał istnieć, a być może nie istniał nigdy<sup>256</sup>.

Wpisanie dwunastu ksiąg *Pana Tadeusza* w ramę modalną złożoną z *Inwokacji* i *Epilogu* eksponuje taką właśnie intencję poety. Być może w *Panu Tadeuszu* zbliża się Mickiewicz najbardziej do stanowiska swego młodszego rywala, dzieląc jego brak wiary w emigrantów i możliwość działania przez nich czegoś istotnego w historii. Stąd szukanie wytchnienia, ucieczki, ale nie nadziei, bo ta wyraźnie urwana, niedokończona opowieść odsyła jednak do tego, co miało nastąpić dalej, a w tym kontekście wiara i optymizm tchnący z Mickiewiczowskiej epopei nabierają gorzkiego i ironicznego zabarwienia. W najlepszym razie widzieć w nich można cechy świata, którego już nie ma (tam i wtedy, w kraju lat dziecińczych można było mieć nadzieję, tutaj i teraz już nie), w najgorszym – surową ocenę Polaków, których wielkie oczekiwania prowadzą jedynie do jeszcze większej klęski.

Słowacki nie znał, oczywiście, *Epilogu* Mickiewiczowskiej epopei, co mogło utrudnić mu odczytanie poematu i dostrzeżenie pesymizmu, który ukrywa się pod baśniowymi formułami<sup>257</sup>. Jednak także w samym

---

<sup>255</sup> Por. I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z epilogiem?* W: Idem: „W środku niebokręga”..., s. 206–207.

<sup>256</sup> Odnotować trzeba, że badacze sygnalizowali także inną możliwość interpretacji utworu, eksponującą związki *Pana Tadeusza* z pismami politycznymi i doświadczeniami autora przebywającego na emigracji. Por. K. Górski: „*Pan Tadeusz*” w kręgu ideowym „*Ksiąg*” i „*Pielgrzymy*”. W: Idem: *Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977; S. Pigoń: „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość i sława...*, s. 119–229; A. Waśko: „*Pan Tadeusz*” i *publicystyka Mickiewicza*. W: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Poemat*. Red. B. Dopart, F. Ziejka. Kraków 1999.

<sup>257</sup> Z drugiej strony, jak zauważa Anna Opacka, nawet bez *Epilogu* da się w tekście poematu zauważyć wszechobecną „kłótlivość”, burzącą wrażenie idylliczności utworu i pozostającą w sprzeczności z możliwością optymistyczno-sielankowego odczytania jego wymowy (por. A. Opacka: *Agon czy sielanka?* W: Eadem: *Śladami oralności. W kręgu ongowskich inspiracji*. Katowice 2006, s. 95).



tekście utworu można znaleźć sygnały takiego myślenia, a dotyczy to również fragmentów, na które Słowacki zwrócił szczególną uwagę. Warto przywołać w tym miejscu Mickiewiczowską apostrofę do wiosny z Księgi XI:

O wiosno! kto cię widział wtenczas w naszym kraju,  
Pamiętna wiosno wojny, wiosno urodzaju!  
O wiosno, kto cię widział, jak byłaś kwitnąca  
Zbożami i trawami, a ludźmi błyszcząca,  
Obfita we zdarzenia, nadzieją brzemienna!  
Ja ciebie dotąd widzę, piękna maro senna!  
Urodzony w niewoli, okuty w powiciu,  
Ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu<sup>258</sup>.

Ta pozornie jednoznacznie pozytywna apoteoza wiosny 1812 roku ujawnia jednak również smutek, a nawet gorycz wspominającego. Wprawdzie nic nie mać doskonałości owej wiosny, dającej nadzieję, zapowiadającej wielkie wydarzenia, ale finałowy dwuwiersz gasi nieco ten entuzjazm – oto niewolnik wspominający do końca swych dni ową wiosnę nadziei, miał w swoim smutnym życiu tylko ten jeden moment wiary, że jego los może się odmienić. I to – jak wynika z tej wypowiedzi – wiary płonnej, bo pozostało mu jedynie owo wspomnienie najpiękniejszej wiosny w życiu, a nie najpiękniejszego lata, które przyniosło zrealizowanie jego pragnień. W gruncie rzeczy jest to więc dość przygnębiająca wizja, pokazująca, że najszcześniejszym momentem w życiu Polaka był ten, kiedy żywił płonne nadzieje na odzyskanie niepodległości i nie wiedział jeszcze, że zostaną one zawiedzione. To jest rodzaj ironii losu podobny do tego, który dostrzec można w wykreowanym przez Malczewskiego wizerunku Waclawa popędzającego konia, aby szybciej przemierzyć step i powrócić do swej ukochanej, Waclawa wiedzionego nadzieją, że wbrew złym przeczuciom zastanie Marię zdrową i bezpieczną. Ten moment, kiedy pędzi przez step na swym rumaku, dręczony obawami, ale jednak z nadzieją, że najgorsze już minęło, jest jedyną chwilą szczęścia,

---

<sup>258</sup> A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*. W: Idem: *Dzieła*. T. 4. Oprac. Z.J. Nowak. Warszawa 1995, s. 309.

mówi Malczewski, na jaką może liczyć człowiek w swojej ziemskiej egzystencji, jest to bowiem wprawdzie moment, kiedy ów człowiek wszystko stracił, ale jeszcze o tym nie wie. Nadzieja opisana w pięknej apostrofie do wiosny z epepei Mickiewicza jest tego samego, gorzko-ironicznego rodzaju<sup>259</sup>.

Dla porównania spójrzmy na apostrofę do zimy, autorstwa Słowackiego, stanowiącą czytelną aluzję do tekstu Mickiewicza:

O zimo! twoją piękność smętną – uciszenie  
Lasów – i rzadkie słońca złotego promienie  
Czuję dziś... na kształt czaru i na kształt uroku.  
Bom w życiu przeszedł na tę smętną porę roku,  
Która wszystko ucisza... i pod śniegiem chłonie;  
Z miłością bym więc ciche zamieszkał ustronie,  
W okrag którego puszcza czerni się bezbrzeżna,  
Nad którym czuwa Święta Matka Boska Śnieżna.

(s. 335)

Jest to, przypomnijmy, apostrofa do zimy śmierci i klęski, ale jednocześnie zimy, która wszystko ucisza, uspokaja, pochłania, zimy, która jest w pełni zaakceptowana przez osobę mówiącą. Ma nawet swoją patronkę – Matkę Boską Śnieżną, odpowiedniczkę Mickiewiczowskiej „letniej” Matki Boskiej Zielnej. To jest zima, która daje wychnienie, nie ma tu śladu pesymizmu, jest natomiast pogodzenie z losem, nie ma goryczy – jest poczucie zrozumienia swojego miejsca (a może i roli) w świecie. Jacek Brzozowski w apostrofie tej widzi najwyższy kunszt artystyczny Słowackiego, który wypowiada się tutaj nie jak rewelator genezyjskich tajemnic, ale po prostu poeta, bo „Prawdziwie [...] Poeta, nie żaden Drugi po Adamie ani żaden Król-Duch, żaden Pan czy Tłumacz Słowa, ułożył Słowacki swoją zimową apostrofę i postawił ją obok – właśnie obok, nie

---

<sup>259</sup> Gorzko-ironicznego, choć – oczywiście – nie tak skrajnie pesymistycznego, jak ma to miejsce w *Marii*. O świecie Mickiewiczowskiego poematu Michał Kuziak pisze, że „ma charakter wyobraźniowy, jest zakorzeniony w pragnieniu »ja«, w jego próbie ocalenia »czaru« rzeczywistości i znajduje się na krawędzi tego doświadczenia, które doprowadziło nowoczesny świat do rozpadu, a nowoczesny podmiot do melancholii” (M. Kuziak: *Wielka catość...*, s. 312).

wobec, nie przeciw... – tamtej apostrofy [...]”<sup>260</sup>. Uznając słuszność sądu badacza, pragnę jednak podkreślić, że w tych dwóch postawionych obok siebie apostrofach, pomiędzy którymi nie toczy się żadna nacechowana polemicznie intertekstualna gra, ujawnia się głęboka różnica między myśleniem Mickiewicza z czasu, gdy pisał on *Pana Tadeusza*, a myśleniem Słowackiego.

Krzysztof Trybuś twierdzi, że świat *Pana Tadeusza* jest światem pamięci, a nie historii<sup>261</sup>. Tłumaczy to pojawienie się owej wyidealizowanej wizji szlacheckiego życia, nieliczącej się w gruncie rzeczy z historycznymi realiami. Jak pisze badacz: „Litewska epopeja Mickiewicza łączy pokoleniowe przekazy pamięci, unifikuje młodą i starą pamięć, projektując wspólną pamięć kulturową, na podstawie której przekształca historię w mit idealizujący tradycję sarmacką”<sup>262</sup>. Przyjmując takie rozróżnienie, można by się pokusić o stwierdzenie, że świat [*Pana Tadeusza*] Słowackiego jest zaprzeczeniem takiego ujęcia, rządzi nim historia, a nie pamięć. I chociaż zimowe pejzaże, obrazy zamrażania funkcjonują w literaturze właśnie jako metafory pamięci, ich znaczenie w tekście Słowackiego może być zupełnie inne, można byłoby się w nich bowiem doszukać stosowanej już wcześniej przez Słowackiego strategii „mylenia tropów”. Obrazy zimy, utrwalającej, przechowującej w spetryfikowanej formie świat w jego zastanym kształcie, mogą być jedynie syntetycznym przedstawieniem sposobu, w jaki Słowacki czytał Mickiewiczowską epopeję, będącą dla niego ikoną owego zaskorupałego w wiejskiej idylli, zachowanego w zbiorowej pamięci, wyidealizowanego, ale pozbawionego nośności historycznej świata. W tym pozornym podobieństwie kryje się jednak istotna różnica. Zima Słowackiego nie jest metaforą zamrażania, przechowywania i utrwalania, przeciwnie: jest ona symbolem przemiany, musi być postrzegana jako etap przejściowy, prowadzący do odnowienia i – mówiąc językiem

---

<sup>260</sup> J. Brzozowski: *Apostrofa do zimy w „Panu Tadeuszu”*. W: Idem: *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*. Kraków 2002, s. 275.

<sup>261</sup> K. Trybuś: *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*. Poznań 2011, s. 64.

<sup>262</sup> Ibidem, z. 139.

genezyjskim – postępu. Zimowa metafora [Pana Tadeusza] Słowackiego byłaby zatem metaforą nie pamięci, ale właśnie historii. I to historii rozumianej już na sposób genezyjski, czyli takiej, której istotą jest zmiana, niszczenie form i ciągły ruch ku górze, poprzez cierpienie i ofiarę.

Nie ulega wątpliwości, że ta statyczna, idylliczna wizja świata, który zamyka się w „ciasnym domku” rodzinnego i prowincjonalnego bytowania, izolując się od wielkiej historii, ujawniając swój brak przygotowania na uczestnictwo w procesie dziejowych przemian i duchowego postępu, była tym, co najbardziej raziło Słowackiego w eposie Mickiewicza. Między innymi to miał zapewne na myśli, mówiąc o „wieprzowości życia” opisanego w utworze. To niezbyt eleganckie określenie przełożone na język genezyjski oznaczałoby zapewne zleniwienie ducha. Istnienie Polaków w historii wymagało zmycia owego grzechu. O tym, że świat *Pana Tadeusza* Mickiewicza mógł być dla Słowackiego owego grzechu wcieleniem, świadczy nie tylko sposób ukształtowania przez niego analizowanych fragmentów. Podobnej strategii można się doszukać w *Śnie srebrnym Salomei*. Jak zauważa Rolf Fieguth: „Zhańbienie idyllicznego krajobrazu polskiego i duszy polskiej przez ukraińskie i polskie okropności w czasie hajdamaczyzny jest wielkim tematem *Snu srebrnego Salomei*”<sup>263</sup>. Jednocześnie, jak dowodzi w swej analizie badacz, owo „zhańbienie idylli” jest w dramacie Słowackiego najczęściej pokazywane za pomocą aluzji do *Pana Tadeusza* właśnie. Wniosek, który wynika z zastosowanej przez poetę strategii, podobnie jak w przypadku jego fragmentów [*Pana Tadeusza*], nie jest jednak – mimo dominujących w dramacie obrazów makabry i okropności – wnioskiem pesymistycznym. Dzięki krwawemu niszczeniu starej formy także tutaj dokonuje się bowiem niezbędna przemiana:

[...] w tym romansie dramatycznym idylla pojęta w sensie jak najszerszym, ulega uwzniośleniu i przemienieniu przez zhańbienie, przeinaczenie, słowem – przez destrukcję. Otóż owa „idylla polska”, owo

---

<sup>263</sup> R. Fieguth: *Słowacki intertekstualny. „Pan Tadeusz” Mickiewicza i „Sen srebrny Salomei” Słowackiego*. W: *Słowacki współczesny*. Red. M. Troszyński. Warszawa 1999, s. 53.

zleniwienie ducha polskiego i duszy polskiej, jest efektownie uzmysłowiona między innymi poprzez aluzje do *Pana Tadeusza*<sup>264</sup>.

W swoim [*Panu Tadeuszu*] dokonuje Słowacki udanego od-różnienia się od wielkiego prekursora, przeciwstawiając jego wizji swój własny, genezyjski sposób postrzegania historii. Specyfika tego tekstu w porównaniu z innymi utworami z tego etapu twórczości poety podejmującymi Mickiewiczowskie tematy, w kategoriach Bloomowskich polegałaby jednak na tym, że nie dokonuje się tutaj *apophrades*. Planując swój tekst jako tak wyraźną kontynuację Mickiewiczowskiej epepei, Słowacki w znacznej mierze uniemożliwia takie spojrzenie na tekst przeciwnika, tyrania czasu – nawet w najbardziej metaforycznym sensie – nie zostaje tu, jak się zdaje, odwrócona. Młodszy poeta przeciwstawia natomiast koncepcji starego mistrza koncepcję własną – tym razem stanowiącą wyrazistą i zdecydowanie odróżniającą się od propozycji prekursora całość. Sposób ukształtowania przez Słowackiego fragmentów składających się na [*Pana Tadeusza*] prowadzi do ujawnienia „braków” w koncepcji Mickiewicza. Wizja młodszego poety jawi się w tym kontekście jako skończona, spójna, pozbawiona przemilczeń i niedopowiedzeń konstrukcja, wzniesiona na „stabilnym” (genezyjskim) fundamencie.

\* \* \*

Poglądy Mickiewicza i Słowackiego na temat celu, do którego powinni zmierzać Polacy (jako naród) w pierwszej połowie XIX wieku, były podobne – celem tym powinna być bowiem wolna i odrodzona ojczyzna. Poglądy wieszczów na to, jakimi środkami ów cel należało osiągnąć i jaka była kondycja owego narodu, przed którym postawiono to ambitne zadanie, różniły się jednak zdecydowanie. Podsumowując prowadzone w tym rozdziale rozważania, można by powiedzieć, że Mickiewicz uważał, że nawet obciążona wieloma wadami współczesna generacja Polaków jest w stanie zdobyć się na wielkie czyny i odegrać jeszcze istotną rolę w dziejach pod warunkiem, że nie zechce trwać w błędzie, porzuci egoizm, swary i wzajemne oskarżenia. Zdawał sobie jednak poeta sprawę z tego, że ta mozolna praca nad sobą i droga do potencjalnego

<sup>264</sup> Ibidem, s. 57.

zwycięstwa nie będzie możliwa w atmosferze przygnębienia, poczucia niewybaczalnej winy i braku wiary w przyszłość. Pisał przecież w *Księgach narodu polskiego*, że „żołnierz, który walczy bez wiary w dobroć sprawy swojej, zwierzem jest, a dowódca, który prowadzi na bój bez wiary w sprawę swoją, rozbójnikiem jest” (s. 50). Nie jest wykluczone, że to, co Słowacki odczytywał jako pobłażliwość dla wad i występków, umniejszanie błędów, uspokajanie sumień, czyli zgubne usypianie i rozleniwianie narodu, było w istocie przemyślaną strategią, nie nastawioną na budowanie narodowego mitu, ale wynikającą z obserwacji rzeczywistości i świadomości, że bezkompromisowa krytyka nie zapewni motywacji do pozytywnej zmiany.

Myślenie autora *Kordiana* biegnie jednak innym torem. Słowacki jest głęboko rozczarowany swoimi rodakami (przede wszystkim na emigracji), dostrzega ich wady i błędy, które uniemożliwiają im pozytywne wypełnienie wolnościowej misji, a jedyną szansę – przynajmniej początkowo – widzi w wyrugowaniu wszystkich negatywnych zjawisk. Stąd jego ostra, bezkompromisowa, a czasem nawet zjadliwa krytyka. Gdyby różnica wieku pomiędzy poetami była większa, można by tu przypuszczać także o dojrzałej postawie Mickiewicza, który realistycznie ocenia sytuację, wie, że innego narodu nie będzie, więc o niepodległość muszą walczyć ci niedoskonali Polacy, rzecz tylko w tym, aby ich walka okazała się skuteczna, i o młodzieńczym gniewie Słowackiego, który nie godzi się na żadne kompromisy, chce otwarcie piętnować błędy, a zło nazywać złem (czego wyrazem może być choćby zajadła batalia o to, by zdrada nie rozmyła się w pozbawionym jednoznacznej oceny moralnej „wallenrodyzmie”). Być może ta różnica nastawienia wpływała z tego, że Mickiewicz – po napisaniu *Konrada Wallenroda*, a już na pewno po opublikowaniu *Dziadów części III* – staje się symbolem narodowej poezji, ojcem duchowym pokolenia, co zobowiązuje go do wzięcia odpowiedzialności za losy wspólnoty i wskazania programu pozytywnego, a nie jedynie krytyki swoich współczesnych. Słowacki, który jest w znacznej mierze outsiderem, a w każdym razie tak postrzega swoją kondycję, jako ten, który spogląda z boku, czuje się uprawniony właśnie do ostrej często krytyki<sup>265</sup>.

---

<sup>265</sup> Słowacki po przybyciu do Francji szybko zaangażował się w działania emigracji i, formalnie rzecz biorąc, nie można powiedzieć, że znajdował się poza

Piętnowanie wad rodaków, szczególnie zaś emigracyjnej wspólnoty, prowadzi go w końcu do przekonania, że ich misją i powołaniem jest tylko (choć na gruncie koncepcji genezyjskiej powie Słowacki, że „aż”) ofiara. Droga do odrodzenia Polski ma wieść przez poświęcenie, cierpienie i śmierć, a nie czyn, na który ci ludzie nie byli i nie są gotowi. Słowacki nie wierzy w mozolną pracę nad sobą i połowiczną przemianę, jest zwolennikiem rozwiązań całościowych, totalnych, ostatecznych. Zagłada całego pokolenia nie jest ceną zbyt wysoką za wolność i postęp ducha. Być może różnica ta jest wreszcie także różnicą pomiędzy politykiem-Mickiewiczem, który porzuca stopniowo sferę poezji, skupiając się coraz bardziej na możliwych działaniach, a artystą – zawsze i przede wszystkim – Słowackim, który w poezji szuka prawdy głębszej, historiozoficznej syntezy.

Jest rzeczą charakterystyczną, że Słowacki buduje swoją wizję narodu i jego przeszłości w relacji do wizji Mickiewiczowskiej. Choć nie jest to po prostu polemika i odrzucanie poszczególnych twierdzeń wielkiego prekursora, ale mozolne budowanie, element po elemencie, własnej, odmiennej od Mickiewiczowskiej, ale równie całościowej i domkniętej koncepcji, widać wyraźnie intertekstualne relacje rządzące logiką tej ewolucji i nie sposób zaprzeczyć, że Mickiewicz jest dla Słowackiego cały czas najważniejszym punktem odniesienia. Jednocześnie w swoich odczytaniach idei wielkiego rywala dopuszcza się Słowacki często nadlub niedointerpretacji, wypacza ich sens, nie zauważa istotnych aspektów (najwyrazistszym tego przykładem jest towarzyszące Słowackiemu

---

emigracyjną społecznością i problemami, którymi żyła. Czuł się jednak rozczarowany jej wewnętrznymi podziałami, kłótniami i złudzeniami (por. J. Maciejewski: „Kordian” – dramatyczna trylogia..., s. 137–142). Na poczucie osamotnienia i pozostawania na uboczu miała też bez wątpienia wpływ ocena twórczości poetyckiej Słowackiego w kręgach polskiej emigracji, która w odczuciu poety była nie dość wysoka i za mało entuzjastyczna. Poza tym, jak zauważa Mirosław Strzyżewski: „Jego poza dandysa i postawa poety – jak byśmy to dziś powiedzieli – osobnego i w pełni niezależnego (w pewnej mierze także finansowo), chodzącego zawsze własnymi, raczej wyboistymi, nie zaś utartymi szlakami – mogły irytować emigracyjną społeczność [...]” (M. Strzyżewski: *Juliusza Słowackiego pojedynek z krytyką (strona poety)*. W: *Słowacki współczesnych i potomnych*. Red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak. Poznań 2000, s. 189).

przez całe życie przekonanie, że *Konrad Wallenrod* jest apoteozą zdrady podjętej z pobudek patriotycznych). Takie zniekształcanie myśli prekursora w celu wyrazistszego odróżnienia się od niego, zmanifestowania własnej niezależności jest elementem nieuniknionym (a i niezbędnym) procesu rewizyjnego opisanego przez Blooma. Warto jednak zauważyć, że efektem owego zniekształcania odczytań tekstów przeciwnika jest czasem dochodzenie do identycznych wniosków, które podawane są jako skrajnie nowatorskie i krańcowo odmienne. Dlatego, choć jako całość, koncepcja Słowackiego dotycząca narodu i jego wolnościowej misji różni się wyraźnie od przekonań Mickiewicza, to jednak poszczególne jej elementy są – wbrew intencjom młodszego poety – powtórzeniem twierdzeń prekursora. Jest to także zgodne z konsekwencjami wynikającymi z procesu rewizyjnego opisanego przez Blooma – zmanifestowanie odrębności własnych poetyckich rozwiązań przez młodszego poetę jest możliwe tylko w wariacie fragmentarycznym, częściowym, dotyczącym poszczególnych elementów jego literackiej spuścizny, jako całość dzieło to jest bowiem w nieunikniony sposób wpisane w sieć zależności i odniesień do tekstów prekursora. Celem, który w istocie udaje się efebowi osiągnąć, jest zatem nie uwolnienie się od wpływu, ale przepracowanie go, twórcze wyzyskanie we własnym dziele.





## Rozdział IV

# Poezja

Ważne miejsce w piśmiennictwie zarówno Słowackiego, jak i Mickiewicza zajmuje refleksja nad istotą i zadaniami poezji. Dotyczy to, oczywiście, przede wszystkim koncepcji poezji narodowej, której zarys w różnych swoich tekstach konstruują obaj poeci. Przekonanie o charakterze tego rodzaju twórczości i powinnościach, które nakłada ona na artystę, a także środkach, jakimi powinny być realizowane zamierzone przez niego cele, łączy się ściśle ze sposobem, w jaki pojmuje on specyfikę swojego narodu i jego miejsce w dziejach. Zatem nie jest to zagadnienie wyłącznie estetyczne, ale także, a może przede wszystkim, filozoficzne i światopoglądowe, a odpowiedź na pytanie: „jaka ma być poezja narodowa?”, decyduje nie tyle o sferze artystycznych zainteresowań piszącego, ile o pozycji, jaką będzie zajmował wśród jemu współczesnych. Zagadnienie to było w znacznym stopniu przedmiotem refleksji w rozdziale poprzednim, tutaj natomiast pragnę się skupić na tych wypowiedziach Słowackiego i Mickiewicza, w których ujawniają oni swoje podejście do uprawianej przez siebie sztuki słowa, swoje rozumienie jej najważniejszych zasad i dróg prowadzących do osiągnięcia w tej materii absolutnej perfekcji. Pozostawiając zatem nieco na uboczu ideologię, postaram się skupić na zagadnieniach wyłącznie estetycznych, które dla obu wymienionych poetów – nie ma co do tego najmniejszych wątpliwości – były niezwykle istotne.

Relacja pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem w sferze czysto estetycznej ma nieco inny charakter niż w omawianych dotąd kręgach zagadnień ideowych czy filozoficznych. Powszechną praktyką twórców romantycznych jest nawiązywanie do sprawdzonych w pisarstwie po-

ważanych przez nich autorów artystycznych rozwiązań i kreatywne wykorzystanie ich we własnym tekście. Poszukiwanie inspiracji estetycznych w dziełach poprzedników stanowi bardzo charakterystyczny rys twórczości epoki, tłumaczący jej – dawno już dostrzeżony – wyraźnie intertekstualny charakter<sup>1</sup>. Miejsce tak ważnej w poetyce klasycyzmu kategorii naśladowania wzorów zajmuje swobodne czerpanie z tradycji, konwersacyjne i inspirujące wykorzystanie poszczególnych jej elementów<sup>2</sup>. Utwory Mickiewicza zawierające wiele świetnych rozwiązań artystycznych – często zresztą będących efektem zastosowania takiej, mówiąc językiem współczesnej teorii literatury, aktywnej kontynuacji – musiały stanowić i stanowiły dla Słowackiego istotny składnik owego korpusu tekstów, które włączał na zasadzie inspiracji czy intertekstualnej gry w sferę własnej twórczości. Związane z tymi zabiegami nierozzerwalnie strategie, takie jak przekształcanie, rozbijanie poszczególnych metafor czy obrazów i włączanie ich w nowe układy znaczeniowe, nie musi być tutaj rozumiane w kategoriach polemiki czy odróżniania się od prekursora, w wielu wypadkach jest bowiem elementem czysto „technicznym”, służącym doskonaleniu własnego warsztatu twórczego i osiągnięciu jak najlepszych efektów artystycznych. Fakt, że jest to zabieg stosowany niezwykle często i z wielkim powodzeniem nie tylko przez Słowackiego, ale też przez samego Mickiewicza i wszystkich właściwie wybitnych romantyków, zachęca do dużej ostrożności w traktowaniu tego typu relacji w kategoriach lęku przed wpływem. Tak mocno zakorzeniona w praktyce poetyckiej epoki strategia, która – dodajmy – nie była bynajmniej zastrzeżona dla epigonów, naśladowców czy poetów niższej rangi, ale jeśli tylko stosowana była po mistrzowsku przez największych artystów, nie kłóciła się z postulatem oryginalności i mogła być także przez Słowackiego wykorzystywana bez obawy o zawłaszcze-

<sup>1</sup> Stanisław Balbus sytuuje w tym właśnie czasie „przełom intertekstualny”, widząc w nim zaspokojenie potrzeby wytworzenia nowego wzorca korzystania z literackiego dorobku poprzedników, wzorca, który mógłby zastąpić krytykowane teraz klasycystyczne naśladowanie (S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 160).

<sup>2</sup> O podejściu krytyków w początkowej fazie romantyzmu do kategorii naśladowania wzorów szczegółowo pisze M. Stanisiz: *Wczesnoromantyczne spory o poezję*. Kraków 1998, s. 59–77.

nie i ubezwłasnowolnienie jego poetyckiej wyobraźni. Szczególnie wobec faktu, że jej istotą była przecież indywidualna kreacja, umiejętność „odświeżenia” wzoru, do którego się nawiązywało, przekształcenia go w sposób wykraczający daleko poza intencje oryginału. Oczywiście, wielbiący geniusz i indywidualność, ceniący wysoko oryginalność dzieła literackiego romantycy będą zarzucali niektórym autorom, że powtarzają jedynie osiągnięcia wielkich poprzedników, ale będzie to zawsze dotyczyło nawiązań w ich przekonaniu nieudolnych, które nie zawierają owego pierwiastka aktywnego, kreacyjnego, a sprowadzają się jedynie do biernego powtarzania i nieumiejętnego zestawiania zapożyczonych motywów. Na takiej obserwacji bazuje więc na przykład negatywny sąd Grabowskiego o twórczości Gosławskiego: „Naśladowując wszystko, co jest do naśladowania w szkole ukraińskiej, udaje każdego z jej rzeczywistych poetów [...], jest to plagiator-kompilator”<sup>3</sup>. Jednoznacznie krytyczny sąd o nieudolnym, niewolniczym kopiowaniu (można przypuszczać, że jest to kategoria bliższa raczej klasycystycznemu „małpowaniu” niż właściwemu naśladowaniu), nie podważa jednak statusu intertekstualnego korzystania z artystycznych osiągnięć innych poetów, twórczego inspirowania się w celu stworzenia własnej, oryginalnej całości.

Na ten pozytywny aspekt „naśladowania” musiał być szczególnie czuły właśnie Słowacki – poeta, którego technika twórcza wyjątkowo mocno spleciona była z intertekstualnymi zabiegami, a który w związku z tym oskarżany był przez niechętnych mu lub niezbyt wnikliwych krytyków o wtórność i powielanie cudzych pomysłów. O tym, że w refleksji krytycznej Słowackiego było miejsce dla właściwie rozumianego korzystania z dzieł wybitnych, może świadczyć jego wypowiedź na temat Bohdana Zaleskiego, o którym pisze, że mógłby osiągnąć wiele, „gdyby się był kształcił na wzorach, a swojej ukraińskiej samodzielności nie stracił”<sup>4</sup>. Miał też Słowacki pełną świadomość, że nie każde podobieństwo pomiędzy utworami jest wynikiem kopiowania przez jednego autora pomysłu innego, o czym celnie i z dużą dozą ironii pisał w odpowiedzi na zarzu-

---

<sup>3</sup> M. Grabowski: *O szkole ukraińskiej poezji*. W: Idem: *Literatura i krytyka*. Wilno 1840, s. 34.

<sup>4</sup> J. Słowacki: *O poezjach Bohdana Zaleskiego*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 10. Wrocław 1957, s. 111.

ty Ropelewskiego, który „*Ojca zadżumionych* chce zrobić naśladowaniem *Ugolina*, tak właśnie, jak gdyby kto powiedział, że grupa Nioby tracącej dzieci jest naśladowaniem posągu Laokona, z dwoma synami zjedzonego przez węże”<sup>5</sup>. Stosunek Słowackiego do intertekstualnego wykorzystywania tradycji literackiej najlepiej podsumował Marek Stanisiz:

Uważał on [...], iż oryginalność stanowi podstawowe kryterium wartości każdego dzieła, ale dodawał jednocześnie, że taka postawa nie jest równoznaczna z odżegnywaniem się od dziedzictwa literackiego poprzedników. Przeciwnie, pełną oryginalność można osiągnąć jedynie na drodze twórczego asymilowania i przetwarzania inspiracji literackich. Poeta stał więc zdecydowanie na stanowisku, że w literaturze „wszystko już było”, a wizja „poezji naiwnej”, wyrastającej z rzekomo nieeksploatowanych dotąd złóż literackości, jest po prostu fikcją. Poecie współczesnemu pozostaje zatem tylko jedna droga. Nie może on odrzucić tradycji literackiej, ale może z nią prowadzić twórczy dialog, bawić się nią i adaptować do własnych celów artystycznych<sup>6</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że jednym z ważnych kontekstów była dla Słowackiego twórczość Mickiewicza, ale (co tłumaczy teoria Blooma) akurat wobec tego źródła żywić on musiał uczucia ambiwalentne.

Śledzenie wszystkich artystycznych nawiązań Słowackiego do twórczości Mickiewicza – choć samo w sobie byłoby zapewne zajęciem fascynującym – nie będzie zatem przedmiotem rozważań w niniejszym rozdziale, gdyż z punktu widzenia omawianej relacji pomiędzy poetami mogłoby dać wyniki zafałszowane, skłaniać do przeceniania niektórych zjawisk. Są jednak w tekstach Słowackiego fragmenty, w których staje się on nie tylko artystą, ale teoretykiem poezji, formułując mniej lub bardziej wprost swoje estetyczne przekonania. W wypowiedziach tych – i to już jest fakt z punktu widzenia interesującego nas w tej książce zagadnienia niebagatelny – również zdarza mu się wyraźnie nawiązywać do poglądów Mickiewicza. Charakter tych nawiązań i stosunek wyłaniającej się

---

<sup>5</sup> J. Słowacki: *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z.K. o poezjach Juliusza Słowackiego*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 3. Wrocław 1952, s. 198.

<sup>6</sup> M. Stanisiz: *Juliusz Słowacki jako krytyk literacki*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 275–276.

z nich wizji sztuki poetyckiej do tej nakreślonej przez Mickiewicza jest właściwym przedmiotem analizy w tym rozdziale.

## Principia

Jednym z najważniejszych problemów światopoglądowych, przed którymi stanęli młodzi romantycy, było sformułowanie nowej koncepcji świata, który w przeciwieństwie do tego wspartego na klasycystycznych, uniwersalnych zasadach i poznawalnego za pomocą zmysłów i rozumu, jawił się teraz jako tajemnica, ku której zbliżyć się można było jedynie za pomocą innych niż racjonalne środków. Ta nowa koncepcja świata, który składać się miał nie tylko z tego, co percypowalne zmysłami, ale też z ukrytej pod powierzchnią rzeczy widzialnych tajemnej istoty, zainicjowała nowe myślenie o sztuce<sup>7</sup>. Klasycystyczne przekonanie o możliwości i konieczności naśladowania w dziele sztuki „idealnej natury”, a zatem natury pozbawionej wszelkiej przypadkowości, w której realizują się uniwersalne prawa znane naśladowującemu artyście, musiało zostać zakwestionowane. Przesunięcie akcentów z relacji dzieło – świat na relację dzieło – twórca prowadzi do ukształtowania nowego modelu poezji, opartego nie na dominującej dotąd w sztuce europejskiej koncepcji mimetycznej, ale na koncepcji ekspresyjnej, w myśl której wartość dzieła określa swoboda, oryginalność i rozmach, z jakim twórca daje upust swym wyobrażeniom i przeżyciom wewnętrznym w tekście<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Wybór tytułu tego podrozdziału został podyktowany faktem, że omawiane tu zagadnienie dotyczy poglądów Słowackiego i Mickiewicza na samą istotę aktu twórczego, a zatem kwestię natury fundamentalnej. Mimo (niezamierzonej) zbieżności z tytułem pierwszego tomu publikacji *Piękno Juliusza Słowackiego* (*Piękno Juliusza Słowackiego*. T. 1: *Principia*. Red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski. Białystok 2012), pragnę pozostać przy tej formule, ponieważ najlepiej charakteryzuje ona poruszaną w tej części książki tematykę.

<sup>8</sup> O tym bardzo istotnym przełomie w sztuce europejskiej szczegółowo pisze M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*. Przeł. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2003.

Zmiana myślenia o poezji nie daje się jednak prosto opisać jako całkowite odrzucenie zasady *mimesis*. Być może w sensie deklaracyjnym tak, bo kategoria ta nie stanowi dla twórców czy krytyków doby romantyzmu pozytywnego punktu odniesienia. Śledząc jednak uważnie ich wypowiedzi na temat samej zasady poezji i jej funkcjonowania, możemy dostrzec szereg ujęć, w których – nienazwana wprawdzie z imienia i wyraźnie przekształcona – powraca jednak kategoria mimetyczności, rozumiana w nowy, romantyczny sposób<sup>9</sup>. Obok akcentowanych w sztuce romantyzmu postaw kreacjonistycznych, pojawia się bowiem stanowisko odmienne, polegające na ukazywaniu przeżycia wewnętrznego jako tego, którego celem staje się w istocie uchwycenie prawdy o zewnętrznej rzeczywistości. Z tym że prawda ta ma oczywiście charakter duchowy. Magdalena Saganiak trafnie charakteryzuje takie stanowisko:

Otóż uważa się, że ten wykreowany z wyobraźni świat poetycki nie tyle jest ekspresją czyjejś osobowości, ile owocem wewnętrznego poznania i jako taki zawiera prawdę o rzeczywistości, a więc jest tej rzeczywistości obiektywnym odzwierciedleniem<sup>10</sup>.

Można tu więc dalej mówić o pewnym rodzaju naśladowania, zmienia się jednak zarówno jego przedmiot, jak i sposób. Przedmiotem naśladowania staje się duchowa istota natury, a nie jej zewnętrzne, widzialne wytwory, samo zaś romantycznie pojmowane naśladowanie jest efektem przeżycia wewnętrznego, możliwego dzięki wyobraźni i wrażliwości poznającego podmiotu. Na tej zasadzie można mówić na przykład o akceptacji kategorii *mimesis* w twórczości Coleridge'a, o którym Saganiak pisze:

Coleridge z pozoru akceptuje starą definicję sztuki jako naśladowania, ale przeddefiniowuje zarówno pojęcie natury, jak i pojęcie naśladowania.

---

<sup>9</sup> O reinterpretacji kategorii *mimesis* w teorii i praktyce polskiego romantyzmu szczegółowo piszę w szkicu: *Mimesis romantyczna. Teoria i praktyka w Polsce*. W: *Romantyzm i nowoczesność*. Red. M. Kuziak. Kraków 2009.

<sup>10</sup> M. Saganiak: *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*. Warszawa 2000, s. 58.

---

Naturę pojmuje za niemiecką filozofią przyrody bardziej jako Natur-Geist, niż jako takie a nie inne rzeczy czy widoki<sup>11</sup>.

Naśladowanie jest natomiast próbą dotarcia do owej duchowej istoty i ukazania jej w dziele sztuki. Zapewne można byłoby w przypadku takiej postawy mówić o „romantycznej *mimesis*”, co tylko pozornie pozostaje w jaskrawej sprzeczności z rozpowszechnionym poglądem o całkowitym odrzuceniu zasady *mimesis* w romantyzmie. „Romantyczna *mimesis*” wyrasta bowiem rzeczywiście z zakwestionowania jej tradycyjnego, obecnego w sztuce od starożytności, rozumienia<sup>12</sup>. Żeby uniknąć nieporozumień terminologicznych, być może lepiej byłoby mówić, określając istotę aktu twórczego w romantyzmie, o epifanii w znaczeniu, jakie nadaje temu terminowi Charles Taylor. Badacz pisze:

Ta epifania, mająca nas uwolnić od pozbawionej wartości, mechanicznego świata, rzuca światło na rzeczywistość duchową, kryjącą się poza naturą oraz nie zepsutym uczuciem ludzkim. Sztuka epifaniczna może być opisem tego wszystkiego, co pozwala owej rzeczywistości prześwitywać, jak to ma miejsce – u każdego z nich na jego własny sposób – w przypadku Wordswortha i Hölderlina, Constable’a i Friedricha<sup>13</sup>.

Zadaniem sztuki jest dla romantyków zazwyczaj uchwycenie owej ukrytej za formami widzialnymi istoty rzeczy i ukazanie ich w wykreowanym przez siebie świecie tekstu. Jak pisze Michał Kuziak, „poetyka epifaniczna jest poetyką specyficznej *mimesis* i zarazem ekspresji”<sup>14</sup>, gdyż łączy w sobie ów element naśladowania jakości zewnętrznych wo-

---

<sup>11</sup> Ibidem, s. 96.

<sup>12</sup> Stosowanie takiej terminologii miałoby może tę zaletę, że podkreślałoby nie tak skrajnie ekspresjonistyczne myślenie o istocie procesu twórczego, jakie ewokują wypowiedzi akcentujące całkowite zerwanie z zasadą naśladowania w sztuce romantycznej.

<sup>13</sup> Ch. Taylor: *Epifanie modernizmu*. W: Idem: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. A. Rostkowska, Ł. Sommer. Oprac. T. Gadacz. Wstęp A. Bielik-Robson. Warszawa 2001, s. 839.

<sup>14</sup> M. Kuziak: *Epifanie Słowackiego – pomiędzy estetyką a metafizyką*. W: *Piękno Juliusza Słowackiego...*, s. 225.



bec tworzącego artysty, jak i konieczny aspekt ekspresji jego wewnętrznych przeżyć. Jest to również stanowisko bliskie temu, co w terminologii przywołanej przez Abramsa trzeba by określić jako odbijanie w zwierciadle tekstu świata oświetlonego lampą uczuć poznającego podmiotu<sup>15</sup>, z tym wszakże wzmocnieniem, że odbiciu podlega tutaj *natura naturans*, a nie *natura naturata*.

Z tego typu rozumieniem istoty sztuki mamy z pewnością do czynienia w twórczości Słowackiego. Najwyrazistszą formę uzyskuje ono, oczywiście, w ostatnim okresie twórczości poety, kiedy, jak zauważa Magdalena Saganiak, Słowacki idzie jeszcze dalej niż romantyczni poeci, pragnący – jak Coleridge – ukazywać ducha natury, i „chce widzieć dokładnie tak jak Bóg”<sup>16</sup>. W kontekście tworzonej przez Słowackiego w tym czasie wizji świata ma to, rzecz jasna, uzasadnienie szczególne: wszystko, co widzialne, jest jedynie maską ducha, tego samego, który działa także w poecie, cały więc świat jest w swej najgłębszej istocie częścią jego własnego ducha, ma on zatem do niego dostęp właśnie przez doświadczenie wewnętrzne, pozwalające w tym wypadku odkryć najwyższą prawdę. W *Królu-Duchu*:

[...] dochodzi do utożsamienia twórczej wyobraźni ze światem. Księga zewnętrzna, księga świata, staje się księgą wewnętrzną: pamięcią i wyobraźnią. Jest to właśnie ten aspekt rozumienia twórczości, który Przyboś określił formułą „Ja-świat”. „Ja” objęło całość rzeczywistości. Jest to dopełnienie romantycznego postulatu zjednoczenia poety z przedmiotem poznania<sup>17</sup>.

To specyficzne rozwinięcie koncepcji tworzenia pojawiające się w późnej twórczości Słowackiego nazwać można skrajnie romantycznym, gdyż wykorzystuje ono i konsekwentnie rozwija takie myślenie o procesie twórczym, które wpisane było w refleksję teoretyczną i praktykę poetycką epoki w zasadzie od początku<sup>18</sup>. W refleksji i twórczo-

<sup>15</sup> M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa...*, s. 60.

<sup>16</sup> M. Saganiak: *Mistyka i wyobraźnia...*, s. 157.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 155.

<sup>18</sup> Dochodzi tu bowiem do połączenia dwóch istotnych, opisanych wcześniej tendencji: skłonności do ukazywania prawdy o świecie z postawą kreacyj-

ści Słowackiego takie pojmowanie istoty sztuki również obecne było na wcześniejszych etapach pisarskiej kariery (nie wyłączając – co ważne dla dalszego toku tego wywodu – tekstów ironicznych), w okresie mistycznym mamy zatem do czynienia nie ze zmianą stanowiska w kwestii rozumienia zasady twórczości, lecz jedynie z jej nowym uzasadnieniem i wynikającymi z niego przeformułowaniami<sup>19</sup>.

Taki sposób myślenia o zadaniach sztuki, który nazywać tu będziemy epifanijnym, był, jak się zdaje, charakterystycznym rysem myślenia Słowackiego o zadaniach i istocie poezji na wszystkich etapach jego artystycznej drogi. W szczególnej formie dochodził do głosu nawet w utworach ironicznych. Ironia, posługując się specyficznym językiem, w pewnym sensie łączy swobodę, wolność, subiektywizm twórcy z zewnętrznym wobec niego celem, jakim jest uchwycenie istoty świata, także i tutaj sprowadzającej się nie do jego zewnętrznego kształtu, ale do ukrytych sprzeczności. Maria Żmigrodzka, charakteryzując założenia ironii romantycznej, podkreśla:

Obiektywnym źródłem ironii jest rozpoznanie dialektycznych sprzeczności bytu, dlatego jest on „logicznym pięknem” (fragm. 42 z „Lycceum”), wnosi do procesu twórczego świadomy rozmyśl artystyczny, jest narzędziem samowiedzy i autorefleksji sztuki w dziele. Jako warunek i narzędzie nieskończonego postępu sztuki służy rozbijaniu jej form „skończonych”. Działanie artysty cechuje swoista, paradoksalna autonomia – jest ono samo dla siebie celem, a jednocześnie odsyła poza

---

nistyczną. Małgorzata Nesteruk specyfikę twórczości mistycznej ujmuje jako próbę „zjednoczenia dwóch koncepcji poezji – mówiąc najogólniej – poezji, która »odwzorowuje« prawdę świata, i poezji jako równej boskiej kreacji wyobraźni” (M. Nesteruk: *Juliusz Słowacki. W: Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia.* Red. E. Czaplejewicz, K. Rutkowski. Warszawa 1982, s. 93).

<sup>19</sup> Zwraca uwagę na tę ciągłość Magdalena Saganiak w cytowanej pracy. Również Michał Kuziak, ujmując istotę myślenia Słowackiego o charakterze twórczości poetyckiej w kategoriach epifanii, podkreśla, że zmienia się wprawdzie w ostatnim okresie twórczości poety jej charakter (epifanię estetyczną zastępuje religijna), ale mówić tu trzeba o ewolucji postawy poety, a nie o zmianie stanowiska (por. M. Kuziak: *Epifanie Słowackiego...*, s. 233).

rzeczywistość sztuki – ironia jest ujawnieniem nieskończoności – „Epi-  
deixis der Unendlichkeit”<sup>20</sup>.

Celem zabiegów ironicznych jest zatem również odsłonięcie ukrytej prawdy o świecie i manifestacyjne wręcz podkreślenie faktu, że nie wynika ona z widzialnych kształtów i form rzeczywistości. Przeciwnie, kto chce ją odnaleźć, musi szukać pęknięć i sprzeczności, spoglądać poza dekoracje, pod podszewkę świata<sup>21</sup>.

Jednym z dowodów na to, że tak właśnie – na sposób epifaniczny – rozumiał strategię ironiczną Słowacki, jest list dedykacyjny do *Balladyny* Juliusza Słowackiego. Będąc bezpośrednim komentarzem do niezwyklego dramatu i stanowiąc bez wątpienia jego integralną część<sup>22</sup>, list ten jest jednocześnie wypowiedzią o nieco bardziej ogólnym, teoretyczno-literackim charakterze, w której sformułowana została fundamentalna, jak się zdaje, zasada rządząca twórczością poetycką. O specyfice swojego ironicznego (w najgłębszym romantycznym sensie) dramatu Słowacki pisze tu następująco:

Wychodzi na świat Balladyna z Ariostycznym uśmiechem na twarzy,  
obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumy ludzkiego, z porządku  
i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidzianych  
owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczipione. Niech naprawiacz

<sup>20</sup> M. Żmigrodzka: *Etos ironii romantycznej – po polsku*. W: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Red. M. Hopfinger, A. Brodzka, J. Lalewicz. Wrocław 1986, s. 526.

<sup>21</sup> Jest rzeczą charakterystyczną, że ironia nie tylko na poziomie estetycznym jest koncepcją specyficzną wprawdzie, lecz odpowiadającą na najgłębiej romantyczne potrzeby. Dostrzegalne jest to także na poziomie koncepcji podmiotowości, gdzie, jak dowodzą badacze, ironia jest jednym z możliwych sposobów budowania podmiotowości w oparciu o specyficznie rozumiane doświadczenie wewnętrzne i w pewnym sensie stanowi drugi biegun projektu mistycznego (por. M. Saganiak: *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*. Warszawa 2009, s. 229; J. Ławski: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005, s. 543).

<sup>22</sup> Udowodnił to ponad wszelką wątpliwość Marek Piechota: *Żywiół epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*. Katowice 1993, s. 56–61.

wszelkiego bezprawia Kirkor pada ofiarą swoich czystych zamiarów; niech Grabiec miłuje kuchnię Kirkora; niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie, a sentymentalny Filon szuka umyślnie męczarni miłośnych i umarłej kochanki; niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy [...]”<sup>23</sup>.

Pozornie jest to jedynie deklaracja skrajnej antimimetyczności. Stworzony przez poetę obraz nie jest zgodny z „porządkiem i ładem, jakim się wszystko dzieje na świecie”. Przeciwnie, jest (w iście ironicznym stylu) igraszką wyobraźni poety, którego wola jest jedynym prawem w wykreowanym przez niego, mocą własnej poetyckiej imaginacji, świecie. A jednak, wyjaśniając zasadę twórczą, która ów świat powołała do życia, pisze poeta:

[...] a jeżeli to wszystko ma wewnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw Boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód nie słyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy, we śnie nawet, nie widziane istoty; jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił: to Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską<sup>24</sup> – a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błysnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości.

(s. 21–22)

Imaginacja poety nie jest tu zatem całkowicie niezależną od zewnętrznych wpływów siłą, która powołuje do życia fantastyczne obrazy.

---

<sup>23</sup> J. Słowacki: *Balladyna*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 4. Wrocław 1953, s. 21. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery stron podaje w nawiasach.

<sup>24</sup> Analizując ten fragment listu, Jerzy Starnawski pisze: „Domagając się, by »Balladyna« została »królową polską«, daje Słowacki wyraz przekonaniu, że ten utwór jest jego najlepszym dotychczasowym osiągnięciem, godnym stanąć obok innych wielkich dzieł literatury romantycznej” (J. Starnawski: *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego do autora „Irydiona”*. „Roczniki Humanistyczne”. T. 2–3, 1950–1951, s. 34). Nie wykluczając tak wysoce zmetaforyzowanej interpretacji, proponuję jednak odczytanie tego fragmentu w kontekście świata przedstawionego dramatu.

Tym, co warunkuje wewnętrzną siłę poetyckiej kreacji, co pozwala żywić nadzieję, że „roztworzy ona mgłę dziejów przeszłości” i powie prawdę o świecie, jest fakt, że powstała ona (prawdopodobnie, bo fragment ten utrzymany jest w trybie przypuszczającym) jako powtórzenie boskiego gestu kreacyjnego, nie jest jedynie igraszką natchnienia, wytworem rozgorączkowanej poetyckiej wyobraźni, ale konstrukcją realizującą boski plan i wcielającą boskie prawa. Kreśli Słowacki w tym niewielkim fragmencie koncepcję, zgodnie z którą tekst poetycki, mający mówić prawdę o świecie, jest w istocie tekstem naśladowującym, przedmiotem naśladowania jest jednak nie zewnętrzna, doświadczana zmysłami i poznawana za pomocą rozumu rzeczywistość, ale sam akt kreacyjny, powołujący do życia „nigdy, we śnie nawet nie widziane istoty”. Tłumaczy w ten sposób poeta dziwny kształt *Balladyny*, w której nie przegląda się wprawdzie rzeczywistość zewnętrzna, ale w której ukryty jest ów boski gest stworzenia.

Podobną koncepcję sformułował Słowacki w przedmowie do *Lilli Wenedy*, w której zwraca się ponownie do Zygmunta Krasińskiego:

Zaprawdę ci powiadam: jam tych mar nie wołał – przyszły same; przyprowadziła je z sobą biała Lilla Weneda; a ja ujrawszy ten tłum ludzi, harf złotych, hełmów, tarcz, i mieczów dobytých, usłyszawszy głosy zmieszane dawno już wymordowanego ludu, wziąłem jedną z harf Wenedyjskich do ręki, i przyrzekłem duchom powieść wierną i nagą, jaka się posągowym nieszczęściom należy<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> J. Słowacki: *Lilla Weneda*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 4. Wrocław 1953, s. 288. Stanisław Zabierowski, analizując różnice pomiędzy *Balladyną* a *Lillą Wenedą*, zwracał uwagę, że: „Zasła nieodzowna potrzeba zmiany warsztatu – przejścia od swobodnego fantazjowania do rygorów dużego dystansu czasowego o takich doświadczeniach jak Stary i Nowy Testament, jak mity grecko-rzymskie, jak odkrywane niemal na oczach mitologie skandynawskie od Islandii po Finlandię” (S. Zabierowski: *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*. Katowice 1981, s. 101). Wydaje się jednak, że nadrzędna zasada estetyczna nie została tutaj zmieniona i decyduje ona o pewnej spójności tego „dyptyku”.

Tym razem, pisząc komentarz do tekstu, który nie jest tak ostentacyjnie podporządkowany strategii ironicznej<sup>26</sup>, formułuje Słowacki identyczną zasadę: historia, którą opowiada, nie zrodziła się w jego głowie jako wynik gorączkowego natchnienia, ale jest czymś względem poety niezależnym, te mary przyszły wszak do autora same, on ich nie wywołał z głębi swej imagacji. Zawarty w cytowanym fragmencie obraz przywołać może na myśl harfę eolską Shelleya, stanowiącą metaforę procesu twórczego, w którym dochodzi do głosu z jednej strony pierwiastek indywidualny, subiektywny (zestrój harfy), z drugiej obiektywny (dźwięki wydobywa przecież trącający struny wiatr, czynnik zewnętrzny, od samego instrumentu niezależny)<sup>27</sup>. Takie podwójne nacechowanie aktu twórczego jest bardzo charakterystyczne dla myślenia Shelleya o istocie poezji<sup>28</sup>. Sposób, w jaki Słowacki w cytowanym fragmencie korzysta z obrazu gry na harfie jako metafory aktu twórczego, ciąży nieco bardziej w kierunku mimetycznym niż symbole, których używa w swoim tekście Shelley. Wprawdzie to ręka poety potrąca struny (czynnik subiektywny, wewnętrzny), ale sama harfa jest czymś od poety niezależnym, a sposób, w jaki twórca wydobywa z niej dźwięki, także podyktowany jest wymaganiami samej, niezależnej od niego historii opowiedzianej przez duchy („przrzekłem duchom powieść wierną i nagą, jaka się posągowym nieszczęściom należy”)<sup>29</sup>. Warto może w tym miejscu przypomnieć bardzo podobny obraz, którym posłużył się Słowacki w szkicu krytycznym *Noc letnia*:

---

<sup>26</sup> O tym, że można *Lillę Wenedę* przeczytać również zgodnie z kluczem ironicznym, pisze Janusz Skuczyński w przywoływanym w poprzednim rozdziale tekście (por. J. Skuczyński: „Lilla Weneda” z „ariostycznym uśmiechem”. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3).

<sup>27</sup> Abrams nazywa koncepcję Shelleya „umiarkowanie ekspresyjną” (M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa...*, s. 62).

<sup>28</sup> Por. P.B. Shelly: *Obrona poezji*. W: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 99–107.

<sup>29</sup> W rozważaniach prowadzonych dotąd w tym podrozdziale wykorzystuję fragmenty referatu: *Słowackiego koncepcja mimesis w przedmowie do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”* wygłoszonego na konferencji pt. *Piękno Słowackiego* (6–9 maja 2009, Białystok).

Oddech nadzmysłowego świata, już jest ujęty w słowa... szmer niewidzialnego wpływu, już gra w harfie poety... i wtoruje mu tak, że mimowolnie włosy na głowie powstają – i nie jest to próżna fantasmagoria umysłu; ale wszystkowiedzenie serca ognistszego nad inne, ale przedarcie się śmielszego poety w świat duchów... ale pojęcie harmonii najfatalniejszych naszych czynów z myślą Boga o świecie. Takie anielskie granie lutni człowieczej musi nareszcie ludziom ohydzić podłość i małość – takie zwierciadła na ludzi wieczną pięknosc odbijają<sup>30</sup>.

Tutaj również gra poety na lutni, będąca metaforą aktu twórczego, ukazana jest jako wynik współdziałania twórcy (jego odczuć, indywidualnej wrażliwości) i sił, które przychodzą do niego z zewnątrz. Ten „szmer niewidzialnego wpływu” nie jest też jedynie igraszką wyobraźni czy złudzeniem poety, ale jest tym, co daje obdarzonemu szczególnie predyspozycjami psychicznymi poecie wgląd w prawdziwą naturę rzeczy, pozwala mu zobaczyć i pojąć boski plan świata. W finale przywołanego obrazu pojawia się jeszcze jedna „mimetyczna” metafora – zwierciadła. Poezja jest tu pokazana jako lustro odbijające wieczną pięknosc i kierujące to odbicie ku ludziom. W sformułowaniu takim można widzieć deklarację epifanicznego charakteru twórczości: sztuka odbija nie elementy widzialnej rzeczywistości, ale niewidzialne idee, które ową widzialną, niedoskonałą rzeczywistość powołały do życia.

Metafora harfy eolskiej powraca w dość podobnym ujęciu w innym (przekreślonym) wariantcie *Poety i Natchnienia*, gdzie to Poeta wyznaje: „Jestem strunami czucia... ach Eolu... ? Twój wiatr...”<sup>31</sup>. Tutaj również nie ma mowy o skrajnie ekspresyjnym pojmowaniu aktu twórczego, poeta jest bowiem narzędziem, dzięki któremu przemawia siła wobec niego zewnętrzna – symbolizowana przez Eola. Magdalena Siwiec, komentując tę metaforę, zauważa: „W *Poecie i Natchnieniu* Eol jest jednym z elementów antycznej wiary będącej częścią greckich doświadczeń bo-

---

<sup>30</sup> J. Słowacki: *Noc letnia*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 5. Wrocław 1954, s. 37.

<sup>31</sup> J. Słowacki: *Poeta i Natchnienie. Odmiany tekstu*. Oprac. J. Kleiner, W. Floryan. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 12, cz. 1. Wrocław 1960, s. 454.

hatera. Jest jednak również symbolem ducha czy też duchów, które przenikają Poetę, czyniąc zeń swój instrument<sup>32</sup>.

Wskazana na przykładzie przytoczonych wypowiedzi Słowackiego zasada wydaje się patronować wszystkim jego poczynaniom poetyckim, i to niezależnie od konkretnej strategii realizowanej w poszczególnych tekstach. Zarówno w utworach ironicznych, jak i w dramatach o tematyce narodowej, drobnych poezjach czy wreszcie tekstach z okresu genezyjskiego, wszędzie zauważyć się daje – osiągnąca za pomocą różnych środków – skłonność poety do zaglądania pod podszewkę rzeczy i ukazywania ukrytej prawdy o świecie<sup>33</sup>. Jego artystyczna wyobraźnia – choć bez wątplenia ma pozostać wolna, niezależna i oryginalna – powinna jednak służyć nie powoływaniu do literackiej egzystencji nieistniejących światów, lecz jedynie odsłanianiu ukrytych zasad rządzących rzeczywistością. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że jest Słowacki zwolennikiem epifanijnej koncepcji tworzenia, rozumianej jako odzwierciedlanie ukrytej prawdy o świecie, osiągnętej dzięki pierwiastkowi ekspresyjnemu, gdyż to właśnie indywidualna wrażliwość poety i jego artystyczna wyobraźnia jest tym, co pozwala mu naśladować boski gest tworzenia. Ujmując rzecz inaczej – Słowacki postrzega rolę poety jako tego, który naśladuje nie efekty, materialne skutki duchowej dzia-

---

<sup>32</sup> M. Siwiec: *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu* (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki). Kraków 2012, s. 224.

<sup>33</sup> Dodać trzeba, że we wczesnych utworach strategia ta miałaby może nieco bardziej ograniczony charakter, bo jej przedmiotem byłoby częściej odsłanianie owej prawdy egzystencjalnej, co zbliża ją bardziej do zwykłych rozważań o charakterze psychologicznym czy antropologicznym niż do opisanej powyżej złożonej strategii ukazywania niewidzialnej prawdy o świecie za pomocą widzialnych kształtów, a już z całą pewnością nie da się w tym przypadku mówić o powtórzeniu boskiego gestu kreacyjnego. Na pewno jednak daje się tu zauważyć niechęć do prostego odwzorowywania rzeczywistości, można więc, jak sądzę, dostrzegać w tych utworach początek opisanej drogi, jej swoistą zapowiedź, co – mimo formułowanych tu zastrzeżeń – wydaje się ujęciem trafniejszym niż przeciwstawianie koncepcji poezji stosowanej przez Słowackiego w tekstach wcześniejszych, tej która zaczyna się pojawiać później. Właściwszym ujęciem zdaje się postrzeganie tego zagadnienia w sposób ewolucyjny, a nie rewolucyjny.



łałości, ale przyczyny, czyli twórcze gesty, które ów świat powołały do życia. Jednym ze sposobów na osiągnięcie tego celu jest bez wątpienia strategia ironiczna. Innym może być specyficzne wykorzystanie metafor, które, operując elementami rzeczywistości zewnętrznej, percypowalnej zmysłowo, odsyłają do duchowej prawdy o świecie. Zasadę tę, dobrze obecną w romantycznej sztuce europejskiej, w skrócie można określić mianem pejzażu metafizycznego. Tego typu pejzaże pojawiać się będą choćby w utworach genezyjskich Słowackiego<sup>34</sup>, gdzie zresztą owo myślenie o istocie tworzenia jako o geście odsyłającym do ukrytej, duchowej rzeczywistości zostało przez poetę rozwinięte i uzasadnione, co szczegółowo przeanalizowała Magdalena Saganiak w cytowanej w tym rozdziale wielokrotnie monografii *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*.

W świetle interesującej nas w tej książce kwestii wzajemnych relacji pomiędzy Słowackim i Mickiewiczem, należy jednak zadać pytanie, czy to fundamentalne i (jak zostało wcześniej powiedziane) dobrze w epoce ugruntowane myślenie o procesie twórczym było elementem zbliżającym postawy artystyczne dwóch największych poetów polskiego romantyzmu czy też przeciwnie – różnicującym je. Porównując metodę twórczą Słowackiego i Mickiewicza, krytycy w różny sposób (często raczej intuicyjny, niż ujęty w precyzyjne siatki terminologiczne) zwracają uwagę na fakt, że twórczość autora *Pana Tadeusza* ma bardziej „namacalny”, zmysłowy, plastyczny charakter, tymczasem autor *Godziny myśli* skupia się na sferze duchowej, uczuciowej, która determinuje styl jego obrazowania. Przeciwwstawienie to usystematyzował i zamknął w charakterystycznym paradygmacie Ignacy Matuszewski, który w twórczości Mickiewicza widzi rodzaj sztuki przedmiotowej, określa ją jako typ epiczny, sytuuje blisko plastyki, natomiast artystyczne osiągnięcia Słowackiego umieszcza po stronie sztuki podmiotowej, typu lirycznego, blisko muzyki<sup>35</sup>. Aby sfunkcjonalizować te kategorie, można spróbować je przełożyć na definicje zaprezentowane przez Abramsa w jego zarysie historii poezji. Twórczość Mickiewicza sytuowałaby się wtedy bliżej

<sup>34</sup> A. Kowalczykowa: *Pejzaż romantyczny*. Kraków 1982, s. 68–69.

<sup>35</sup> I. Matuszewski: *Słowacki i nowa sztuka*. Oprac. S. Sandler. Warszawa 1965, s. 156.

strategii mimetycznej, Słowackiego zaś zasługiwałaby na miano jednoznacznie ekspresyjnej.

Nie ulega wątpliwości, że dziełem, które najmocniej zaważyło na takim postrzeganiu strategii twórczej Mickiewicza, był *Pan Tadeusz*, mogący sprawiać i sprawiający na czytelnikach wrażenie tekstu skoncentrowanego na rzeczywistości materialnej, dążącego do jej barwnego, plastycznego, oddziałującego na zmysły odmalowania. A jednak uważna lektura Mickiewiczowskiej epepei nie do końca potwierdza to „pierwsze wrażenie”, podobnie jak wcześniejsza twórczość wieszczą utrudnia jednoznaczne zdefiniowanie jej charakteru jako „plastycznego”. Choć nie uczynił tego Mickiewicz tak wprost jak Słowacki w cytowanych wcześniej tekstach, jednak już na początku swojej kariery sformułował on dość podobny epifanijski ideał twórczości poetyckiej. Uważnie przeczytane *Sonetów krymskie* przynoszą bowiem taką właśnie istotną artystyczną deklarację. W swej znakomitej interpretacji cyklu Jacek Brzozowski zwraca uwagę na to, że przedstawiona w pierwszych dziewięciu utworach podróż jest właśnie próbą poznania świata za pomocą wyobraźni, która kreuje nieistniejące obrazy, jej istota zasadza się zatem na uprzywilejowaniu podmiotu i narzucaniu zewnętrznej wobec niego rzeczywistości jego przeżyć i marzeń. Ten etap podróży kończy się jednak całkowitą klęską, utratą kontaktu ze światem i pogrążeniem w chaosie (*Bajdary*). Z chaosu tego w sonecie kolejnym wyłania się góra, dając jednoznaczną wskazówkę, że porządek poznania powinien być inny: początek i punkt wyjścia stanowi świat, a poznający człowiek, dzięki swojej wyobraźni i wrażliwości może się do niego zbliżyć. Jeśli człowiek, dzięki swoim indywidualnym predyspozycjom, próbuje wsłuchać się w świat, przeniknąć jego tajemnice, a nie narzucać mu własne, arbitralnie wybrane wyobrażenia, ma szansę na sukces. Poezja, która jest jedną z form poznania w romantyzmie, jest zatem w jakimś sensie podporządkowana rzeczywistości, jej istota polega na rewelacji (odsłanianiu prawdy o świecie), a nie kreacji (tworzeniu światów nieistniejących)<sup>36</sup>. Scharakteryzowana w ten sposób strategia twórcza (zrealizowana, dodajmy, w krymskim cyklu)

---

<sup>36</sup> Por. interpretacja cyklu w artykule Jacka Brzozowskiego: „Jedno z miejsc najrozkoszniejszych Krymu”. Uwagi o „*Atuszcie w dzień*” i krymskim cyklu. W: Mickiewicz. Red. H. Krukowska. Białystok 1993.

polega zatem na portretowaniu poszczególnych elementów rzeczywistości, postrzeganych jednak subiektywnie, mówiąc językiem Abramsa: elementów „oświetlonych lampą uczuć” poznającego i piszącego człowieka. Celem owego zindywidualizowanego, angażującego jednostkowe uczucia i wyobraźnię opisu jest jednak nie wykreowanie fantastycznej przestrzeni, ale odkrycie prawdy o świecie zewnętrznym i o wnętrzu człowieka. To dlatego *Sonety krymskie*, nie przestając być ani na moment znakomicie odmalowanym pejzażem Krymu, stanowią jednocześnie pejzaż wewnętrzny pielgrzyma, a także pozwalają sięgnąć momentami pod podszewkę bytu i odkryć pewne prawdy uniwersalne dotyczące świata i życia w ogóle.

Tak nakreślona strategia poetycka nie kłóci się z rekonstruowanymi wcześniej przekonaniem Słowackiego, przeciwnie, wydaje się, że obaj poeci postrzegali złożoną relację pomiędzy tekstem poetyckim, światem względem niego zewnętrznym i osobą twórcy w bardzo podobny sposób. Co więcej, owo mało precyzyjne, metaforyczne raczej określenie strategii twórczej Mickiewicza jako plastycznej staje się znacznie bardziej przydatne i uzasadnione dzięki przywołaniu Słowackiego romantycznej interpretacji malarstwa. Poeta ten cenił bowiem wysoko sztuki plastyczne właśnie wtedy, kiedy udawało im się nie skupiać uwagi patrzącego na elementach na obrazie przedstawionych, ale odsyłać do ukrytej poza nimi, duchowej rzeczywistości. Stanowisko Słowackiego streszcza Alina Kowalczykowa:

[...] doskonałość obrazu sprawia, że poeta przestaje zauważać to, co na nim bezpośrednio dane, kontakt z dziełem malarskim wprowadza go w stan widzenia, odsłania prawdę o historii i o Bogu<sup>37</sup>.

Taka interpretacja malarstwa jest znów bliska epifanijnemu rozumieniu istoty aktu twórczego. Twórczość Mickiewicza można by zatem określić mianem plastycznej, pod warunkiem jednak przyjęcia definicji plastyczności autorstwa Słowackiego. Na prawach anegdoty warto dodać, że Słowackiego deklaracja uwielbienia dla malarstwa (być może zakładająca nawet profesję malarza jako alternatywę dla zatrudnień pi-

---

<sup>37</sup> A. Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 243.

sarskich<sup>38</sup>) i Mickiewiczowskie nieco żartobliwe wyznanie skierowane do przyjaciół w listach na temat własnej kariery muzycznej, kompozytorskiej – to nie dowód na różnice w postawach tych dwóch poetów. Przeciwnie, epifanijna interpretacja malarstwa i muzyka jako sztuka z istoty swej nie przedstawiająca, lecz ekspresyjna (i jako taka wysoko w romantyzmie oceniana) poświadczają mogą raczej bliskość ich przekonań estetycznych<sup>39</sup>.

Pozostaje, oczywiście, pytanie, czy Słowacki zdawał sobie sprawę z tego, że w kwestii określenia zasadniczego rysu wszelkich aktów twórczych jego głos ściśle współbrzmiał z głosem Mickiewicza? Czy kreśląc w listach dedykacyjnych do *Balladyny* i *Lilli Wenedy* swój ideał poezji, czynił to, świadomie wybierając drogę zgodną z założeniami autora *Sonetów krymskich*, czy też – w swoim przekonaniu – obierał kurs przeciwny? Pisząc list dedykacyjny do *Balladyny* w lipcu 1839, mógł się przecież zwracać do Mickiewicza-autora *Pana Tadeusza*, którego strategię artystyczną odbierał poeta chyba jednak inaczej. W liście do matki pisał:

Adama nowy poemat obudził we mnie także wiele dźwięków przeszłości. Bardzo piękny poemat – podobny do romansu W. Scotta, wierszem napisanego. Dom szlachcica – **maluje się** wybornie; heroina poematu, choć gęsi pasie, ma jakąś w sobie świeżość dawnych **opisów** – coś

---

<sup>38</sup> Jak przypomina Kowalczykowa, Słowacki „w metempsychicznych wizjach widział siebie w poprzednim wcieleniu jako malarza właśnie” (ibidem, 233).

<sup>39</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć ustalenia Marii Cieśli-Korytowskiej, która, potwierdzając przewagę wyobrażeń plastycznych nad muzycznymi w *Panu Tadeuszu*, zwraca jednocześnie uwagę na to, że te drugie – choć mniej liczne – musiały być dla Mickiewicza szczególnie ważne i pozwalają wysnuć wniosek o szczególnych zadaniach, które stawiał muzyce poeta. Jak pisze badaczka: „Zauważmy: w utworze, który odwołuje się zwłaszcza do pamięci wzrokowej, plastycznej (i posługuje się nią), którego większość opisów, metafor apeluje do zmysłu wzroku to koncert muzyczny wieńczy finał i wprowadza najważniejszy »akord« *Pana Tadeusza*, jego kwintesencję – przejście od wspomnień (dobrych i złych) do możliwej harmonii. Można by więc sądzić, że to muzyka, a nie plastyka, była sztuką *par excellence*, od której Mickiewicz oczekiwał najwięcej – więcej, a przynajmniej tyle samo, co od poezji” (M. Cieśla-Korytowska: *Szmer i trzaski w „Panu Tadeuszu”*. W: Eadem: *Romantyczne przechadzki pograniczem*. Kraków 2004, s. 51).

dziwnie zachwycającego prostotą... Wiele **opisów** miejsc – nieba – stawów – lasów jest mistrzowską ręką **skreślonych**. Natura cała żyje i czuje. [...] Jest to poema zupełnie innego rodzaju niż wszystkie dotąd Adama utwory. Nade wszystko jest w tym poemacie **opis** łowca dmącego w róg myśliwski, cudowny **opis** – trochę mi przypomniał pana Jakuba trąbiącego w lesie, i drugi **opis**, Żyda grającego na cymbałach, także prześliczny<sup>40</sup>.

Trudno nie zauważyć, że Słowacki zwraca uwagę przede wszystkim na opisowość poematu. Nie da się wprawdzie z przytoczonych zdań wywnioskować z absolutną pewnością, jak rozumiał zasadę owego opisu, ale można się pokusić o kilka wniosków. Przede wszystkim czytelnik utworu postrzega go nie tyle jako całość, ile jako zbiór poszczególnych, zawsze zachwycających opisów (opis dworku szlacheckiego, opis Zosi, opisy poszczególnych miejsc i elementów przyrody, opis Wojskiego i Jankiela). Słowacki nie wspomina natomiast o wymowie poematu, o ideach, które wyraża. Owe piękne opisy wywołują w nim jedynie wspomnienia przeszłości. Wszystko to może sugerować, że w opisach tych dostrzega młodszy poeta przede wszystkim strategię mimetyczną, której celem jest odmalowanie jakiegoś fragmentu rzeczywistości, w tym przypadku życia i krajobrazów Litwy z czasów młodości autora. Z drugiej jednak strony, zachwyca się Słowacki tym, że natura „żyje i czuje”. Można te słowa rozumieć zarówno jako komplement doceniający mimetyczną wierność przedstawienia, jak i wręcz przeciwnie, na sposób epifanijny: spostrzeżenie, że owe opisane elementy rzeczywistości odsłaniają jej ukryte, głębsze znaczenie (w tym wypadku symboliczne „życie i czucie” natury). Również stwierdzenie, że poemat ten jest niepodobny do innych utworów Adama uniemożliwia formułowanie jakichkolwiek uogólnień, gdyż zastosowana w nim strategia opisowa może być w świetle tego wyznania postrzegana przez Słowackiego jako wyjątkowa, nietypowa dla twórczości Mickiewicza w ogóle<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. T. 1. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1962, s. 275 [list do matki z 18 grudnia 1834], podkr. – M.B.

<sup>41</sup> Stanisław Makowski w *Balladynie* dostrzega zdecydowane przeciwstawienie się Słowackiego strategii twórczej zastosowanej przez Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*. Autor ironicznego dramatu według badacza: „Literaturze usiłującej

Równie niejednoznaczna w kontekście interesującego nas tutaj zagadnienia jest wypowiedź Słowackiego z *Raptularza*:

Cały Tadeusz jest ubóstwieniem wieprzowatości życia wiejskiego – jest tam śmiech z pojedynku na szpady a zupełne ubóstwienie tego który kijem swojej obrazy poszukuje. Rezygnacja chłopka litewskiego w Mickiewiczzu który zaleca aby się z wolą Boga zgodzić<sup>42</sup>.

Można w owej krytyce „wieprzowatości życia wiejskiego” widzieć niechęć do zbytnej „materialności” poematu, a zatem być może właśnie do zbytniego skupienia się na opisie owej dotykanej i percypowalnej zmysłami rzeczywistości<sup>43</sup>. Wydaje się jednak, że uwaga o „wieprzowatości życia” dotyczy przede wszystkim idei nadrzędnej poematu – krytykowałby tu Słowacki prawdopodobnie sposób postrzegania historii przez Mickiewicza, o czym była mowa w rozdziale poprzednim. Czy

---

naśladować rzeczywistość przeciwstawiał literaturę jawnie literacką, parodiującą na dodatek samą siebie” (S. Makowski: „*Balladyna*” jako odzew na „*Pana Tadeusza*”. „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 3–4, s. 81). Nie sposób wykluczyć, że intencją Słowackiego było wykreowanie odrębnej od Mickiewiczowskiej koncepcji tworzenia, prowadzona w tym podrozdziale analiza ma jednak wykazać, że przeciwstawienie to było pod wieloma względami pozorne. Poza ogólną strategią także szczegółowe rozwiązania artystyczne, w których Makowski widzi polemiczną odpowiedź Słowackiego na tekst Mickiewicza, muszą budzić wątpliwości. Trudno na przykład zgodzić się na uznanie formuły kończącej *Pana Tadeusza* za próbę uwiarygodnienia relacji, co miałoby być przeciwieństwem eksponowanej przez Słowackiego fikcyjności i literackości jego tekstu. Formuła Mickiewiczowska ma przecież wyraźnie baśniowy charakter i można w niej widzieć właśnie rodzaj intertekstualnej gry.

<sup>42</sup> J. Słowacki: *Raptularz 1843–1849*. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu. Opracowanie edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński. Warszawa 1996, s. 143.

<sup>43</sup> Komentując zapiski w *Raptularzu*, Stanisław Makowski stwierdza: „Równocześnie aktualne nauki Mickiewicza oraz jego litewski poemat – mimo całej wielkości i niezwykłości – okazywały się sprzeczne z genezyjskim spirytualizmem i aktywizmem, przynosiły bowiem swoiście deterministyczną koncepcję ludzkiego losu, były zbyt materialne i przyziemne” (S. Makowski: „*Pan Tadeusz*” *Juliusza Słowackiego*. „Poezja” 1984, nr 11–12, s. 75).

w planie artystycznym gani zastosowany przez poetę sposób opisu? Jednoznacznie krytyczna wymowa cytowanego fragmentu, jaskrawo kontrastująca z pełnym zachwytem tonem przytoczonego wcześniej listu do matki, wydaje się korespondować ze zmianą poglądów poety związaną z genezyjskim przełomem. Z tej nowej perspektywy oceniał przecież Słowacki odmiennie nie tylko utwory Mickiewicza, większość jego własnych tekstów spotkała się z krytyką i odrzuceniem. Przypuszczenie, że w okresie genezyjskim mogły zacząć Słowackiego razić zbyt plastyczne, sprawiające wrażenie zbyt mocno skupionych na zewnętrznej, materialnej stronie rzeczywistości opisy, którymi wypełniony był *Pan Tadeusz*, wydaje się logiczne i uzasadnione, zgodne bowiem z kierunkiem nasilających się pod wpływem przemiany światopoglądu przekonań o epifanijnym charakterze twórczości. A jednak kwestia ta jest nieco bardziej złożona, co łatwo zauważyć, jeśli rozgrywającą się tutaj relację postrzega się w kategoriach zaproponowanych przez Blooma.

Zapis wrażeń przekazanych matce z pierwszej lektury *Pana Tadeusza* sugeruje, że być może dostrzegł młodszy poeta od razu w opisach Mickiewiczowskich strategię, której sam także hołdował – ową umiejętność dotykania za pomocą portretowania elementów materialnej rzeczywistości najbardziej duchowych treści<sup>44</sup>. Dostrzeżenie owej żyjącej i czują-

---

<sup>44</sup> Taką możliwość interpretacji epepei potwierdziły później refleksje badaczy. Stanisław Witkiewicz w rozprawie *Mickiewicz jako kolorysta* zwracał uwagę na specyficzny rodzaj opisowości występujący w *Panu Tadeuszu*. Obraz świata zmysłowego miał tu odsyłać do duchowych, wyższych prawd. Jak pisze, komentując wywód Witkiewicza, Grażyna Tomaszewska: „[...] istoty, metafizyki, symbolu można szukać tylko poprzez zmysłowy obraz świata” (G. Tomaszewska: *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w „Panu Tadeuszu”*. Gdańsk 2007, s. 54). Rozważania Witkiewicza dotyczące sposobu operowania światłem w poemacie, wyczulenia Mickiewicza na fakt, że oświetlenie niejako „tworzy” obraz, który zmienia się wraz ze zmianą warunków świetlnych (por. S. Witkiewicz: *Mickiewicz jako kolorysta*. Warszawa 1947, s. 9–10, 16–17, 19–21), mogą przywołać na myśl technikę stosowaną przez impresjonistów. Skojarzenie takie pośrednio mogłoby potwierdzać, że zastosowana przez Mickiewicza strategia twórcza wpiisywała się w rekonstruowaną w tym podrozdziale koncepcję sztuki epifanicznej. Cele impresjonistów były, oczywiście, inne, nie chodziło im o ujawnienie ukrytej, duchowej prawdy o świecie, lecz jedynie o „przekazanie autentycznego wzro-

cej natury, której wizja miałyby się wyłaniać z poematu, nie wyklucza takiej interpretacji. Podobne myślenie musiało natomiast patronować napisanemu znacznie później fragmentowi pieśni ósmej *Beniowskiego*, gdzie o Mickiewiczowskiej epopei pisze Słowacki między innymi tak:

[...] Z taką chwałą  
Potraçał lutnią ten śpiewak Litwinów,  
Że myślisz dotąd, że to echo grało,  
A to anielskich był głos Serafinów;  
Grzmotowi jego niebo odegrzmiało...<sup>45</sup>

Tym razem metafora gry na lutni użyta została do opisania twórczości Mickiewicza, sensy, jakie zostały jej przypisane, są jednak bardzo podobne do analizowanych wcześniej. Akt twórczy Mickiewicza jest więc wynikiem jego własnego wysiłku kreacyjnego, któremu wtóruje „anielskich głos Serafinów”. Niebo, odpowiadając na pieśń poety, ukazuje po-

---

kowego doświadczenia” (E. Gombrich: *O sztuce*. Przeł. M. Dolińska, I. Kosowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska. Warszawa 1997, s. 522). A jednak zarówno w przekonaniu, że wiedza o świecie może utrudniać zobaczenie go takim, jakim jest naprawdę, każąc zawsze poszukiwać tego, co nauczono nas dostrzegać, a nie tego, co czasem dostępne jest tylko w momentalnym, jednorazowym i jednostkowym doświadczeniu, jak i przekonanie o udziale człowieka, poznającego podmiotu w odkrywaniu owej „prawdziwej” rzeczywistości mogłyby stanowić elementy zbliżające te dwie koncepcje. Najtrafniej natomiast o „metafizycznym” potencjale epopei wypowiedział się Tymon Terlecki: „*Pan Tadeusz* – dojrzewanie wieczności z najniższego poziomu ziemi, z perspektywy trawy, która rośnie, i pasikonika, który dudli i drumli wśród jej pni niebotycznych; zniesienie dystansu między powszedniością i wiecznością, między ziemią a niebem” (Idem: *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*. Londyn 1988, s. 157). Odnotowując obecną w badaniach nad poematem tendencję do kwestionowania na różne sposoby jego realistycznego czy mimetycznego (w tradycyjnym znaczeniu tego słowa) charakteru, przywołać należy także oryginalną propozycję Kępińskiego, który w opisie karczmy widzi nawiązanie do instytucji masońskich (por. Z. Kępiński: *Karczma Jankiela*. W: Idem: *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980, s. 335–364).

<sup>45</sup> J. Słowacki: *Beniowski (Poema). Dalsze pieśni*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 11. Wrocław 1957, s. 82.



ezję, której celem jest sięgnięcie pod podszewkę świata, twórca nie chce bowiem opisywać zewnętrznego układu rzeczy, ale stara się naśladować ów głos aniołów<sup>46</sup>. O tym, że Mickiewiczowi udało się zrealizować taki właśnie ideał poezji, przekonuje kolejny fragment cytowanej pieśni *Beniowskiego*:

Jednak się przed tym poematem wali  
 Jakaś ogromna ciemności stolica;  
 Coś pada... myśmy słyszeli – słuchali:  
 To Czas się cofnął – i odwrócił lica,  
 By spojrzeć jeszcze raz... na piękność w dali,  
 Która takimi tęczami zachwyca...  
 Takim różanym zachodzi obłokiem...

(s. 82)

Cel, który udało się osiągnąć Mickiewiczowi w *Panu Tadeuszu*, nie łączy się tu już w żaden sposób z opisem percypowalnej zmysłowo rzeczywistości. Przeciwnie, pozwala sięgnąć poza nią, odwrócić bieg czasu, od-tworzyć świat, którego już nie ma, przeniknąć jego tajemnicę<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Komentując ten fragment utworu Słowackiego, Jan Tomkowski napisał: „Z podziwem łączy się tu straszliwe, lecz dla mistyka całkiem realne podejrzenie: być może to nie Mickiewicz napisał *Pana Tadeusza*. Być może wieszcz i konkurent był tylko kopistą, sekretarzem znacznie potężniejszych mocy, wsłuchanym w anielskie głosy rozbrzmiewające mistyczną melodią trzynastozgłoskowca” (J. Tomkowski: *Czas, mistyka, „Pan Tadeusz”... W: Mickiewicz mistyczny*. Red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska. Warszawa 2005, s. 196). Takie ujęcie, redukujące rolę Mickiewicza do tego, który pisze pod dyktando, nobilitowałyby go jednocześnie jako tego, który w poemacie swoim pokazał nie dosłowność i przyziemność życia, ale duchowe tajemnice. Jak dowodzi w swoim tekście Tomkowski, sam fakt napisania przez Słowackiego w okresie mistycznym „własnego” *Pana Tadeusza* dowodzi, że nie był on przekonany, że jest to poemat wyłącznie o „wieprzowości życia”, i pragnął przeniknąć jego sekretne sensy (ibidem, s. 198).

<sup>47</sup> Podjęta tu próba rekonstrukcji stanowiska Mickiewicza prowadzona jest z (hipotetycznego oczywiście) punktu widzenia Słowackiego, odtwarzanego na podstawie śladów pozostawionych w tekstach młodszego poety. Dodać jednak należy, że wyłaniająca się z autokomentarzy Mickiewicza jego własna ocena stra-

Takie myślenie o istocie aktu twórczego – bliskie zarówno Słowackiemu, jak i Mickiewiczowi – nie mogło ulec zasadniczej zmianie po przełomie genezyjskim. Przekonanie o tym, że poezja może portretować zmysłową, materialną rzeczywistość, ale w taki sposób, aby stała się ona systemem znaków odsyłających do duchowej, ukrytej prawdy, jest przecież w dalszym ciągu fundamentem zarówno ideowych, jak i artystycznych przekonań poety. Wydaje się zatem, że jest to kwestia, w której wypadnie Słowackiemu uznać po prostu zgodność z Mickiewiczowskim wzorcem i pogodzić się niejako z pierwszeństwem Mickiewicza w odkryciu tej nadrzędnej zasady wszelkiej twórczości artystycznej (zgoda taka mogłaby być w tym przypadku osłodzona faktem, że analogiczne myślenie o najgłębszej istocie aktu twórczego jest w tej epoce dość powszechne i można je po prostu uznać za wspólne dobro romantyzmu). Strategia Słowackiego jest jednak odmienna. Mimo podobieństwa stanowisk, z którego młodszy poeta prawdopodobnie zdawał sobie sprawę, formułuje na temat *Pana Tadeusza* sądy niejednoznaczne i często wzajemnie sprzeczne. W *Beniowskim*, obok cytowanego wcześniej pochwalnego fragmentu, znajdziemy szereg uwag i nawiązań o charakterze ironicznym, prześmiewczym czy wręcz złośliwym. W pismach genezyjskich natomiast, oprócz sformułowanych w *Raptularzu* zarzutów, znajdziemy takie na przykład słowa:

Cóż było to nagle umiłowanie natury przez poetów aż do przesytu głoszone... Zaprawdę nie formę kamieni ani pnie i kawałki drzew ukochać powoływała poezja... ale ducha, który jest wszędy... a czasem rewelatorstwem wieszczą wywołany – jak błyskawica jawił się w drzewie... brzozę ukraińską zamieniał nagle w pocziwą wieśniaczkę syna płaczącą...<sup>48</sup>

teorii twórczej zastosowanej w *Panu Tadeuszu* jest niejednoznaczna: inaczej charakteryzuje ją poeta w trakcie pracy nad utworem, inaczej komentując ją w cyklu prelekcji paryskich (por. M. Kuziak: *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*. Słupsk 2006, s. 69–71). Można się zastanawiać, czy interpretacja Słowackiego nie była paradoksalnie blisko rozwiązania Mickiewiczowskiego dylematu, czy nie mogłaby ona dać odpowiedzi na jego wątpliwości związane z kategorią *mimesis*.

<sup>48</sup> J. Słowacki: *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14. Wrocław 1954, s. 302. W cytowanym fragmencie Makowski widzi definicję

Z perspektywy genezyjskiej opisywanie przyrody nabiera innego, głębszego sensu, skoro jej twory są formami, w których działa duch. Elementy natury stają się zatem istotnymi śladami, z których ową pracę ducha da się wyczytać (jak pokazuje Słowacki choćby w *Genezis z Duchą*). Także związek owych tworów natury z człowiekiem jest czymś oczywistym, a prosty środek stylistyczny w postaci antropomorfizacji zyskuje w ten sposób głębokie, filozoficzne uzasadnienie. Chętnie korzystający w swoich opisach przyrody z antropomorfizacji Mickiewicz zatem nie tyle urasta do rangi poety, który chciał w swoim tekście zwrócić uwagę na obecność człowieka w litewskim pejzażu czy podkreślić jego emocjonalny związek z naturą<sup>49</sup>, ile staje się artystą, którego opisy uchylają rąbka genezyjskiej tajemnicy. Dlatego w tym samym *Raptularzu*, w którym Słowacki zarzuca Mickiewiczowi „wychwalanie wieprzowatości życia wiejskiego”, notuje:

Poci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów – bo je mają podszepnięte... a słowa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną to jest dzwonią jakimś tajnym wspomnieniem w każdym duchu.

Mickiewicza cała potęga w tym rewelatorstwie słów [...] <sup>50</sup>.

Wielkość Mickiewicza polega na tym, że jest jednym z poetów-proroków, jego twórczość przynosi wykładnię prawd genezyjskich, w antropomorfizacjach poety widać już zapowiedź genezyjskiej rewelacji o duchu, który poprzez wszystkie formy natury nieożywionej i ożywionej zmierza do kształtu człowieka.

Dwuznaczny stosunek do strategii twórczej Mickiewicza w okresie genezyjskim – zachwyty obok druzgocącej krytyki – jest konsekwencją odbywającego się w pismach tego czasu rewizyjnego starcia Słowackiego z poezją Mickiewicza. Intencja Słowackiego zmierza do zakwestionowania i odwrócenia – mówiąc językiem Blooma – tyranii czasu. Nie jest istotne, że Mickiewicz stosował zrekonstruowaną tu zasadę opisu

---

istoty Mickiewiczowskiej metaforyki (S. Makowski: „*Pan Tadeusz*” Juliusza Słowackiego. „*Poezja*” 1984, nr 11–12, s. 75).

<sup>49</sup> Por. K. Wyka: „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*. Warszawa 1963, s. 153–172.

<sup>50</sup> J. Słowacki: *Raptularz...*, s. 108.

wcześniej niż Słowacki, skoro nie rozumiał jej znaczenia, przypisując jej niewłaściwe funkcje. Jego dzieła mogą być zatem – przynajmniej we fragmentach – genialne, bo da się z nich wyczytać prawda ducha, ale nie jest to możliwe bez udziału Słowackiego. Młodszy poeta i głoszona przez niego nauka są konieczne do właściwego zinterpretowania Mickiewiczowskich tekstów. Pierwszym, który korzysta z pejzażu mistycznego we właściwy sposób<sup>51</sup>, jest zatem Słowacki, a nie Mickiewicz, który stworzył wprawdzie chronologicznie wcześniejsze dzieła wykorzystujące analogiczną strategię, ale zafałszował – na skutek swej nieświadomości, tudzież świadomości niepełnej – ich wymowę.

## Język

Jednym z podstawowych problemów wczesnego romantyzmu był – obok przełomu światopoglądowego, odejścia od uporządkowanego świata oświeceniowego racjonalizmu w stronę wielkiej niewiadomej – problem języka, w którym można by wyrazić (zdobywaną teraz z wielkim trudem, za pomocą nowych władz poznawczych<sup>52</sup>) wiedzę o świecie. Jest to bez wątpienia istotna kwestia, z którą zmierzyć się musiał Mickie-

---

<sup>51</sup> Spoglądając na tę kwestię z szerszej perspektywy, należałoby powiedzieć, że Słowacki jest też pierwszym, który we właściwy sposób pojmuje i realizuje epifanijski charakter aktu twórczego, opierając go na właściwych podstawach, umożliwiających dotarcie do prawdy. Korzystając z ustaleń Michała Kuziaka, można by powiedzieć, że jest to możliwe dzięki zastąpieniu ułomnej, niedoskonałej epifanii estetycznej religijną (M. Kuziak: *Epifanie Słowackiego...*). Przypisywanie sobie pierwszeństwa jest w tym wypadku tym łatwiejsze, że Mickiewicz w późnym okresie swojej działalności własną koncepcję twórczości, choć pod wieloma względami zbieżną z poglądami Słowackiego, realizuje nie w utworach pisanych, lecz w wystąpieniach ustnych (por. M. Saganiak: *Mistyka i wyobrażenia...*, s. 113–127) i w działaniu (K. Rutkowski: *Solidarność wieszczów. Rzecz o poezji czynnej Słowackiego i Mickiewicza*. W: *Piękno Juliusza Słowackiego...*, s. 51–53).

<sup>52</sup> Por. M. Cieśla-Korytowska: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997.

wicz u progu swej poetyckiej kariery, a ślady tych zmagani znajdują się nie tylko w praktyce literackiej wieszczca (choćby w kształcie językowym i stylistycznym, jaki nadał swoim *Balladom i romansom*, sięgając po ludowość i fantastykę jako elementy nowego języka pośredniczącego, przekazu treści, na które w tradycyjnym języku nie ma nazw i określeń). Zauważyć je można także w deklaracjach teoretycznych. Kiedy w szkicu *O poezji romantycznej* analizuje Mickiewicz ideał poezji greckiej, polegający na harmonijnym połączeniu imaginacji, uczucia i rozsądku, dzięki czemu w sztuce greckiej „żywa imaginacja miarkowaną była przez delikatność uczucia i dojrzałość rozsądku, mogła więc w dziele sztuki wydawać wielkość przy prostocie, foremność przy różnorodności, piękność przy łatwości”<sup>53</sup>, oddaje hołd dziełom, których forma dobrze służy przekazowi ukrytych w niej treści. Dlatego też, charakteryzując mowę Greków, używa porównania do szaty greckiej, która „poważna a razem lekka i powiewna, naginała się i układała rozmaicie do najmniejszych ciała poruszeń, stąd w sztukach obrazowych tak ważną jest częścią dzieła draperia grecka, od wszystkich artystów przyjęta, tyle przydaje posągom lub obrazom wydatności i powabu”<sup>54</sup>. Analogicznie mowa poetycka Greków jest zdolna wyrazić najsztubtelniejsze odcienie znaczeniowe, wypukła je, ale w sposób sprawiający wrażenie naturalności i piękna. Określając tak najwyższy ideał poetycki, cel, do którego powinni zmierzać poeci wszystkich czasów, pośrednio tłumaczy też Mickiewicz cel własnych zabiegów artystycznych zrealizowanych w pierwszym tomie *Poezji*, a jest nim właśnie dążenie do tego, aby dla żywej imaginacji i bogactwa uczuć znaleźć formę, która bez szkody dla tych wartości uczyni je zrozumiałymi i zachwycającymi dla odbiorcy.

Z kolei w szkicu *O krytykach i recenzentach warszawskich* wyraził Mickiewicz swoje przekonania dotyczące tego, w jaką stronę powinna zmierzać owa praca nad językiem, której celem miało być uczynienie go bardziej elastycznym, lepiej przystającym do nowych, koniecznych do wyrażenia treści, mniej zaś uwikłanym w fałszujące znaczenie literackie konwencje. Poeta poleca rozwiązanie oparte na poszerzaniu

<sup>53</sup> A. Mickiewicz: *O poezji romantycznej*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokurno. Warszawa 1997, s. 111.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 120.

zasobu leksykalnego polszczyzny. W tekście tym sformułował bowiem Mickiewicz wprost pochwałę prowincjonalizmów i orientalizmów<sup>55</sup>. Ze sposobu, w jaki uzasadnia ich użycie, wnioskować można, że cenił je nie tylko jako elementy wzmacniające koloryt lokalny, ale też jako wyrazy, które odróżniały się od konwencjonalnego stylu literackiego, a przez to skupiały uwagę czytelnika, wymagały zastanowienia, zwracały uwagę swoją odmiennością, trudniej było je wpisać w utarte schematy wypracowane przez literaturę wcześniejszej epoki. Swojej skłonności do uelastyczniania języka, odświeżania go, przełamywania nie tylko konwencjonalnych znaczeń, ale nawet reguł gramatycznych dawał Mickiewicz świadectwo niejednokrotnie. W liście do Joachima Lelewela, komentując uwagi krytyków dotyczące *Sonetów krymskich*, pisał poeta:

Każdy prawie grzech gramatyczny popełniony z namysłem; i nieprędko chyba skruczę uczuję. Odwykłem od dźwięków mowy ojczystej, kołysa i klaska miłsze dla mnie aniżeli -sze i szcze. Może się potem poprawię, ale dotąd muszę swojego ucha radzić się i jemu zaufać. Z czego zaś nigdy nie poprawię się, są to wolności składni, odmiany w następstwie czasów, gwałcące przepisy gramatyki francuskiej<sup>56</sup>.

Nie godząc się na ograniczenia gramatyczne, swobodnie poruszając się pomiędzy systemami różnych języków po to, aby znaleźć formę, która najlepiej zabrzmi, nie będzie razić ucha fałszywym tonem, zwraca jednocześnie uwagę Mickiewicz na wszystkie aspekty słowa, najmniej zaś na jego utarte, słownikowe znaczenie. Komentując poetyckie dokonania Trembeckiego, komplementował między innymi swobodę w uży-

---

<sup>55</sup> A. Mickiewicz: *O krytykach i recenzentach warszawskich*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna...*, s. 181–182, 183–184. Por. także ciekawe uwagi na temat używania przez Mickiewicza prowincjonalizmów w: M. Piechota: *Autorzy nowożytni w „Wykładach lozańskich” Mickiewicza. (Z dygresją o prowincjach i prowincjonalizmach)*. W: Idem: *„Słowo to cały człowiek”. Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*. Katowice 2011, s. 133–142.

<sup>56</sup> A. Mickiewicz: *List do Joachima Lelewela (Moskwa, 7/19 sierpnia 1827)*. W: Idem: *Dzieła*. T. 14: *Listy. Część pierwsza 1815–1829*. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 1998, s. 417.

ciu polszczyzny, śmiałość we wzbogacaniu jej zasobów leksykalnych, a i twórcze podejście do reguł składniowych:

Stało się więc, że Trembecki w mowie polskiej znalazłszy niewyczerpane skarby, umiał nimi hojnie, ale zawsze rozsądnie zarządzać. Wskrzeszanie wyrazów niesłusznie zaniebanych, wcielanie cudzoziemskich z języka pobratymczego, nowych tworzenie, łamanie składni, śmiałych wyrażań i zwrotów używanie, słowem samowolna, ale szczęśliwa nad mową władza jemu samemu właściwą być się zdaje, którą gdyby kto nie talentem i nauką, ale ślepo naśladowując, zuchwałym wdzierstwem chciał osiągnąć, skaziłby język i wydał się dziwacznie; czego liczne niewamy przykłady<sup>57</sup>.

Warto podkreślić, że Mickiewicz, który we własnej poezji niezbyt często sięgał po neologizmy<sup>58</sup>, chwali tu Trembeckiego także za tworzenie słów nowych. Poeta zachwyca się rozmachem i swobodą w użyciu języka jako przejawami indywidualnego stylu, którego ważną cechą jest również to, że nie podlega naśladowaniu. Eksperymenty językowe stosowane przez Trembeckiego sprawdzają się w jego oryginalnych utworach, ich jednostkowe, trafne użycie wywołuje zamierzony przez twórcę efekt. Są to jednak zabiegi niekopiowalne, próba ich odtworczego powtórzenia we własnym dziele wywołałaby tylko efekt dziwności i okazała się rażąca. Język miał więc być, zdaniem Mickiewicza, jednostkowy, charakterystyczny dla danego twórcy, dostosowany do wyrażenia dla niego w danym momencie istotnych treści, a nie podporządkowany zawsze tym samym, uniwersalnym regułom i zasadom odpowiednim dla każdego autora, niezależnie od jego indywidualnych predyspozycji.

O tym, że wypracowanie języka, który świetnie służyłby wyrażaniu najbardziej skomplikowanych myśli i przeżyć, było niezwykle trudne, a romantyczni poeci często doświadczali rozczarowania, próbując do-

---

<sup>57</sup> A. Mickiewicz: *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka”*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna...*, s. 132.

<sup>58</sup> Por. T. Skubalanka: *Neologizmy Mickiewicza wobec teorii i praktyki oświeceniowej i romantycznej*. W: Eadem: *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*. Lublin 1997, s. 66, 73.

stosować owo podstawowe dla siebie medium do własnych oczekiwań, najlepiej świadczy fragment *Wielkiej Improwizacji*. Konrad wyznaje:

Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie;  
Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,  
A słowa myśl pochłona i tak drżą nad myślą,  
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką.  
Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nurtu docieką,  
Gdzie pędzi, czy się domyślą?<sup>59</sup>

Jak słusznie zauważyła Zofia Mitosek, sprzeciw bohatera budzi tutaj nieprzystawalność języka nie do świata zewnętrznego, ale do myśli poety<sup>60</sup>. Słowo nie odpowiada głosowi twórcy, a głos jego myśli – tekst poetycki jest zatem oddzielony podwójną barierą od źródła wszelkich treści, którym jest świat wewnętrznych przeżyć i sądów bohatera. Tak rozumiany język zawodzi jednocześnie jako środek komunikacji pomiędzy poetą a jego słuchaczami, bo ze słów zafałszowanych, nieadekwatnych do treści, które powinny przekazywać, odbiorcy nie są w stanie dociec prawdy, domyślić się istotnych znaczeń. A zatem, jak pisze Mitosek:

Język jest podwójnie kłamliwy: słowa zatraciły pierwotny i ze wszech miar pożądany związek między dźwiękiem a podmiotem („Język kłamie głosowi”). Dźwięk, który oderwał się od podmiotu, zdradził także myśl („a głos myślom kłamie”). W ten sposób język, obcy światu podmiotu oraz światu myśli, stał się bezpański. Został wciągnięty na usługi konwencji<sup>61</sup>.

Na marginesie dodać warto, że podobna do Mickiewiczowskiej refleksja, sformułowana uderzająco podobnie pojawiła się kilka lat wcześ-

<sup>59</sup> A. Mickiewicz: *Dziady. Część III*. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 156.

<sup>60</sup> Zarysowana tak opozycja nie kłóci się z przedstawionym w poprzednim rozdziale projektem „romantycznej *mimesis*”. Myśl artysty ma powtarzać boski akt kreacyjny i dzięki temu odkrywać tajemną prawdę bytu, język zaś tę prawdę ujawnioną dzięki potędze poetyckiej myśli powinien zawrzeć w słowach.

<sup>61</sup> Z. Mitosek: *Język kłamie? Raz jeszcze o Mickiewiczu*. W: Eadem: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997, s. 209.



niej w utworze Słowackiego. W dramacie *Mindowe*, w scenie II, aktu III, zrozpaczona po śmierci Dowmunda Aldona wyznaje:

Mówię – a słowa moje nie są wątkiem myśli,  
Myślę – a myśli moje nie są wątkiem serca...<sup>62</sup>

Słowacki kreśli tu identyczną sytuację, która stanie się później udziałem Mickiewiczowskiego Konrada: bohaterka doświadcza owej nieprzy-stawalności języka do świata myśli i uczuć. Różnica polegałaby jedynie na tym, że w przypadku Aldony powód tego rozdźwięku jest jedno-znacznie określony, a jest nim cierpienie, którego doświadcza nieszczęs-na kobieta, powodujące rozpad jej osobowości. To cierpienie nosi zresztą „rysy Mickiewiczowskie”, we wcześniejszym fragmencie dramatu zna-leźć bowiem można następujący dialog:

HEJDENRICH

Jesteś ty chrześcijanką?...

ALDONA

Okropne pytanie!

Nie! nie jestem! nie jestem! jestem nieszczęśliwa!

HEJDENRICH

Chrześcijanin modlitwą nieszczęście osładza.

(s. 159)

Trudno tu nie zauważyć nawiązania do fragmentu rozmowy Gusta-wa z Księdzem w *Dziadów części IV*, gdzie Ewangelii (reprezentującej uporządkowany świat wiary i nauki kościoła) przeciwstawione zostało autentyczne, głębokie, nieuciszone nieszczęście. Słowacki posłużył się w tym fragmencie *Mindowego* identycznym pomysłem: chrześcijaństwo ze swoimi modlitwami zdolnymi „osłodzić” nieszczęście przeciwsta-wione zostało cierpieniu, burzącemu integralność ludzkiej osobowo-ści, stawiającemu człowieka na granicy obłądzenia. Przywołane fragmenty

<sup>62</sup> J. Słowacki: *Mindowe*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dziela wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1. Wrocław 1952, s. 159. Wszystkie cytaty z utworu po-chodzą z tego wydania, numery stron podają w nawiasach.

III aktu *Mindowego*<sup>63</sup> są jednym z dowodów na to, jak przeplatały się pomysły Słowackiego i Mickiewicza, realizując się zarówno w świadomych nawiązaniach, jak i w (spontanicznie) podobnych rozwiązaniach artystycznych czy ideowych.

Rozdźwięk pomiędzy językiem a światem myśli jest w *Wielkiej Improwizacji* diagnozą kondycji owego podstawowego w poetyckiej profesji narzędzia. O tym, że język, który nie kłamie, przeciwnie: jest zdolny przekazać wszystkie niuanse owej rozedrganej myśli, jest w tym fragmencie *Dziadów* postulowanym ideałem, celem do osiągnięcia dla każdego, kto chce nazywać siebie poetą, świadczyć może fakt, że cytowane słowa wpisane zostały przez Mickiewicza w formę improwizacji. Poezja improwizowana jako jedyna wydaje się mieć szansę na częściowe przynajmniej przełamanie ograniczeń języka, jest to bowiem poezja, w której materialny kształt słowa odgrywa mniejszą rolę. Istotne stają się natomiast emocje nadawcy i odbiorców, ulotne wrażenia i sugestie, które udaje się wykreować „tu i teraz” – niepowtarzalne, jednostkowe, często skrajnie zsubiektywizowane, wymykające się wszelkiemu zapisowi i opisowi<sup>64</sup>. W tym sensie improwizacja byłaby najbliższa romantycznemu ideałowi mówienia z serca do serca<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Był to zresztą ten akt dramatu, który Słowacki cenił w nim, jak się zdaje, najwyżej, skoro zaopatrzył się weń, odwiedzając Niemcewicza. Samą wizytę i scenę odczytywania fragmentu dramatu opisał w liście do matki z 15 września 1830 roku (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 56).

<sup>64</sup> Jak przypomniał Kazimierz Cysewski, interpretatorzy tego fragmentu dramatu często podkreślali wyjątkowość stanu, w którym swoją improwizowaną wypowiedź bohater wygłasza (K. Cysewski: *Interpretacje „Wielkiej Improwizacji”*. W: *„Dziady” Adama Mickiewicza. Poemat – adaptacje – tradycje*. Red. B. Dąpart. Kraków 1999).

<sup>65</sup> Zdaniem Stefanii Skwarczyńskiej, wszystkie najistotniejsze cechy improwizacji, czyli właśnie jej efemeryczność, współtworzenie nastroju przez improwizatora i słuchaczy, prostota formy – skupienie się na przekazie uczuć, rezygnacja z racjonalnej analizy, sugestywność i krótkotrwałość, to cechy, które wyraźnie odróżniają tę formę od poezji, która, przeciwnie, powinna mieć charakter bardziej uniwersalny, istnieć teraz i zawsze, być adresowana do szerokiego grona odbiorców (także przyszłych pokoleń) i mieć wyszukany, innowacyjny, wyra-

Nie sposób nie zauważyć, że Słowacki także pozostawił własną definicję języka poetyckiego, która pod wieloma względami zbliża się do zrekonstruowanego powyżej stanowiska Mickiewicza. Chodzi, oczywiście, o słynny fragment pieśni V *Beniowskiego*:

Chodzi mi o to, aby język giętki  
 Powiedział wszystko, co pomyśli głowa:  
 A czasem był jak piorun jasny prędko,  
 A czasem smutny jako pieśń stepowa,  
 A czasem jako skarga Nimfy miętki,  
 A czasem piękny jak Aniołów mowa...  
 Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem.  
 Strofa być winna taktem, nie wędzidłem.

Z niej wszystko dobyć – zamglić ją tęsknotą,  
 Potem z niej łyskać błyskawicą cichą,  
 Potem w promieniach ją pokazać złotą,  
 Potem nadętą dawnych przodków pychą,  
 Potem ją utkać Arachny robotą,  
 Potem ulepić z błota, jak pod strychą  
 Gniazdo jaskółcze, przybite do drzewa,  
 Co w sobie słońcu wschodzącemu śpiewa...<sup>66</sup>

Formułuje tu Słowacki podobny do Mickiewiczowskiego postulat: język powinien być powtórzeniem myśli. Mimo wyliczenia w tych wersach tylu elementów zaczerpniętych spoza językowej i myślowej rzeczy-

---

finowany artystycznie kształt (por. S. Skwarczyńska: *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*. „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 2). Zatem, jak już zostało zauważone, tylko pod pewnymi względami w improwizacji można widzieć spełnienie poetyckiego ideału epoki. Dodać trzeba, że romantycy interpretują kategorię improwizacji na swój własny sposób: nie jest dla nich ważna biegłość techniczna wynikająca ze znajomości reguł tworzenia, ale spontaniczność natchnienia i osobisty kontakt z odbiorcą (por. Z. Stefanowska: *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?* W: Eadem: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 2001).

<sup>66</sup> J. Słowacki: *Beniowski*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 5. Wrocław 1954, s. 128.

wistości, Słowackiego również nie interesuje relacja pomiędzy językiem a światem, lecz jedynie relacja pomiędzy językiem a myślą. To jej ma być posłuszne słowo, aby wrazić każde jej drgnienie. Sposób, w jaki język miałby ów ideał zrealizować, wydaje się zbieżny z tym, co wyczytać można z teoretycznych wystąpień Mickiewicza. Zasada giętkości to przecież nic innego jak właśnie umiejętność dopasowania słowa do każdego uczucia i wyobrażenia, zgoda na przekraczanie przez posługującego się owym językiem poetę wszelkich schematów i sztywnych reguł. Kiedy wreszcie pisze Słowacki, że „strofa winna być taktem, nie wędzidłem”, powtarza niejako spostrzeżenia poczynione przez wielkiego poprzednika w szkicu *O poezji romantycznej*. Idealna forma poezji greckiej została w nim pokazana jako ta, która podkreśla, wydobywa, ale nie ogranicza żywości uczuć i bogactwa wyobraźni, czyniąc je zrozumiałymi, harmonijnymi i pięknymi, w żaden sposób ich nie zubaża.

Nie byłoby, oczywiście, niczego niezwykłego w stwierdzeniu, że Słowacki (podobnie jak wszyscy wielcy poeci epoki) musiał się zmierzyć z problemem nieprzystawalności języka do świata myśli i przeżyć poety, a jego odpowiedzią miał być postulowany ideał, w którym mowa poetycka nabiera elastyczności, dzięki indywidualnemu talentowi i predyspozycjom twórczym ową zastaną i niepożądaną sztywność i nieadekwatność języka udaje się przełamać wybitnej jednostce. Rodzi się jednak wątpliwość, czy postawa taka nie byłaby w odczuciu młodego i ambitnego poety postawą „rażąco Mickiewiczowską”? Czy – używając kategorii Blooma – nie powinien zrodzić się w głowie poety lęk przed utratą jakiejś części artystycznej niezależności?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba najpierw zwrócić uwagę na fakt, że Słowacki, pisząc cytowane wcześniej słowa, kreśli wizję języka poetyckiego bliżniaczą wprawdzie wobec poglądów wyrażonych przez Mickiewicza w przedmowie do pierwszego tomu *Poezji* (Wilno 1822) i do wydania petersburskiego (1829), zasadniczo jednak odmienną od koncepcji wpisanej w *Dziadów część III* i rozwijanej później przez wieszczą w prelekcjach paryskich. W swoich młodzieńczych wypowiedziach teoretycznych postulował bowiem Mickiewicz potrzebę odświeżenia i uelastycznienia polskiego języka poetyckiego i zasadę ową realizował we wczesnej twórczości (wystarczy przypomnieć językowe właśnie kontrowersje wokół *Sonetów krymskich*), jednak w *Wielkiej Improwizacji*

do pomysłów tych już nie powrócił. Analizując wypowiedź Konrada, Zofia Mitosek zauważa, że Mickiewicz w *Dziadach* rekonstruuje niejako problem kłamliwego języka, pokazuje stanowisko romantyków w tej kwestii, ale wyraźnie się od niego odcina. Przede wszystkim dlatego, że – jak pisze badaczka – z perspektywy roku 1832 problem niewyraźności języka nie jest już istotny, teraz chodzi o Polskę i jej wolność, a nie o poetyckie ideały<sup>67</sup>. Poza tym Konrad nie jest w dramacie postacią, której przypisana jest racja, przecież to „Ustami Księdza Piotra przemawia Słowo” – to najważniejsze, bo pochodzące od Boga<sup>68</sup>.

Nie kwestionując słuszności tych spostrzeżeń, zauważmy jednak, że racja – w sprawie języka poetyckiego – nie stoi po stronie Konrada nie dlatego, że problem „kłamliwego języka” uważa Mickiewicz za nieistotny czy źle postawiony, ale dlatego, że rozwiązanie, które wybiera Konrad, jest błędne. Bohater *Dziadów*, nie potrafiąc pokonać owej niewspółmierności słowa i myśli, skazującej jego poezję na niezrozumienie, rezygnuje ze słuchaczy, godząc się na to, że jego myśl pozostanie zamknięta, ograniczona do świata jego wewnętrznych przeżyć. Bohater, akceptując samotność, brak odbiorcy, wybierając sobie na jedyne słuchaczy Boga i naturę, skazuje się na całkowitą izolację twórczą. Nie tylko dlatego, że jego poezja, nie trafiwszy do odbiorców, nie odegra żadnej istotnej roli w ich życiu, nie przekaże im ważnych treści, ale także dlatego, że tak rozumiany proces twórczy nabiera znamion jałowości. Jak twierdzi Ryszard Przybylski, decydując się na to, że jego wypowiedź nie zostanie uwięziona w martwej, pisanej formie, Konrad nie tylko zabezpiecza się przed przekształceniem jej w „tekst”, który później będzie poddawany dalszym transformacjom, ale wobec braku świadka czy słuchacza skazuje ten żywy głos na izolację, na niezaistnienie w historii. Jednocześnie dzięki temu jego poetyckie słowo: „Stanie się słowem samym dla siebie, słowem-istotą, nie zbrukany przez funkcję. Słowem godnym Boga”<sup>69</sup>. Myślenie Konrada opiera się jednak na pewnym fundamentalnym błędzie, który staje się wyraźnie widocz-

---

<sup>67</sup> Z. Mitosek: *Język kłamie?...*, s. 210.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> R. Przybylski: *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993, s. 131.

ny w kontekście omówionej w poprzednim podrozdziale koncepcji tworzenia, które nie jest powoływaniem do życia przez poetę nieistniejących światów, wydobywaniem z własnego wnętrza niezależnych i autonomicznych myśli, ale odkrywaniem za pomocą wewnętrznych predyspozycji podszeptów Boga i natury. Dokonując zamiany funkcji, czyniąc z poety tego, który tworzy, a nie odkrywa prawdy o świecie, a Boga i naturę obsadzając w roli odbiorców, a nie nadawców ukrytych prawd, wymyśla w istocie Konrad jedynie karykaturę aktu twórczego. Znacznie większym problemem Konrada niż nieprzystawalność języka do myśli jest zatem złe pojmowanie przez niego istoty gestu twórczego, a to uniemożliwia mu bycie prawdziwym poetą. W efekcie stanowisko wyrażone przez bohatera sprowadza się do postrzegania języka jako narzędzia osobistej jedynie ekspresji<sup>70</sup>, co jest sprzeczne nie tylko z romantycznym wyobrażeniem o charakterze procesu twórczego, ale także z poglądami samego Mickiewicza.

Nie tyle zatem, jak pisze Mitosek, „romantyczna filozofia języka została wzięta [w *Dziadów* cz. III – M.B.] w cudzysłów, przedstawiona i potępiona”, ile niewłaściwe zrozumienie istoty poezji spotkało się z krytyką wieszczą, nie zmienia to jednak faktu, że – i tu pełna zgoda z badaczką – „zagadnienie kłamiwego języka znika z pola widzenia autora *Dziadów*”<sup>71</sup>. W części III dramatu pojawia się, wspomniana przeze mnie wcześniej, sugestia rozwiązania owego dylematu. Zastosowanie formy improwizacyjnej zdradza już koncepcję, którą Mickiewicz będzie rozwijał w przyszłości, a jest to droga odmienna od tej, którą postulował we wczesnych wystąpieniach teoretycznych. Zamiast pracy niejako materiałowej, sumiennego ważenia słów, rozluźniania zasad gramatyki, pojawia się tutaj nieuchwytna sugestywność, emocjonalność wypowiedzi, odrzucenie kontroli nad jej formą, niechęć do jej zapisu, przekonanie, że powinna ona istnieć niejako poza sferą czysto językową, gdyż improwizacyjna komunikacja dokonywać ma się także dzięki nastrojowi, a nie tylko językowi.

---

<sup>70</sup> Z. Kopczyńska: *Koncepcja języka w paryskich prelekcjach Mickiewicza*. W: Eadem: *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*. Wrocław 1976, s. 174.

<sup>71</sup> Z. Mitosek: *Język kłamie?...*, s. 210.

Pisząc słynny fragment piątej pieśni *Beniowskiego* o języku giętkim, znał Słowacki zarówno wczesną twórczość Mickiewicza, jak i *Wielką Improwizację*. Wybierając drogę pracy nad językiem, poszerzania jego możliwości znaczeniowych, uelastyczniania go, dopracowywania formy, aby okazała się adekwatna do treści, powtarzał zatem młodszy poeta pomysły swego poprzednika, ale były to już w tym czasie pomysły przez tamtego porzucone. Zgodnie zatem z logiką procesu rewizyjnego dokonywał Słowacki powtórzeń, wskazując te miejsca, w których Mickiewicz miał rację, ale jednocześnie odchylenia, bo preferował inną drogę twórczej ewolucji niż wybrana przez wieszczka. Była to zresztą droga nie tylko inna, ale niejako przez tamtego wyklęta. Postulat pracy nad językiem, przekonanie o ważności formy, której jakość jest warunkiem niezawodności w przekazie treści, wyrażone na dodatek w poemacie takim jak *Beniowski*, gdzie samoświadomość poety i podkreślanie własnego kunsztu artystycznego są jednym z najważniejszych tematów, było niejako manifestacyjną zgodą młodszego poety na metaforę „pięknego kościoła”, którą Mickiewicz próbował niegdyś „zabić” jego poezję. Zgodą warunkową, bo reinterpreterując ów obraz, w którym formalne piękno i doskonałość miały być równoznaczne z „brakiem Boga”, a zatem nieistnieniem głębszej, duchowej treści. Słowacki artykułuje własną koncepcję formy: jej doskonałość uwydatnia wewnętrzną treść, która powołała ją do życia, eksponuje tym samym **błąd wieszczka**. Błąd polegający nie tylko na niedocenieniu znaczenia formy dla poezji i nieco lekkomyślnym w tym kontekście potępieniu jej w twórczości młodszego poety, ale też na wycofaniu się z własnych, słusznych spostrzeżeń deklarowanych na początku artystycznej drogi. Wybór postawy „rzemieślnika słowa”, który pracą nad przystawalnością języka do sfery myśli i przeżyć, realizuje swoje poetyckie posłannictwo, był jednocześnie z punktu widzenia niezależności młodszego autora wyborem bezpiecznym – Mickiewicz, twórca metafory „kościoła bez Boga”, przeciwnik wyrafinowanej formy, skłaniający się ku improwizowaniu raczej niż cyzelowaniu utworów literackich, ku postawie tej zwrócić się na powrót nie mógł i zapewne nie chciał być z nią w jakikolwiek sposób kojarzony. Wybierał zatem Słowacki przestrzeń, która nie była wprawdzie wolna od wpływu przeciwnika, ale została niejako przezeń dobrowolnie porzucona.

Przyjęta przez Słowackiego strategia w praktyce polegała przede wszystkim na poszukiwaniu nowych słów, włączaniu słów cudzych w nowe układy znaczeniowe, tworzeniu skomplikowanych, niejednoznacznych konstrukcji semantycznych, których interpretacja wymagała erudycji i kompetencji lekturowych. Za przykład może posłużyć choćby wykorzystanie przez poetę zdrobnień. Słowacki potrafi w nich dostrzec znacznie więcej niż tylko pewien walor emocjonalnego nacechowania, dlatego w niektórych jego tekstach formy deminutywne zostaną powiązane z obrazami śmierci, czyli właśnie rozpadu większych całości na mniejsze i drobniejsze: „Śmierć fizycznie zmniejsza materialne kształty, które pod jej dotknięciem kurczą się i zdrabniają”<sup>72</sup>. Paradoksalne na pozór połączenie staje się w tekście poety możliwe dzięki całkowicie nowemu spojrzeniu na słowo. Jednocześnie wykorzystane zostają różne aspekty tego samego zjawiska, piszący dostrzeżga bowiem zarówno semantyczny wymiar deminutywów, który polega na owym pomniejszeniu i zdrobnieniu, ale także ich aspekt niejako „materialny”: formy te powstają przecież przez dodanie przyrostków, które powodują rozrastanie się wyrazów. Forma deminutywna choć oznaczać ma coś mniejszego niż wyraz, od którego została utworzona, w istocie jednak sama jest większa. Słowacki potrafi wykorzystać oba te aspekty jednocześnie. Czyni tak na przykład w utworze *Poema Piasta Dantyszka*<sup>73</sup>, gdzie „główki” i „głoweczki” nieżyjących „syneczków”, ich martwe „usteczka” są wpisane w obraz śmierci dokonującej owego pomniejszenia, swoistego rozkładu materii na szczątki i cząstki. Z drugiej jednak strony, rozrastające się w ten sposób obrazy, wypełnione coraz dłuższymi słowami ułożonymi w monstrialne ciągi, swoiste, jak je nazywa Aleksander Nawarecki, „hipokorystyczne etiudy”<sup>74</sup>, powodują rozpręganie się toku wypowiedzi, nadmiar materiału łąmsi wątlą osnowę, powoduje gubienie rytmu, mieszanie sensu, stając się

<sup>72</sup> A. Kotliński: *Mistrz „czerwonego rymu” – Słowacki*. Warszawa 2000, s. 98

<sup>73</sup> W utworze tym zwraca uwagę duża ilość zdrobnień (por. A. Boleski: *Słownictwo Juliusza Słowackiego (1825–1849)*. Łódź 1956, s. 175–176).

<sup>74</sup> A. Nawarecki: *Czułe słówka Słowackiego*. W: Idem: *Pokrzywa. Eseje*. Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 113.



stopniowo obrazem bełkotliwej opowieści snutej przez coraz mniej trzeźwego bohatera.

Z równie mistrzowskim użyciem słowa spotkamy się w tekstach mistycznych Słowackiego, w których do głosu dochodzi na przykład zasada dwuznaczności<sup>75</sup>. Terminy zaczerpnięte z różnych dziedzin filozofii i nauki pojawiają się teraz zarówno w swoich pierwotnych, wyprowadzonych z oryginalnego kontekstu znaczeniach, jednocześnie zaś zyskują sensy nowe, podporządkowane wykładowi myśli genezyjskiej. Ich lektura polega na nieustannym balansowaniu pomiędzy tymi dwoma znaczeniami, z których żadne nie powinno zostać z tekstu wyeliminowane. Dwuznaczność wymuszająca zastosowanie dwóch perspektyw, dwóch systemów odniesienia jednocześnie, jest odbiciem genezyjskiego myślenia o świecie, w którym współistnieją dwie perspektywy oglądu wszelkich zjawisk: ziemską, ograniczoną doczesnymi horyzontami, oraz ta wynikająca ze znajomości celów finalnych ducha. Warto dodać, że w analogiczny, „dwuznaczniowy” sposób wykorzystuje Słowacki w tekstach genezyjskich aluzje literackie, postaci czy motywy zaczerpnięte z literatury wieków wcześniejszych. Mistrzostwo w operowaniu słowem i konstruowaniu wieloznacznych układów semantycznych w tekstach genezyjskich jest jedną z ich cech charakterystycznych i pozwala stwierdzić, że przekonanie, iż forma jest tym, co umożliwi przekaz najbardziej nawet skomplikowanych treści, dlatego musi być doskonała i dopracowana w najdrobniejszych szczegółach, nie zanika na tym ostatnim etapie artystycznej działalności poety. Wyznania, które pojawia się w projektowanej przedmowie do *Genezis z Ducha*, że dzieło to:

Napisane jednym ciągiem pióra – jednym tchnieniem modlącego się ducha – ale rozważone głęboko – a często dyktowane wyraźnie przez samą światła i form widzialność, uchybi może formą, ale bronić się będzie prawdą – i jednością idei wszystko tłumaczącej. – Wszelka więc niedoskonałość formy na pisarza spadnie... i będzie mu wieńcem

---

<sup>75</sup> A. Kowalczykowa: *O „Genezis z Ducha”*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1.

---

cierniowym, aż prawda siebie sama broniąca i pamięć późną pisarza obroni<sup>76</sup>.

– nie należy czytać jako degradacji znaczenia formy. Przeciwnie, świadomość najdrobniejszych nawet uchybień jest powodem cierpień autora wrażliwego na jej znaczenie i obawiającego się, że jej niedoskonałość może utrudnić zrozumienie owej prawdy najgłębszej. Byłaby więc to raczej deklaracja wiary w to, że owe uchybienia formalne nie są tego rodzaju, iżby uniemożliwić mogły zrozumienie istotnej treści utworu, a jako takie są wybacalne. Podkreśla w ten sposób Słowacki swoje rozumienie formy nie jako igraszki twórcy, popisującego się swoim artystycznym kunsztem i schlebiającego swojej własnej dumie, ale jako elementu służącego przekazowi istotnych, ukrytych treści, wymagającego doskonalenia tak długo, jak długo w funkcji tej jest zawodny<sup>77</sup>. Nie o artystystwo tu zatem idzie, ale o komunikację.

Przykład genezyjski jest o tyle znaczący, że tym razem język giętki ma wyrazić prawdy objawione. Jest to przekonanie jakby znów „przeciw-Mickiewiczowskie”, bo nie o przekaz z serca do serca, w natchnieniu i dzięki niezwykłemu wysileniu wszystkich władz psychicznych będzie chodziło młodszemu poecie, ale o precyzję wyrażania, trafność użycia słowa i obrazu, które objawienie wyjaśnia, połączą wiarę z wiedzą, treść z formą, czyli z improwizacji uczynią poezję. Jak pisze Marta Piwińska:

---

<sup>76</sup> J. Słowacki: *Projektowane przedmowy do „Genezis z Ducha”*. Szkic przedmowy z r. 1844. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14. Wrocław 1954, s. 85.

<sup>77</sup> O różnych aspektach pracy nad językiem poetyckim, poszukiwania środków najlepiej służących wyrażaniu ukrytych treści, ewolucji obrazowania dostrzegalnych w późnej twórczości Słowackiego interesująco piszą: W. Grabowski: *Obrazowanie w liryce Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1; W. Szturc: *Język późnych dramatów Juliusza Słowackiego*. W: Idem: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*. Bydgoszcz 1996. Ciekawy schemat językowego przekładu „niewyraźnego doznania” na „formy tekstowe” zaproponował Jarosław Ławski: *Ironia i mistyka...*, s. 426–427 (uwagi dotyczące owego „przekładu” można też znaleźć w rozdziale: *Credo mistyka. Funkcje słowa w twórczości genezyjskiej*, ibidem, s. 432–475).

„Nauka genezyjska jest, między innymi, próbą wyzwolenia romantyzmu od tyranii natchnień”<sup>78</sup>.

Problem słowa w genezyjskiej twórczości Słowackiego jest, oczywiście, bardziej złożony niż to, co zostało tu dotąd na ten temat powiedziane, a to za sprawą wpisanej weń również koncepcji Logosu. Magdalena Saganiak pisze:

Słowo jest więc u Słowackiego nie tylko początkiem i kresem świata, ale także zasadą jego istnienia, a ściślej – przyczyną dokonujących się w świecie zmian. Pracowanie w Słowie oznacza pracę nad zmianą formy, niesienie słowa oznacza to samo. W pewnym sensie cały widzialny świat jest przejawem działalności słowa<sup>79</sup>.

I dalej:

Gdyby człowiek mógł uchwycić samo Słowo jako podstawę bytu i jako zasadę mówienia, dysponowałby językiem, który nie tylko ściśle przylega do świata, ale który po prostu jest tym światem<sup>80</sup>.

Tak rozumiane Słowo byłoby bliskie myśleniu Mickiewiczowskiemu, zakładającemu, że słowo (czy raczej językowy akt twórczy) jest nie tylko objawieniem prawdy, dającym energię do jej realizowania, ale też doskonałym wcieleniem jasności i prostoty. To ostatnie pojmowane być musi nie w kategoriach postulowanej przez oświecenie klarowności i logicznego uporządkowania wypowiedzi, ale „dosłowności znaczenia wyrazów”<sup>81</sup>. Jeśli zatem w mistycznej myśli Słowackiego jest miejsce dla Słowa, które po prostu jest światem, Mickiewiczowskiemu myśleniu o języku w okresie wygłaszania przez niego prelekcji paryskich przyświeca myśl bardzo podobna:

---

<sup>78</sup> M. Piwińska: *Poeta i natchnienie*. W: Eadem: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1999, s. 89.

<sup>79</sup> M. Saganiak: *Mistyka i wyobraźnia...*, s. 160.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 162.

<sup>81</sup> Z. Kopczyńska: *Koncepcja języka w paryskich prelekcjach Mickiewicza...*, s. 168.

---

Dla Mickiewicza słowo nie jest znakiem rzeczywistości i nie jest różne od tego, co oznacza. W ścisłym więc sensie [...] w ogóle nie jest znakiem, ponieważ jest zarazem znakiem i rzeczą oznaczaną<sup>82</sup>.

Mimo tak istotnej zbieżności na poziomie deklaracji teoretycznych i ideowych, praktyka pisarska Słowackiego w ostatnim okresie twórczości jest ciągle także pracą w słowie, uelastycznianiem języka, poszukiwaniem środków wyrazu, które byłyby zrozumiałe dla odbiorcy, stąd pojawienie się w tekstach z tego czasu wspomnianych wcześniej zabiegów językowych. Składają się one na „zapis rodzenia się myśli, która chce udźwignąć ogrom doświadczenia wewnętrznego i nadać dziełu taką formę, aby mogło ono w jakiejś postaci docierać do czytelnika”<sup>83</sup>. Stąd potrzeba sięgania po teksty wcześniejsze, wpisywanie słów w dwa odmienne konteksty znaczeniowe – Słowacki zdaje się mieć świadomość, że rozpoznawalność zastosowanych formuł jest warunkiem komunikacji. W *Dopisku* poety do redakcji prozaicznej *Do Ludwika Norwida* Słowacki napisał: „Tak jak mogłem – widzialnością świata – wytłumaczyłem świat niewidzialny ducha – o którym marzył Platon – a dla niepewnej wiedzy wstąpić weń nie mógł”<sup>84</sup>. Ta deklaracja dotyczy oczywiście sfery ideowej, tłumaczy zasadę genezyjskiej nauki. Zauważmy jednak, że na poziomie tekstowym, językowym ma miejsce analogiczna podwójność; tym, co ma odsyłać do owej ukrytej wyższej prawdy, co ma ją objawiać i objaśniać czytelnikowi, jest „dotychczasowy” język (warunkujący komunikację), który musi być poddany takim zabiegom, które zagwarantują skuteczność przekazu i nie będą go fałszowały. Mickiewicz w późnym okresie swej działalności znajduje się w sytuacji odmiennej przede wszystkim dlatego, że wybiera słowo żywe, mówione, którego przekaz rządzi się innymi prawami. Może jeszcze nie na etapie prelekcji paryskich, gdzie problem słowa jako narzędzia przekazu myśli, oczywiście, istnieje, a choć Mickiewicz usilnie stara się nadać swym wystąpieniom charakter

---

<sup>82</sup> M. Saganiak: *Mistyka i wyobraźnia...*, s. 121.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 293.

<sup>84</sup> J. Słowacki: *Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej list. Redakcja prozaiczna*. Oprac. J. Kleiner, S. Kolbuszewski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 15. Wrocław 1955, s. 208.

improwizowanej spontaniczności, widać w nich rzetelną pracę intelektualną, precyzyjne opracowywanie siatki pojęć, modelowanie językowego kształtu przekazu<sup>85</sup>. Przeniesienie przestrzeni realizacji prawdy i działania słowa w sferę czynu, aktywności, życia radykalnie zmienia sytuację poety. Wspomniana także w cytowanym wcześniej fragmencie tekstu Słowackiego podwójność, dialektyka tego, co wewnętrzne i zewnętrzne, znajduje tu inne rozwiązanie. Trafnie rekonstruuje ją Magdalena Saganiak: „Czyn, mając swe źródło w doświadczeniu wewnętrznym, musi urzeczywistnić coś duchowego i niematerialnego w sferze materialnej”<sup>86</sup>. I dalej: „Chodzi o uczynienie wewnętrznego – zewnętrznym. Byłaby to jakby wyższa forma ekspresji – a zatem – twórczość. Tak dochodzi do zrównania czynu z twórczością”<sup>87</sup>. Ten podział sfer twórczości (na pisarską Słowackiego i „czynną” Mickiewicza), choć wyraźnie widoczny, nie jest jednak tak klarowny i od-różniający, jak być może życzyliby sobie tego sami poeci. Potencjalnie bowiem w koncepcji Słowackiego mieści się także owo ukierunkowanie na czyn, działanie pozatekstowe, co widać zarówno w przekonaniu o możliwości przemienienia słowem odbiorcy, jak i zakładanym (a nawet rozpoczętym przez poetę) nawoływaniu do rewolucji z Ducha.

Pojawiające się czasem (deklarowane mniej lub bardziej bezpośrednio) w badaniach przekonanie o dwóch odmiennych typach języka poetyckiego stosowanych przez wieszczów, różniących się w najogólniejszym sensie opozycją „prostoty” (zbliżonej do języka codziennej rozmowy) i „wyrafinowania” (opisu artystycznego kunsztu, sztuki dla sztuki), może być bardzo mylące przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, jak pisał Aleksander Wilkoń:

W języku Mickiewicza [...] dominowała polszczyzna mylnie utożsamiana z mową potoczną, polszczyzna oparta na słownictwie, frazeologii, syntaktyce, które były wspólne wszystkim funkcjonalnym i gatunkowym odmianom polszczyzny kulturalnej. Była to polszczyzna operująca słownictwem neutralnym typu: las, łąka, kamień, dom,

<sup>85</sup> Por. M. Saganiak: *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*. Warszawa 2009, s. 328.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 332.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

pisać, mówić, myśl itp. Ona tworzyła podstawę języka poety, dając wrażenie prostoty i jasności, która niewiele ma wspólnego ze stylem potocznym czy mową gminu. Natomiast polszczyzna Słowackiego od pierwszych po ostatnie utwory wychylała się bardzo wyraźnie ku nacechowanym złożom polszczyzny literackiej, książkowej, poetycznej [...]”<sup>88</sup>.

Z tego też powodu, zauważa dalej badacz, język Słowackiego sprawia wrażenie pewnej sztuczności, „sztuczności zamierzonej, pożądaney, spełniającej ideał inności mowy poetyckiej oraz [...] tendencję literackości”<sup>89</sup>. Drugie zastrzeżenie dotyczyć musi nie tylko charakterystyki dwóch członów tej opozycji, ale samej możliwości zasadnego jej skonstruowania. Wydaje się, że różnice dostrzegalne bez wątpienia w językowym ukształtowaniu dzieł tych dwóch poetów nie wynikają po prostu z zastosowania dwóch odmiennych strategii i koncepcji języka poetyckiego. Co więcej, wydaje się, że na podejście do języka poetyckiego zarówno przez Słowackiego, jak i Mickiewicza mają wpływ dwie zasadnicze tendencje: przekonanie o konieczności uelastycznienia języka, odnowienia, poszerzenia jego możliwości wyrażania i dążenie do odkrycia języka przystającego ściśle do rzeczywistości, zdolnego odstąpić prawdę o niej. Napięcie pomiędzy tymi dwiema tendencjami i zmiana ich nasilenia na poszczególnych etapach twórczości wieszczów prowadzą do przekształceń ich poetyckiego języka i wyznaczają każdorazowo pole ich eksperymentów w tej dziedzinie. I znów z punktu widzenia wzajemnych relacji pomiędzy poetami, trudno tu mówić nie tylko o antagonizmie czy polemice, mamy raczej do czynienia z próbą rozwiązania identycznych problemów i osiągnięcia analogicznych rezultatów, choć z zastosowaniem różnych rozwiązań szczegółowych.

Mickiewicz i Słowacki w późnych okresach swojej artystycznej działalności wybierają dwie różne sfery realizacji językowego ideału. Jak pisze Krzysztof Rutkowski:

---

<sup>88</sup> A. Wilkoń: *Język poetycki Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*. Red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziołowicz. Kraków 2000, s. 197.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

Mickiewicz przestał (prawie) pisać i mówić eksplozywnie. Słowacki przestał (prawie) mówić i zaczął eksplozywnie pisać. Mówienie Mickiewicza było emisją mocy. Pisanie Słowackiego było emisją sensów zagęszczonych w pramaterię<sup>90</sup>.

Znów więcej tu podobieństw niż różnic (o czym była już wcześniej mowa). Podstawowa różnica dotyczy wyboru przestrzeni (mówiąc metaforycznie) realizowania się owego ideału Słowa. Mickiewicz stopniowo odsuwa się od twórczości poetyckiej w tradycyjnym znaczeniu, rezygnuje z pisania i drukowania własnych utworów, ich ekwiwalentem zaś mają być działania innego rodzaju: wykłady w Collège de France pomyślane jak spektakle, a w końcu także bezpośrednia aktywność polityczna.

Ślady takiej ewolucji myślenia o poezji i języku znajdziemy w cyklu prelekcji paryskich. Z jednej strony pojawiają się tam wywody etymologiczne, które – jak dowodzi Mitosek – stwarzać mają:

[...] jeszcze jedną szansę na odkłamanie języka. Uruchamiając zleksykalizowane nazwy, przemieszczając części słów, doszukując się wspólnych rdzeni w odmiennych językach, badacz dynamizuje „systemat”, wprowadzając weń życie, wiąże go z historią i duchem ludów. W tej sytuacji język staje się dokumentem, skarbnicą sensów, których odkrycie zmienia obraz świata, uzasadnia działalność historyczną, stwarza przesłanki przyszłych czynów<sup>91</sup>.

Wydaje się, że postępując w ten sposób, zbliża się Mickiewicz do swoich młodzieńczych ideałów, że stara się „oskrobywać” słowa, zdzierać z nich fałszywe i konwencjonalne znaczenia, aby docierać do ukrytego źródła, przywracać im pierwotne sensy, w których złożona jest najgłębsza prawda ducha. Rzecz jednak w tym, że w swoich rozważaniach etymologicznych nie jest Mickiewicz ani filologiem, ani językoznawcą, jest przede wszystkim ideologiem i politykiem, szukającym uzasadnienia

---

<sup>90</sup> K. Rutkowski: *Solidarność wieszczów. Rzecz o poezji czynnej Słowackiego i Mickiewicza*. W: *Piękno Juliusza Słowackiego...*, s. 52.

<sup>91</sup> Z. Mitosek: *Język łąmie?...*, s. 213.

dla wpisania Słowian w swoją wizję historiozoficzną na pozycji uprzywilejowanej.

Ale refleksja o języku sięga w prelekcjach głębiej i nie dotyczy jedynie eksperymentów etymologicznych. Wielokrotnie deklaruje poeta w cyklu swoich wykładów przekonanie o szczególnej mocy i znaczeniu słowa wśród narodów słowiańskich i niemal zawsze jest to słowo stanowiące jakby wcielenie czystej treści. Kwintesencję takiego myślenia znajdziemy w wykładzie VII kursu czwartego, gdzie, przywoławszy definicję słowa według Stanisława Potockiego: „Słowo jest to kula złożona z dwóch półkul, z których jedna jest niewidoma, a druga materialna, jedna niebieska, a druga ziemską”<sup>92</sup>, definicję, która dałaby się przełożyć na współczesne kategorie *signifiant* i *signifié*, która mogłaby się spodobać również Słowackiemu, bo uzasadnia ważność owej materialnej części słowa, interpretuje następująco:

Jest to dusza i ciało, cały człowiek [...] Według słownika francuskiego słowo jest przedstawieniem myśli. Może jeszcze ktoś powie: jakimś cieniem, który tylko myśl ma przywilej rzucać? Lud pojmuje słowo inaczej, język jego jest prawdziwszy od książkowego. Kiedy się mówi na przykład, że ktoś dał słowo, że ktoś złamał słowo lub nie dotrzymał słowa; kiedy się o kimś mówi, że to człowiek słowny, czyż tutaj chodzi o przedstawienie myśli? Ręczyć słowem – w języku ludu – znaczy ręczyć samym sobą.

(Wykład VII, kurs czwarty, s. 77)

Mickiewicz pokonuje tu ostatecznie rozdźwięk pomiędzy myślą a słowem. Przytoczona definicja słowa nie jest dla niego znakiem jego rozdarcia na to, co niematerialne, ową duchową treść i materialną formę, ale wyrazem jedności między nimi. Nie ma słowa bez myśli, *signifiant* i *signifié* są dwiema stronami tej samej kartki (jak w koncepcji de Saussure’a). Ale, co najważniejsze, Mickiewicz rozumie tę całość symbolicznie – słowo jest jak człowiek, jest doskonałą całością, jest prawdą

---

<sup>92</sup> A. Mickiewicz: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*. W: Idem: *Dziela*. T. 11. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1998, s. 77. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery wykładów i stron podaje w nawiasach.



i życiem. Znika dylemat języka, ale Mickiewicz rozwiązuje ten problem nie w literaturze, tylko w życiu i polityce. Słowo mówione, przechowane przez – jak mówi w wykładzie VII kursu czwartego – Słowian, czyli „lud Słowa, a raczej Słowa Bożego”, ma w sobie świętość i twórczą potęgę. Jest to słowo zachowane w swojej pierwotnej formie, słowo, które jest czynem i działaniem<sup>93</sup>. Poezja operująca tak rozumianym słowem sama staje się czynem, jest nieodłączną częścią człowieka, który swoim istnieniem, mówieniem i aktywnością potwierdza prawdziwość głoszonych przez siebie idei. W wykładzie V kursu czwartego poeta powie: „[...] nie będzie już wolno mówić w imię natchnienia boskiego, jeśli się go istotnie nie dozna”. I dalej: „[...] każdy czytelnik uzyska możliwość rozróżnienia w poemacie tego, co rzetelne, boskie i natchnione, od tego, co fałszywe, co jest tylko naśladowaniem; słowem, od tego, co się pospolicie zowie poezją” (wykład V, kurs czwarty, s. 52). Potwierdza tu Mickiewicz analizowane w poprzednim podrozdziale przekonanie o istocie twórczości poetyckiej, która polega na docieraniu do ukrytej, duchowej prawdy o świecie i pokazywaniu jej w poezji. Tym razem podkreśla jednak wagę osobistego przeżycia, osobistego doświadczenia cudu i natchnienia. Wszystko, co z tego autentycznego źródła nie pochodzi, jest tylko – jak pisze Mickiewicz – „naśladowaniem” (choć pewnie należałoby raczej powiedzieć „udawaniem”), czyli poezją w jej kształcie dotychczasowym: zafałszowaną, pozbawioną twórczej siły i niezdolną do zaistnienia w czynie, a przeciw: „U Greków nawet prawdziwa poezja oznaczała nie co innego, jak działanie”<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Por. np.: „Słowianie, którzy nie nadużyli jeszcze daru słowa, przypisują mu nadal moc pierwotną. Mniemają, że dosyć wyrzec słowo, żeby rzecz się dokonała” (A. Mickiewicz: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*. W: Idem: *Dzieła*. T. 9. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1997, s. 16. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery wykładów i stron podaję w nawiasach); „[...] i dość jednego słowa, aby ściągnąć lub odpędzić burze moralne i fizyczne, by zakląć ducha lub zdjąć zeń czar, który go pęta, by zadać ludziom cierpienia lub uleczyć ich, uzbroić ich lub rozbroić” (wykład VII, kurs czwarty, s. 76).

<sup>94</sup> A. Mickiewicz: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*. W: Idem: *Dzieła*. T. 10. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1998, s. 23.

Oczywiście, tak pojmowane słowo jest wykorzystywane niejako intuicyjnie, nie poddaje się go racjonalnej kontroli, dobierając najlepszy sposób wyrażania myśli. Ono samo w sobie, w swym pierwotnym znaczeniu, jest już najlepszym z możliwych sposobem komunikacji. Dlatego, pisząc na przykład o kazaniach Skargi, zauważa Mickiewicz: „nie myślał nigdy o doborze wyrażen. Styl jego dzięki temu zyskuje na doskonałości”<sup>95</sup>. W rozumie kontrolującym formę wypowiedzi widzi Mickiewicz zagrożenie dla pierwotnie i twórczo pojmowanego słowa. Zauważa, że satyra nie jest bliska Słowianom, bo: „Ilekróć [...] pisarze, poeci słowiańscy chcą tworzyć rodzaje, do których potrzeba rozwiniętego rozumu, muszą zapierać się własnej natury i wykorzeniać w sobie ów pierwiastek boski, ów polot człowieczy ku wyższym krainom poezji” (wykład XVI, kurs drugi, s. 212). Słowo żywe, objawiające boskie tajemnice nie może się też w poezji przerodzić w rozrywkę i zabawę dostarczającą estetycznej tylko przyjemności autorowi. Dlatego rację miał twórca *Nie-Boskiej komedii*, dla którego „poezja nie jest kunsztem, nie jest rozrywką. Odmalował [...] obraz potęgi poetyckiej, potęgi ducha, który cały rzuca się w swą wyobraźnię i na tym rydwanie, na tej tęczy buja poprzez wichry i obłoki” (wykład II, kurs trzeci, s. 23).

Nie dziwi w tym kontekście także następująca wypowiedź Mickiewicza z wykładu XII kursu drugiego:

Skądżeż więc to pochodzi, że ilekróć pisarze słowiańscy starają się o wdzięk, o subtelność, stają się niemal zawsze prostaccy i niezgrabni? [...]

Sądzę, że to, co zwiemy prostactwem i niezgrabnością, pochodzi z niedostatku wiary w siebie. Być prostackim, to znaczy chcieć przyjmując [cudzą] formę, pozbawioną już ducha. Kto utracił wiarę we własną godność, ten usiłuje naśladować postawę i ruch kogoś innego; za karę za to ubliżenie własnej godności staje się prostackim. [...]

Tak pojmowane prostactwo i niezgrabność, ów brak wiary, niedostatek siły ducha, przechodzi powoli w dowcipność.

(Wykład XII, kurs drugi, s. 170–171)

---

<sup>95</sup> A. Mickiewicz: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*. W: Idem: *Dziela*. T. 8. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1997, s. 581 [Wykład XL].

Mickiewicz krytykuje już samo „staranie się o wdzięk i subtelność” – w poezji prawdziwej, operującej słowem żywym, nie ma miejsca na taką refleksję. Poezja ta jest taka, jaka być musi, formę jej nadaje doskonale w swej istocie, pełne i skończone słowo. „Staranie się”, a więc coś wymuszonego, coś, co nie wynika ze słowa, ale z intencji i ambicji piszącego, musi być oceniane negatywnie. Dla Mickiewicza jest to objaw braku wiary w siebie, prowadzącego do naśladowania „formy cudzej”, a zatem kopiowania jedynie zewnętrznych przejawów poezji, a nie ducha, który ową formę powinien ożywiać. Wykładowca Collège de France porównuje taką sytuację do naśladowania postawy i ruchu innego człowieka, a nie jego wewnętrznego ukształtowania, które w istocie odróżnia go od innych ludzi bardziej niż rodzaj stawianych przez niego kroków. Ten typ prostactwa prowadzi, zdaniem Mickiewicza, do – równie negatywnie przez niego ocenianej – dowcipności w poezji. Tę poezję dowcipną należy chyba rozumieć właśnie jako popis poetyckiego kunsztu, dbałość o formę, tendencje artystowskie, które pozostają w sprzeczności z koncepcją żywego, pierwotnego słowa, równoznacznego z działaniem. Tutaj mielibyśmy do czynienia raczej z przewagą racjonalizmu, słowem podporządkowanym ambicjom autora. Mickiewicz wygłasza ten pogląd 11 lutego 1842 roku. Choć nie wymienia tego tytułu, jednak dziełem, które wydaje się pasować do jego opisu, a którego pamięć mogła być jeszcze na początku roku 1842 żywa, jest *Beniowski*. Jeśli cytowane słowa rzeczywiście odnoszą się do poematu dygresyjnego Słowackiego, to (pomijając ewidentną niechęć zabarwiającą ten sąd) zauważyć trzeba, że Mickiewicz trafnie ujął w kilku zdaniach specyfikę poematu. Jest bowiem rzeczywiście w *Beniowskim* zarówno dbałość o formę i próba nadania jej lekkości i wdzięku, jak i naśladowanie wielu form oraz łączenie w nową „dowcipną” (w każdym znaczeniu tego słowa) całość wypowiedzi cudzych, ale wypowiedzi sprowadzonych w zasadzie do zewnętrznego wydania, rozpoznawalnego stylu czy cytatu, którego zawartość myślowa została często zmieniona, przekształcona czy ironicznie zredukowana. Oczywiście, byłaby to tylko część prawdy o tekście, nieuwzględniająca celu, któremu owe zabiegi miały służyć, a nie była nim przecież jedynie chęć popisania się własnym „dowcipem”.

W kwestii języka w twórczości Mickiewicza i Słowackiego daje się zauważyć wspólną siatkę przekonań i problemów, która wyznacza nieja-

ko ich pole zainteresowań i poszukiwań w tej materii. Ich podstawowe elementy to wspomniane wcześniej odnawianie, uelastycznianie języka z jednej oraz dążenie do odkrycia języka ściśle przylegającego do świata i zdolnego wyrazić prawdę o nim z drugiej strony. Największe i najoryginalniejsze koncepcje języka wypracowane przez wieszczów na różnych etapach ich twórczości (jak choćby język ironii czy język genezyjski Słowackiego, słowo-czyn Mickiewicza) są wynikiem innej konfiguracji, w której w danym momencie te elementy zostały przez poetów ustawione.

Fakt, że w ostatnich latach życia Słowacki będzie przede wszystkim pisał, pragnąc stworzyć precyzyjny, rozdzielony na szereg utworów, funkcjonujący pomiędzy literaturą, nauką i filozofią rozległy **intertekst** stanowiący **wykład** nowej wiary, Mickiewicz zaś w latach czterdziestych wygłosi cykl wykładów, których istotą będzie nie pisemny projekt, ale widowiskowa realizacja, a przekazowi treści nie będzie służyć słowo w swoim wyłącznie słownikowym, encyklopedycznym znaczeniu<sup>96</sup>, świadczy tylko o wyborze odmiennych sfer działalności dla osiągnięcia swoich celów. Choć, jak już zostało powiedziane, wysiłki poetów należy postrzegać jako analogiczne, to taki podział sfer zainteresowań mógł ułatwić Słowackiemu odróżnienie się od starego mistrza.

## Teoria poezji narodowej

Dwutomowemu wydaniu *Poezji Słowackiego*, opublikowanemu w Paryżu w 1832 roku, brakuje odautorskiej przedmowy, znalazło się

---

<sup>96</sup> Jak zauważają badacze, z czasem w wykładach Mickiewicza coraz wyraźniej dochodzi do głosu ów pierwiastek improwizacyjny. Alina Witkowska przypomina: „Częstokroć przed takimi wykładami miejsce przygotowania »książkowego« zajmowały parogodzinne rekolekcje na skupieniu i modlitwie spędzone. Potem zaś ciskał profesor w salę zdania płomienne i natchnione, dając wielką improwizację prozatorską” (A. Witkowska: *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1998, s. 245). Krzysztof Rutkowski podkreśla, że celem Mickiewicza było nie wygłoszenie wcześniej napisanego tekstu, ale tworzenie go w konfrontacji z publicznością (por. K. Rutkowski: *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987, s. 77).

w nim jednak kilka metatekstowych wypowiedzi, które uznać można za ciekawy komentarz młodego poety nie tylko do oddawanych czytelnikom utworów, ale także do uprawianej przez niego profesji. Zwraca uwagę już samo motto, za które posłużyła następująca strofa z pieśni drugiej *Child Harold's Pilgrimage* Byrona:

For thee, who thus in too protracted song  
Hast soothed thine idlesse with inglorious lays,  
Soon shall thy voice be lost amid the throng  
Of louder minstrels in these later days:  
To such resign the strife for fading bays –  
Ill may such contest now the spirit move  
Which heeds nor keen reproach nor partial praise;  
Since cold each kinder heart that might approve,  
And none are left to please when none are left to love<sup>97</sup>.

Fragment ten przynosi na wskroś romantyczny obraz samotnego poety, który nie chce uczestniczyć w walce o poetycką sławę, czuje, że jego pieśń wkrótce przebrzmi wśród zgiełku czynionego przez współczesnych mu poetów, ale nie dba już o to, bo kiedy nie ma się kogo kochać, nie ma też dla kogo tworzyć. Ten sentymentalnie smutny obraz samotnego poety, choć bardzo konwencjonalny, stanowi jednak pod pewnymi względami interesujący odautorski komentarz do prezentowanych czytelnikom poezji. Poza wyraźnym wskazaniem literackiego kontekstu, w którym należy umieścić zgromadzone w tym tomie utwory, młody autor rysuje też dość jasno swoje wyobrażenie o roli poety: samotnego, odróżniającego się od innych, nieuczestniczącego w rywalizacji o sławę i uznanie, a w związku z tym skazanego na samotność. O tym, że zarysowana w motcie postawa nie jest jedynie ozdobnikiem, elementem modnej, byronicznej pozy, świadczyć może fakt, że także w innych metatekstowych wypowiedziach eksponuje Słowacki bardzo mocno swoją indywidualność i poetycką niezależność, która wydaje się dobrze korespondować z otwierającym zbiór obrazem samotnego, oddalonego od świata poety.

---

<sup>97</sup> *Poezje Juliusza Słowackiego. Tom 1.* W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie.* Red. J. Kleiner. T. 1. Wrocław 1952, s. 8.

W *Objaśnieniach do Żmii* tworzy Słowacki wizję procesu twórczego jako pola działania indywidualnej wrażliwości, wyobraźni i artystycznych predyspozycji poety. Wprawdzie większa część tekstu poświęcona została wskazywaniu źródeł, do których sięgał autor poematu i ich znaczenia dla jego utworu, jednak otwierające ów komentarz zdanie „Romans tu umieszczony jest prawie zupełnie utworem imaginacji”<sup>98</sup> nie jest wcale nielogicznym zgrzytem. Jak trafnie zauważa w swojej analizie Marek Stanisiz:

[...] ekspozycja źródeł służyła ukazaniu procesu twórczego jako przestrzeni działania własnej imaginacji autora. Przedstawione w *Objaśnieniach* świadectwo mówi o tym, że praca wyobraźni sprzęgła się tu z lekturą, erudycja zmieszała się z inwencją twórczą. Nad wszystkim jednak panowało „ja” poety, jego wyobraźnia i głębokie przekonanie o suwerenności twórczej<sup>99</sup>.

Można powiedzieć, że pośrednio demonstrowa tutaj Słowacki przekonanie, że w owym czerpaniu z innych tekstów nie ma w istocie niczego zagrażającego poetyckiej oryginalności, ponieważ nad całym tym procesem czuwa twórcze „ja” artysty.

Postawa akcentująca samotność poety – wzmocniona jeszcze rozczarowaniem z powodu przyjęcia, z jakim spotkały się dwa początkowe tomy *Poezji* – zadecydowała o kształcie wstępu do tomu trzeciego tychże. Nadrzędną myślą, której cały ten manifest został podporządkowany, jest wprawdzie postulat różnorodności, zgody na tworzenie w sposób nowy, odmienny, na niepodążanie drogą wskazaną przez innych, ale strategia przyjęta w tym tekście przez Słowackiego polega na wyraźnym oddalaniu się zarówno od innych poetów (przede wszystkim tych, którzy w emigracyjnym życiu literackim zajmują miejsce uprzywilejowane, a zatem Mickiewicza i jego naśladowców), jak i czytelników: „W kluczowym momencie preface autor zdecydował się na przeciwstawienie chyba najostrejsze z możliwych: po jednej stronie on sam, po drugiej wszyscy inni: pisarze

---

<sup>98</sup> J. Słowacki: *Objaśnienia do „Żmii”*. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. T. 1. Red. J. Kleiner. Wrocław 1952, s. 55.

<sup>99</sup> M. Stanisiz: *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie – idee programowe – gry z czytelnikiem*. Kraków 2007, s. 243.

rywale, czytelnicy, rodacy – dosłownie cały naród, wszyscy Polacy!”<sup>100</sup>. Tak wyraźne akcentowanie swojej samotności, fakt, że nawet we wstępie Słowacki zdaje się nie szukać porozumienia ani z „zawodowymi”, ani z „amatorskimi” potencjalnymi odbiorcami swoich utworów, może sugerować, że owa potrzeba odróżniania się, konieczność bycia innym niż wszyscy jest u młodego poety od początku jego artystycznej kariery potrzebą pierwszoplanową. A choć nazwisko Mickiewicza we wstępie do trzeciego tomu poezji nie pada, oczywiste jest, że owo dramatyczne odcięcie się od swoich współczesnych dokonuje się w cieniu „tamtego”.

Deklarowana we wstępie do trzeciego tomu *Poezji* samotność twórcy jest tym bardziej interesująca, że odbywa się ona w tekście podejmującym problem poezji narodowej, a więc takiej, której sens kształtuje się przeciwieństwo w związku ze wspólnotą rodaków, a nie obok czy tym bardziej przeciwko niej. Formułując własne przekonania dotyczące kształtu poezji narodowej, sięga Słowacki po najgłębsze jej rozumienie. Tworząc klasyfikację poetów według trzech kategorii: tych, którzy „są ściśle krajowymi zamknięci obrębami, jak Goethe, Kalderon, Walter Scott”, tych, którzy „wyobrażają epoki, w których żyli”, jak Dante, Wolter i Byron, czy wreszcie tych, którzy jak Szekspir „nie własne serce, nie myśli swojego czasu, lecz serca i myśli ludzkie niezależne od epoki przesądów malował i stwarzał władzę podobną do Boskiej”, i przyznając miejsce najwyższe Szekspirovi, zdaje się Słowacki mówić, że poezja narodowa ma największą wartość wtedy, gdy pokazuje istotne prawdy o człowieku i jego miejscu w świecie czy historii, a nie wtedy, kiedy stanowi mniej lub bardziej bezpośredni komentarz do konkretnych wydarzeń. Dlatego pisząc o swoim *Lambro*:

Nie spodziewam się, aby *Lambro* mógł się kiedy podobnie ukazać na szarej bibule dzienników, bo *Lambro* jest to człowiek będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcielone szyderstwo losu, a życie jego jest podobne do życia wielu teraz mrących ludzi, o których przyjaciele piszą, czem być mogli, o których nieznajomi mówią, że nie byli niczem [...] <sup>101</sup>

<sup>100</sup> Ibidem, s. 256.

<sup>101</sup> J. Słowacki: *Przedmowa do trzeciego tomu „Poezji”*. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 2. Wrocław 1952, s. 11. Wszystkie cytaty z tekstu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

– wskazuje Słowacki, na czym polega jego istotna – także w narodowym sensie – wartość. Nie ma znaczenia to, że Lambro jest powstańcem greckim, ale wszystkie skupione w tej postaci sensory, które mają wymiar daleko bardziej uniwersalny. Tak rozumiana uniwersalność nie oznacza braku odniesienia do sytuacji własnego narodu, lecz jedynie osadzenie pokazywanych kwestii na szerszym tle, ukazanie ich w głębszy i prawdziwszy, bo powiązany z duchem czasu, sposób. W słowach tych można się dopatrywać bezpośredniej aluzji do postawy Mickiewicza, którego przedmowę do *Konrada Wallenroda* mógł Słowacki odczytywać właśnie jako próbę zasugerowania prostych analogii pomiędzy opisywaną historią litewską a położeniem Polski w wieku XIX<sup>102</sup> i wyraz przekonania, że na tego typu związkach opierać się musi poezja zasługująca na ważne miejsce w życiu narodu. O tym, że w Mickiewiczowskim myśleniu o literaturze nie było chyba miejsca na tak wąskie rozumienie poezji narodowej, świadczy nie tylko przypominany już fakt, że *Konrada Wallenroda* nie cenił poeta najbardziej spośród swych utworów, nazywając go jeśli nie pogardliwie, to przynajmniej z intencją pomniejszenia jego znaczenia „broszurą polityczną”, ale także liczne jego własne wypowiedzi teoretyczne pochodzące z okresu poprzedzającego powstanie tej powieści poetyckiej. Najlepiej widać to w szkicu *O poezji romantycznej*, w którym narodowy charakter poezji wyraźnie wynika z rodzaju wyobraźni i umysłowości typowych dla poszczególnych nacji, z ich mitów i wierzeń, w żadnym wypadku natomiast nie może być sprowadzony do prostego odzwierciedlenia czy komentowania narodowych wypadków lub dbałości jedynie o koloryt lokalny<sup>103</sup>. W myśleniu takim jest zresztą Mickiewicz bliski romantynom w ogóle. Kiedy Mochnacki w dziele *O literaturze polskiej w wieku XIX* nazywa literaturę sumieniem narodu, widząc jej wielką wartość w tym, że pokazuje ludziom, kim są, kiedy stwierdza: „To wyrażenie ducha, to wyciągnięcie myśli wspólnej na jaśnie,

<sup>102</sup> Por. M. Stanis: *Przedmowy romantyków...*, s. 254.

<sup>103</sup> Kwestia ta jest zresztą w przywołanym szkicu bardziej złożona. Źródłem poezji narodowej jest bowiem według Mickiewicza także energia i charakter narodu, „pienia gminne, które są składem uczuć, mniemań, pamiątek narodowych” (A. Mickiewicz: *O poezji romantycznej*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna...*, s. 112). Wydarzenia historyczne postrzegane są tu natomiast właśnie przez pryzmat wpływu, jaki wywarły na ducha narodu.



ta ogólna masa wszystkich razem wyobrażeń i pojęć, cechujących narodu istotę, »stanowią literaturę tego narodu«<sup>104</sup>, jakże jest daleko od traktowania piśmiennictwa narodowego w kategoriach doraźnego komentarza politycznego czy rodzaju historiografii artystycznej<sup>105</sup>.

Słowacki stwierdza we wstępie do trzeciego tomu *Poezycji*, że „myli się ten, kto sądzi, że narodowość poezji zależy na opisywaniu narodowych wypadków: wypadki są tylko szatą, ciałem, pod którym trzeba szukać duszy narodowej lub duszy świata” (s. 12). Zawężając – nieco sztucznie i trochę na wzór klasyczny<sup>106</sup> – rozumienie poezji narodowej

---

<sup>104</sup> M. Mochnacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. T. 1. Warszawa 1830, s. 54.

<sup>105</sup> Z drugiej jednak strony odnotować należy, że większa skłonność do skupiania się na historii rozumianej jako konkretny moment dziejowy i wiążące się z nim uwarunkowania mogła być przez Słowackiego rzeczywiście dostrzegana w pismach Mickiewicza. Choć sprowadzenie jej do prostych zabiegów historyograficznych musi być postrzegane w kategoriach uproszczenia (czy też „odczytania świadomie zniekształconego”), jednak gestami swoimi zmierzał Słowacki konsekwentnie do budowania perspektywy uniwersalizującej w przeciwieństwie do bardziej „historycznie nacechowanej” postawy Mickiewicza. Swoiste echa tego „po-różnienia” możemy odnaleźć także w późnej twórczości wieszczów. Jak dowodzi Magdalena Saganiak, Mickiewicz jest w prelekcjach cały czas wytworem swojego momentu historycznego, Słowacki przeciwnie, dąży do uniwersalności. „O ile autor *Króla-Ducha* naprawdę usiłował wykreować w wyobraźni bezczas i w nim wiecznego Ducha, to Mickiewicz – jak na projekt hermeneutyczny przystało – chciał się odnaleźć w historycznym momencie rozwoju ducha swego narodu, i rozpoznawszy jego przeszłość i terażniejszość – chciał wytyczać jego przyszłość” (M. Saganiak: *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne...*, s. 315).

<sup>106</sup> Użycie przymiotnika „klasyczny” uzasadniają w moim przekonaniu wypowiedzi klasyków, którzy chętnie i łatwo łączyli narodowość poezji z pisaniem o Polsce i opiewaniem ważnych momentów z dziejów ojczystych. Jest to o tyle istotne, że ofiarą takiego myślenia padł także sam Mickiewicz, o którego *Sonetach krymskich* Kajetan Koźmian pisał do Franciszka Morawskiego: „Sonety Mickiewicza najlepiej oznaczył Mostowski jednym słowem: paskudztwo. Nie wiem, co tak mogłeś wynaleźć dobrego, wszystko bezecne, podłe, brudne, ciemne, wszystko może krymskie, tatarskie, tureckie, ale nie polskie” (cyt. za: *Walka romantyków z klasykami*. Oprac. S. Kawyn. Wrocław 1960, s. 111), a na przy-

do „opisywania narodowych wypadków”, konstruuje niezbędny punkt wyjścia do rozwinięcia najistotniejszej w tym tekście idei: odmienności własnej drogi artystycznej i niezależności swojej wyobraźni. „Szukajmy [...] – postuluje autor – różnymi drogami treściwej myśli żywotnej naszego kraju; szczęśliwy, kto w ogniu duszy własnej najwięcej promieni połączy i odbije” (s. 12). W słowach tych dochodzi do głosu przede wszystkim postulat zgody na oryginalną, własną drogę twórczą Słowackiego. Domaganie się zgody na definiowanie poezji narodowej jako tej, która poszukuje głębszych, ukrytych prawd o ludziach i czasach, w których żyją, nie jest tu pomyślane jako próba udowodnienia wyższości własnej teorii poezji nad Mickiewiczowską, ale jako żądanie akceptacji dla faktu, że jest więcej niż jeden model poezji, że można być poetą narodowym, nie będąc naśladowcą Mickiewicza, że – mówiąc bardziej ogólnie – nawet wspólny cel można osiągać samotnie. W przedmowie nie ma miejsca bezpośrednia polemika z Mickiewiczowską teorią poezji, gdyż nie padają tu żadne istotne, wskazujące na owe różnice zasadniczo przeciwstawiające strategię Słowackiego działaniom starego mistrza argumenty. Trudno za takie uznać przywoływaną tu deklarację, że dla autora przedmowy istota narodowej poezji zasadza się na ukazywaniu ducha narodu, gdyż rozpatrywanie takiego postulatu jako oryginalnego, właściwego wyłącznie Słowackiemu sposobu myślenia, byłoby trudne<sup>107</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że przedmowa jest wymierzona w Mickiewicza, który złośliwie nieco został tu pokazany przez aluzję do „szkoły religijnej, owej wieczerzy Pańskiej polskich poetów”, „szkoły De-la-Menistów”. Sąd ten krytycznie wskazuje na religijne, pozostające pod wpływem idei francuskiego księdza ukierunkowanie jego programu

---

kład Wincenty Niemojowski postulował: „Niech Pan Mickiewicz, który posiada rzeczywiście i piękny talent, zamiast marnotrawienia go na takich dziwolągach, jak są jego *Dziady*, jego *Krymskie Sonety*, da nam wielkie narodowe epos” (W. Kwiatkowski: *Wincentego Niemojowskiego myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*. Kalisz 1930, s. 17).

<sup>107</sup> Marek Stanisław przypomina, że: „Wizja literatury jako ekspresji »ducha« określonej zbiorowości narodowej była jedną z głównych idei romantycznych, miała centralny charakter dla światopoglądu oraz refleksji literackiej omawianej epoki, i to nie tylko w Polsce” (M. Stanisław: *Juliusz Słowacki jako krytyk...*, s. 273).

poetyckiego. Słowacki podważa również dążenie Mickiewicza do zajmowania miejsca szczególnego. Jak pisze Małgorzata Nesteruk: „Wieczera Pańska zakłada obecność Chrystusa, duchowy charakter przywództwa, relacje: mistrz – uczniowie. Do takiej roli Mickiewicz aspirował w owym czasie, nie tylko poetyką swych utworów”<sup>108</sup>. Od takiego rozumienia zadań poety Słowacki wyraźnie się odcinał. W kategoriach Bloomowskich można by powiedzieć, że bardzo ogólnie wskazał tutaj Słowacki, w którym momencie odchylił się Mickiewicz od właściwego kursu (wybierając szkołę religijną i rolę duchowego przywódcy rodaków<sup>109</sup>). To określenie błędu wielkiego prekursora staje się punktem wyjścia do – będącego istotnym celem przedmowy – budowania obrazu własnej odrębności i niezależności w myśleniu o poezji narodowej. Odbywa się to jednak już bez konkretnych odesłań do koncepcji prekursora.

Jednocześnie zauważyć trzeba, że twórczość Mickiewicza przyczyniła się niewątpliwie w polskiej tradycji do utrwalenia tendencji uwznioślającej narodową historię, tendencji, która z jednej strony mogła Słowackiego po prostu razić, z drugiej stanowiła ona pewną wskazówkę dotyczącą tego, w jaki sposób odróżnić się mógł poeta młodszy od swego prekursora. Elementem różnicującym w tym wypadku mogło być demitologizowanie i desakralizowanie narodowej historii, co – jak wiemy – uprawiał Słowacki z zaangażowaniem w swojej twórczości. Jak zauważa Alina Kowalczykowa:

Słowacki w momencie swojego debiutu stanął wobec zmonumentalizowanej i usakryfikowanej historii. Wszystkie [...] jego późniejsze autokomentarze świadczą, że prowokował czytelnika odmiennością włas-

---

<sup>108</sup> M. Nesteruk: *Nowy program poezji romantycznej. (O przedmowie do III tomu „Poezji” Juliusza Słowackiego)*. „Przegląd Humanistyczny” 1990, z. 3, s. 135.

<sup>109</sup> Zarzut ten tak rozwija Małgorzata Nesteruk: „Pytanie brzmiało: czy po »wieku Woltera« poeta o świadomości religijnej »zgadza się« ze swoim czasem i może być wyrazicielem istotnych problemów epoki. Rozważania przedmowy kwestionowały właściwie współczesność Mickiewicza rozumianą jako owo »współbrzmienie« jego utworów ze świadomością ludzi XIX wieku, bycie »zwierciadłem wieku i narodu« – co należało przecież do programu poezji romantycznej” (M. Nesteruk: *O co Słowacki spierał się z Mickiewiczem?* „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1999, R. 34, s. 115).

nej postawy wobec historii, że demitologizował dzieje, rozbijał wiarę w ich ład, sztydził z narodowych świętości<sup>110</sup>.

Jeśli widzieć tę skłonność do demitologizacji historii jako reakcję na uświęconą autorytetem Mickiewicza tendencję odmienną, to dostrzec w niej musimy próbę przeciwstawienia wielkiemu prekursorowi własnej, innej koncepcji podejścia do dziejów, zasadzającej się z jednej strony na poszukiwaniu ich głębszego znaczenia, a nie jedynie opisu zewnętrznego wydania (w czym akurat dostrzec można zbieżność programów obu wieszczów, o czym była już mowa) i na owej demitologizującej strategii (będącej rzeczywiście elementem odmiennym, umożliwiającym poecie twórcze skorygowanie toru wyznaczonego dziełami poprzednika).

W wymienionych wcześniej wypowiedziach metatekstowych zawartych w pierwszych trzech tomach *Poezji* Słowackiego ujawnione zostały pewne stałe, interesujące ze względu na obserwowaną w tej książce relację pomiędzy wieszczami, tendencje. Przede wszystkim da się tu zauważyć budowanie przez młodszego poetę wizji siebie jako twórcy niezrozumianego, odrzuconego przez współczesność, jednocześnie świadomie przyjmującego postawę opozycyjną wobec innych autorów, rezygnującego z zabiegania o przychylność czytelników. Kreowaniu takiego autoportretu poetyckiego towarzyszy z jednej strony podkreślanie roli indywidualności piszącego w procesie twórczym, z drugiej zaś domaganie się prawa do podążania własną drogą i odmowy realizowania uświęconego autorytetem krytyki czy „duchowego ojca narodu” wzorca<sup>111</sup>. Charakterystyczne jest również to, że Słowacki nie przeprowadza tu rzeczowej polemiki z konkretnymi, odmiennymi od własnych elementami Mickiewiczowskiej teorii poezji, lecz jedynie odrzuca proponowaną przez niego drogę jako taką, choć w wielu miejscach jest ona

<sup>110</sup> A. Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 304.

<sup>111</sup> Najwyraźniej widać to, oczywiście, w przedmowie do tomu III *Poezji*, gdzie „wywody Słowackiego stają się deklaracją świadomego, programowego outsiderstwa, programowego nieliczenia się z opiniami krytyki, gdyż nie jest ona ani odpowiedzialna, ani nie rozumie własnego czasu” (M. Nesteruk: *Nowy program poezji romantycznej...*, s. 131). O rozumieniu przez Słowackiego roli krytyków i recenzentów w przywoływanej przedmowie będzie jeszcze mowa w kolejnym rozdziale tej książki.

(czego widzieć nie chce) zbieżna z jego własną. W przyjętej tu przez młodszego autora strategii dostrzec można wyraźne ślady **lęku przed wpływem** i konieczności manifestacyjnego udowodnienia, że możliwa jest inna droga realizacji podobnych poetyckich celów. Owa apologia różnorodności kryje tutaj lęk przed koniecznością pójścia drogą wytkniętą przez wielkiego poprzednika, a odmowa pełnej interpretacji jego artystycznych dokonań i teoretycznych deklaracji może być nie do końca uświadomioną próbą zachowania dla siebie terytorium, którego tamten nie zdążył zawłaszczyć.

Specyfika trudnej relacji między wieszczami stanie się jeszcze wyraźniejsza, jeśli porównamy metatekstowe komentarze do trzech początkowych tomów *Poezji* Słowackiego z przywoływanym już szkicem *O poezji romantycznej*. Zestawienie takie wydaje się o tyle uzasadnione, że w obu przypadkach mamy do czynienia z komentarzami do wczesnych utworów, które oddawane są do rąk czytelników przez młodych autorów, spodziewających się krytyki i niezrozumienia. Jest jednocześnie rzeczą oczywistą, że Mickiewicz pisał przedmowę do swojego tomu w całkowicie innych warunkach. Występował jako przedstawiciel pokolenia „młodych” i doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że ten debiutancki zbiór ostatecznie ugruntuje jego pozycję jako tego, który tworzy podstawy „nowej” sztuki. Strategia Mickiewicza w szkicu *O poezji romantycznej* polega zatem na odbieraniu uprawianej przez siebie poezji „romantycznej” waloru „nowości”, wpisywaniu jej w tradycję<sup>112</sup> i ukazywaniu jako niezaprzeczalnego elementu historii literatury, wynikającego ściśle z dziejów i ewolucji tejże. Mickiewicz nie zaznacza tu więc oryginalności i niezależności poetyckiej, nie kreuje postawy poety samotnego, niezrozumianego przez odbiorców i skrajnie odmiennego od wszystkich innych współczesnych mu bądź wcześniejszych twórców. Przeciwnie, jego strategia polega na „roztapianiu” poezji romantycznej w żywiole literatury, na zbliżaniu ideału młodych do wartości obecnych w literaturze od zarania jej dziejów. Patrząc na historię relacji pomiędzy wieszczami

---

<sup>112</sup> Wykorzystywanie tradycji jako oparcia dla własnej twórczości i komunikowania się z odbiorcami będzie się powtarzało w twórczości Mickiewicza i można je uznać za typowe dla romantyków (por. M. Kuziak: *Wielka całość...*, s. 141–142).

przez pryzmat poetyckiego lęku przed wpływem, można powiedzieć, że Mickiewicz znajduje się w sytuacji uprzywilejowanej, będąc „przywódcą młodych”, oskarżanym o najbardziej radykalne nowości w praktyce poetyckiej, nie odczuwa żadnego lęku przed byciem wtórnym, przeciwnie, może kierować swoją pomysłowość w stronę udowodnienia, że jest jednym z wielu, że istotne artystycznie więzi łączą go z pokoleniami poetów, którzy tworzyli przed nim. Słowacki, publikując w sytuacji, kiedy miejsca na poetyckim parnacie są już rozdzielone, od początku sytuuje się nie wewnątrz grupy innych poetów, ale na jej marginesie, a przesłaniem najważniejszym staje się dla niego deklaracja własnej odmienności (i samotności).

Jak zauważa Marek Stanisław, analizujący prefacyjne strategie Słowackiego, celem jego odautorskich komentarzy jest też wskazanie inspiracji lekturowych, literackich źródeł, z których chętnie korzysta<sup>113</sup>. W tak manifestacyjnym wręcz podkreślaniu literackich impulsów, pobudek własnej twórczości trzeba widzieć zbieg dwóch ważnych tendencji. Przede wszystkim, świadomy własnej strategii pisarskiej młody poeta, nie tylko się jej nie wypiera, ale ukazuje ją jako ważny element własnej poetyckiej teorii i praktyki. Po drugie, diagnozując w ten sposób swoją metodę twórczą, zwraca jednocześnie Słowacki uwagę na właściwe rozłożenie akcentów: podkreślanie dominującej pozycji „ja” artysty, roli zindywidualizowanej i oryginalnej wyobraźni oraz wrażliwości poety w procesie kreowania nowych utworów służyć ma rozwianiu wszelkich ewentualnych wątpliwości dotyczących niesamodzielności podejmowanych przez autora wątków, obrazów czy rozwiązań estetycznych.

Ciekawie wypowiada się Słowacki na temat tych międzytekstowych relacji w swoim postawieniu do *Mindowego*:

Dzisiejsi poeci muszą również jak dawniejsi w myślach spotykać się, a nawet częściej, bo malują wiernie naturę i serce człowieka; ta różnica tylko zachodzi, że dawniejsi naśladować chcieli i starali się, gdy drudzy przypadkowo naśladowają, ile razy tego uniknąć nie mogą. I gdybyśmy każde dzieło geniuszu rozbierać chcieli, czyż trudnem byłoby powiedzieć, że Wallenrod sam jest szpiegiem Coopera, że opisanie charakteru Wallenroda jest opisaniem charakteru Lary lub Korsarza, z tą różnicą,

<sup>113</sup> M. Stanisław: *Przedmowy romantyków...*, s. 242–243, 249–250.

że Korsarz w napojach gorących ulgi nie szukał; że nareszcie, przystępując do drobniejszych szczegółów, krzyk ostatni Aldony umierającej w *Wallenrodzie*, jest krzykiem ostatnim i przeraźliwym Parizyny<sup>114</sup>.

Słowacki występuje tutaj jako obrońca niezależności i oryginalności współczesnych mu utworów poetyckich, ewentualne podobieństwa pomiędzy tekstami tłumacząc nie celowym naśladowaniem wzorów, ale podobieństwem tematu, którym jest przede wszystkim sam człowiek, a zatem prawdy, które na jego temat wypowiadają różni autorzy, mogą być podobne, nawet jeśli ci autorzy nie odwołują się świadomie do swoich nawzajem twierdzeń<sup>115</sup>. Rozwiązuje w ten sposób Słowacki problem uzależnienia jednych poetów od innych, a może nawet, mówiąc językiem Blooma, problem wpływu, dowodząc, że wszelkie zbieżności między tekstami są przypadkowe. Ale czy rozwiązuje w pełni problem ich oryginalności? Sytuacja, w której podobieństwa między tekstami nie są wynikiem świadomego naśladowania, nie usuwa przecież problemu najistotniejszego, czyli faktu, że utwór jednego poety może się okazać powtórzeniem tego, co zaprezentował w innym dziele jakiś inny autor. Wydaje się, że celem, dla którego Słowacki wprowadził do swojego *Postawia* ów passus, nie jest wcale udowodnienie, że wszelkie zbieżności pomiędzy utworami współczesnych mu autorów są jedynie przypadkowe – gdyby w istocie w to wierzył, nie dbałby o to, aby tak często eksponować literackie konteksty własnej twórczości. Bardziej prawdopodobne, że zwraca tu młody poeta uwagę na fakt, że powierzchowne podobieństwa nie wykluczają całkowitej oryginalności, jednostkowości i odmienności owych pozornie podobnych dzieł. Byłoby to zatem nie wyrzeczenie się prawa do korzystania z innych tekstów literackich, ale sformułowanie tej zasady na nowo – jako takiej, która nie kłóci się z artystyczną niezależnością.

W cytowanym fragmencie szczególnie ważne wydaje się jednak, że eksplikacji owej dokonuje Słowacki na przykładzie Mickiewiczowskim. Osiąga dzięki temu efekt podwójny: po pierwsze, broniąc niejako Mic-

---

<sup>114</sup> *Poezje Juliusza Słowackiego*. T. 1..., s. 186.

<sup>115</sup> Tłumaczenie takie wpisuje się w obecną w romantyzmie tendencję (por. M. Kuziak: *Wielka catość...*, s. 58).

kiewiczza przed ewentualnymi zarzutami o wtórność wobec Byrona, broni także własnych tekstów przed potencjalnymi zarzutami (lub własnymi najgłębszymi obawami) o wtórność wobec Mickiewicza. Po drugie, niejako mimochodem, wskazując, że również twórczość wielkiego poprzednika otwarta jest na inspiracje płynące z dokonań poetów wcześniejszych, zrównuje w pewien sposób pozycję własną i autora *Dziadów*, stawiając się razem z nim w rzędzie „naśladowców” Byrona<sup>116</sup>. W tym podkreślaniu tekstów, które okazały się inspirujące dla Mickiewicza, zobaczyć można również element Bloomowskiego mechanizmu obrony przed wpływem. Jan Potkański, analizując kolejne etapy tego procesu, zauważa:

„Uczłowieczanie” prekursora, które niejako przy okazji ma zachodzić w ramach demonizacji, mogłoby polegać po prostu na tym, że widzi się go odtąd nie jako siłę absolutną, samostwórczą, tylko – jak efeb – [...] zależną od prekursora<sup>117</sup>.

Trudno nie zauważyć, że mamy tu do czynienia z podobnym zabiegiem. Mickiewicz został w ten sposób ustawiony w pozycji takiej samej jak Słowacki – jest podatny na „wpływ” wielkiego prekursora. Gest ten jest tym bardziej znaczący, że w tym samym tekście odpowiadał również Słowacki na „uczyniony mu zarzut”, że:

[...] scena, gdzie Mindowe porównywa Litwę z krajem Krzyżaków, [...] jest naśladowaniem mowy Litawora w ślicznej *Grażynie* Mickiewicza. Pisząc tę scenę miałem tylko przed oczyma kilka miejsc z kronik, kilka miejsc z historii Karamzina [...]

---

<sup>116</sup> Można się tutaj pokusić o przypisanie Słowackiemu jeszcze jednej, tym razem nieco „złośliwszej” intencji. W posłowniu do *Mindowego* deklaruje Słowacki swoje własne zapożyczenia u Mickiewicza (mowa bohatera jest „naśladowaniem mowy Litawora w ślicznej *Grażynie* Mickiewicza”), tymczasem wyliczone przez młodszego poetę „pożyczki” Mickiewiczowskie odnotowane przez starszego autora nie zostały. Słowacki okazuje się zatem dużo bardziej skrupulatny (jeśli nie należałoby raczej powiedzieć: artystycznie uczciwszy) od autora *Konrada Wallenroda*.

<sup>117</sup> J. Potkański: *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz, Bloom, Lacan*. Warszawa 2008, s. 82.



Wolałem przecież scenę nietkniętą pozostawić i wyznać, że bez upokorzenia dług myśli względem największego z naszych poetów zaciągam.

(s. 185–186)

Ciekawy to fragment, w którym Słowacki przyznaje się do długu zaciągniętego u Mickiewicza, choć, jak stwierdza wcześniej, to nie Mickiewiczowski tekst był dla niego inspiracją do napisania wspomnianej sceny. Komentując ten fragment posłowania do *Mindowego*, Michał Kuziak zauważa, że Słowacki „przyznaje się do wpływu, którego nie było”, dzięki czemu neutralizuje „istotę zjawiska”<sup>118</sup>. We fragmencie tym eksponuje jednocześnie Słowacki inne źródła, które mogły wpłynąć na ukształtowanie wspomnianej sceny, nie tylko podkreślając przypadkową zbieżność z tekstem Mickiewicza, ale także rozszerzając zakres „wpływów”, które w sposób nieunikniony (choć często przypadkowy) funkcjonują w całej przestrzeni literatury i czyniąc niejako twórczość Mickiewicza otwartą na owe wpływy w równym stopniu, co jego własna. W rezultacie, mówiąc językiem Blooma, Mickiewicz obsadzony zostaje na moment w roli efeba, co pozbawia go przynajmniej części jego mocy i oryginalności.

W napisanym po latach artykule *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z.K. o poezjach Juliusza Słowackiego* poeta wypowiedział się o swoich pierwszych poetyckich tomach, z których wszystkie przywołane wcześniej komentarze metatekstowe pochodzą, bardzo krytycznie:

Pierwsze tomy poezji moich są bez duszy. Imaginacja moja młoda jak motyl, wabiona była połyskiem, słońcem, kształtami, kiedyś je pisałem. Teatralny koturn włożyłem na stopy moje, abym dziecięciami jeszcze będąc, wzrostu sobie przymnożył. Pokazałem się więc po raz pierwszy jako artysta, ludziom, którzy bynajmniej o artystostwie nie myśleli... ważną, i okropną tragedią rzeczywistą zajęci. Pierwszymi dwoma toмами zgubiłem się na czas życia mego, i teraz muszę bez echa śpiewać, choć śpiewam inaczej, albowiem Polska nie ma ani krytyków silnych, którzy by ją o zmianie lutni ostrzegli, ani czytelników dość szybko są-

---

<sup>118</sup> M. Kuziak: *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*. W: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*. Red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska. Warszawa 2012, s. 189.

dzących, którzy by się sami z pierwszego sądu otrząsnąć mogli, i z czystą uwagą iść za nową pieśnią poety<sup>119</sup>.

Zastanawiająca to krytyka, bo zdecydowanie przesadzona. Nie wdając się w szczegółową ocenę poszczególnych utworów zgromadzonych w owych pierwszych tomach poezji Słowackiego i poprzestając na samych odautorskich komentarzach, wyrazić trzeba wątpliwość co do deklarowanych w artykule wad: młodości i dziecinnych ambicji. Namysł teoretyczny zawarty w *Objaśnieniach*, *Postłowi*u czy wstępie do tomu trzeciego *Poezji* zdradza poważną i niedziecinną zgoła refleksję nad procesem twórczym, a także – o czym Słowacki zdaje się nie pamiętać – ważną (choć lakoniczną) definicję poezji narodowej. Nawet przyjmując założenie, że te ambitne i słuszne plany udało się Słowackiemu zrealizować z różnym skutkiem w poszczególnych utworach (o czym zresztą pisał już we wspomnianych wypowiedziach metatekstowych wkomponowanych w owe wczesne tomy), trudno uwierzyć w autentyzm wyznania, że wszystkie wczesne teksty reprezentujące zróżnicowaną tematykę i różny poziom artystyczny postrzega poeta wyłącznie w kategoriach młodzieńczej pozy autora, pragnącego dodać sobie powagi i znaczenia. Złożona przez Słowackiego samokrytyka brzmi tym bardziej nieprzekonująco, że układa się ona w schemat ewidentnie nie jego autorstwa. Otwierające *Odpowiedź* wyznanie, że „Pierwsze tomy poezji moich są bez duszy”, jest oczywiście nawiązaniem do sądu Mickiewicza. Poddanie się wyrokowi mistrza należy chyba jednak potraktować z daleko posuniętą ostrożnością i widzieć w nim jedną ze strategii rewizyjnych opisanych przez Blooma. Wyrzeczenie się swoich wczesnych utworów, przyznanie racji wieszczowi, zgoda na jego klasyfikację, według której twórczość Słowackiego zachwyca doskonałą formą, ale razi pustką ideową, nie jest tutaj przyznaniem się do błędu przez młodszego poetę ani deklaracją nawrócenia na właściwą (czyli Mickiewiczowską) drogę, ale jedynie oczyszczeniem pola przed ostatecznym starciem. Pozornie akceptując wyrok mistrza, daje dowód głębokiego zrozumienia istoty

---

<sup>119</sup> J. Słowacki: *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z.K. o poezjach Juliusza Słowackiego*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dziela wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 3. Wrocław 1952, s. 197–198.

poezji, opowiada się po stronie treści, a nie estetyki, a zatem przechodzi na pozycję przeciwnika, aby na jego polu doprowadzić do ostatecznego starcia, jakiego godny jest dostąpić tylko prawdziwie narodowy poeta z innym prawdziwie narodowym poetą.

\* \* \*

Prowadzone w tym rozdziale rozważania nie mają charakteru całościowego, obejmują jedynie wybrane fragmenty poetyckich koncepcji Słowackiego i Mickiewicza. Ich wyobrażenia o poezji i zasadach tworzenia były bardzo złożone, uległy również istotnym zmianom w czasie. Jeśli zdecydowałam się prześledzić pewne ogólne, najbardziej podstawowe założenia przyświecające twórczości tych poetów, to dlatego, że pozwalają one ujawnić elementarną – chciałoby się powiedzieć – bliskość ich myślenia o akcie twórczym i zadaniach języka poetyckiego. Jest to z jednej strony konstatacja oczywista, skoro – o czym była tu mowa – autorzy ci obracają się w kręgu takich samych, ważnych w epoce wyobrażeń o poezji. W tym sensie taka bliskość poglądów Słowackiego i Mickiewicza wykracza daleko poza przewidywany w koncepcji Blooma zachwyt dla osiągnięć wielkiego prekursora, staje się raczej pewnym wspólnym punktem wyjścia. Można mieć również uzasadnione wątpliwości, czy późniejsze różnice na poziomie szczegółowej realizacji podobnych wyobrażeń o istocie aktu twórczego i języka poezji wynikają z chęci odróżnienia się poety młodszego od poprzednika, czy też są raczej próbą lepszego, pełniejszego realizowania założonych celów. Choć elementy te zdają się wymykać analizie podporządkowanej Bloomowskiej logice agonu, warto je tutaj, w moim przekonaniu, choćby zasygnalizować. Celem prowadzonych w tej książce rozważań jest bowiem przede wszystkim czytanie relacji pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem, a dla jej zrozumienia podkreślenie takiej fundamentalnej bliskości postaw artystycznych dwóch najwybitniejszych poetów polskiego romantyzmu wydaje się szczególnie istotne. Nie tylko dlatego, że metafora „antagonizmu wieszczów” długo utrudniała zobaczenie punktów zbieżnych pomiędzy prezentowanymi przez nich modelami twórczości. Istotne jest również to, że uwzględnienie takiej perspektywy oświetla rewizyjne zabiegi Słowackiego, jego uwalnianie się spod wpływu Mickiewicza, ukazując ten proces jako odbywający się w sytuacji, kiedy obaj poeci – mówiąc me-

taforycznie – ukształtowani zostali przez taki sam wcześniejszy wpływ. Na tym najbardziej podstawowym poziomie (bo za taki uznać chyba należy rozumienie samej istoty poezji) koncepcje Słowackiego i Mickiewicza są zatem podobne, ale podobieństwo to jest wynikiem akceptowanych przez obu poetów przekonań i jako takie z trudem poddaje się procesom rewizyjnym, choć może budzić lęk młodszego poety – nie tyle nawet o ograniczanie jego wyobraźni, ile raczej o ów zawłaszczający gest pierwszeństwa, ustawiający go w pozycji tego, który robi coś „po Mickiewiczu”, a nie „obok” niego.

Istotnym momentem, w którym zadziałać może proces „od-różniania”, jest natomiast koncepcja poezji narodowej. Ujawniły się tutaj także ze wzmożoną siłą wszystkie czynniki lękotwórcze: Mickiewicz uznany za narodowego poetę zawłaszczył niejako ten teren artystycznej ekspresji, wyznaczając następcom jedynie funkcję naśladowców. Walka o „od-różnienie” się od Mickiewicza na tym polu wydaje się warunkiem koniecznym zbudowania własnej, niezależnej postawy twórczej.



## Rozdział V

# Antagonizm wieszczów Strona Mickiewicza

Analizując stosunek poetów krajowych do twórczości i osoby Adama Mickiewicza, Maria Janion napisała: „Mickiewicz mógł doprowadzić swoich wielbicieli i naśladowców do paroksyzmów zachwyty i rozpacz”<sup>1</sup>. Nie ulega wątpliwości, że równie mieszane uczucia musiał żywić wobec wieszca jego najinteligentniejszy być może i najbardziej kreatywny czytelnik, wielbiciel, ale i konkurent w dziedzinie literatury, Juliusz Słowacki. Analiza relacji pomiędzy wieszczami prowadzona z perspektywy zaproponowanej przez Harolda Blooma pozwala w tej niewątpliwie trudnej konfiguracji poetyckiej dostrzec nie jednostkowe zdarzenie, nie wyjątkowy konflikt dwóch wybitnych i ambitnych osobowości twórczych, ale zjawisko potwierdzające mechanizm zapóźnienia, funkcjonujący w literaturze przynajmniej od czasów romantyzmu. Mechanizm, którego istotą jest lęk poetów późniejszych przed tym, że wszystkie najwybitniejsze dzieła zostały już napisane, a oni sami skazani są jedynie na powtarzanie osiągnięć swoich wielkich poprzedników.

Mechanizm ten zadziałać musiał, jak się wydaje, w przypadku Juliusza Słowackiego, który począwszy od swego poetyckiego debiutu skazany był na zmaganie się z Mickiewiczowskim cieniem, a później wręcz legendą (ukutą już za życia). Fakt, że tych dwóch wybitnych poetów nie rozdzielał jednak „wieków przedział”, że należeli oni w zasadzie do jednego pokolenia, skłania do postawienia (bardzo ostrożnie) pytania, czy

---

<sup>1</sup> M. Janion: *Purpurowy płaszcz Mickiewicza*. Gdańsk 2001, s. 113.

ów lęk przed wpływem nie stał się także, choć w niewielkim stopniu, udziałem Mickiewicza?

Na pozór wszystko wydaje się przeczyć tej hipotezie. W chwili debiutu Słowackiego Mickiewicz osiągnął już status poety uznanego, który w świadomości odbiorców związany był bardzo silnie z wprowadzaniem nowego stylu pisania i myślenia o literaturze. Chociaż biografie obu twórców rozwijały się równolegle, a można powiedzieć, że ich kolejne utwory przez pewien czas ukazywały się w rytmie naprzemiennym, to jednak ów intertekstualny dialog dalej rozwijał się w sytuacji, w której Mickiewicz występował w roli prekursora nowych tendencji i artystycznych rozwiązań, ojca duchowego pokolenia, autorytetu literackiego i pozaliterackiego, Słowacki zaś był tym młodszym, nie do końca zrozumianym twórcą, którego działalność artystyczna i pozaartystyczna (nawet wbrew podejmowanym co jakiś czas próbom zaangażowania się w życie „narodowej wspólnoty”) sytuowała zawsze w pozycji outsidera. I choć może nie do końca zgodny z prawdą jest autoportret kreowany konsekwentnie przez Słowackiego, a przedstawiający go jako poetę odrzuconego przez krytyków i odbiorców (począwszy od *Beniowskiego* oceny jego twórczości zaczną się wyraźnie zmieniać<sup>2</sup>), to jednak jego pozycja w porównaniu z Mickiewiczem jest rzeczywiście w najlepszym razie drugorzędna.

Do pytania o ewentualny lęk przed wpływem odczuwany przez starszego i uznanego poetę mogą jednak skłaniać dwie kwestie. Po pierwsze, zastanawiająco skromna ilość wypowiedzi Mickiewicza na temat młodszego kolegi po piórze. Jak już zostało wcześniej powiedziane, nie był to zupełnie nieznaczący i zapomniany w swoich czasach poeta, a skłonność samego Mickiewicza do śledzenia literackich osiągnięć innych autorów, komentowania ich i recenzowania jest powszechnie znana. Trudno milczenie akurat na temat twórczości Słowackiego – twórczości tak często, dodajmy, pozostającej w ścisłym związku z jego własną, rozwijającej, czasem wbrew intencjom autora, co starałam się pokazać we wcześniejszych rozdziałach tej książki, myśli, będące w zasadzie powtórzeniem Mickiewiczowskich – tłumaczyć niezrozumieniem dzieł autora *Kordiana*.

---

<sup>2</sup> Por. B. Zakrzewski: *Krytyka romantyczna o twórczości Słowackiego. Materiały sesji naukowej 25–28 listopada 1959*. Warszawa 1959, s. 6–9, 17–21, 26–29.

W tej kwestii występowała, jak się zdaje, absolutna równoległość: Słowacki był jednym z najuważniejszych i najlepszych czytelników Mickiewicza, Mickiewicz jako jeden z nielicznych ludzi epoki był w stanie zdać sobie sprawę z całej złożoności i znaczenia utworów Słowackiego. A jednak na ich temat wypowiadał się niezwykle rzadko, i to w sposób, który nie zdradzał zrozumienia dla wyjątkowego talentu młodszego poety. Ten bez wątpienia zastanawiający fakt Manfred Kridl tłumaczy na kartach swojej książki właśnie niezrozumieniem przez starszego poetę dzieł młodszego twórcy. Tłumaczenie to równie zadziwiające jak fenomen, którego ono dotyczy. Jak bowiem dobrze uzasadnić założenie, że wybitny poeta, czytany w literaturze epoki, stosujący we własnej twórczości z powodzeniem intertekstualne inspiracje, podejmujący najważniejsze tematy swoich czasów nie rozumiał twórczości autora wyrastającego z tej samej tradycji, odwołującego się do wspólnego z nim kanonu i głoszącego pomysły nie tak bardzo odmienne od jego własnych? A gdyby nawet przyjąć hipotezę, że Mickiewicz utworów Słowackiego po prostu nie rozumiał, jak wytłumaczyć fakt, że zrozumieć ich nie chciał, że nie próbował zwrócić uwagi wkraczającego na zawile ścieżki literatury młodzieńca, którego niewątpliwego talentu nie mógł przecież nie zauważyć, na niejasności jego utworów lub wskazać mu miejsc, w których zastosowane przez niego środki artystyczne nie służyły dobrze przekazowi ukrytych treści?

Eksplikacje badaczy często krążą wokół zaproponowanego przez Kridla rozwiązania, dokonując jedynie mniej lub bardziej znaczących dopowiedzeń czy uściśleń. Małgorzata Kamela na przykład przyczyn milczenia Mickiewicza upatruje w skrajnej odmienności jego myślenia o słowie poetyckim, które ma być święte i profetyczne, a nie szydercze i ironiczne, jak u Słowackiego. Wobec tej fundamentalnej różnicy jakkolwiek „polemika poetycka, czyli dyskusja rozumiejąca” była niemożliwa<sup>3</sup>. Jacek Łukasiewicz podaje inną wersję hipotezy o niezrozumieniu przez starego mistrza twórczości „tego drugiego”:

---

<sup>3</sup> M. Kamela: *Anielska mądrość przeciw diabelskiej inteligencji, czyli o milczeniu Mickiewicza wobec Słowackiego*. W: *Lustra historii. Rozprawy i szkice ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia jej pracy naukowej*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak. Warszawa 1998, s. 105.



Przeciwstawienie Mickiewicza i Słowackiego nie daje się sprowadzić do biograficznych animozji, słusznych czy mniej słusznych pretensji, urażonej ambicji. Przedstawiają oni dokładnie odmienne typy wyobraźni, rodzaje widzenia świata. Mickiewiczowi poezja Słowackiego była obca. Rzeczywiście od jej wspaniałości wołał wiersze Garczyńskiego i Zaleskiego. Odnajdywał w nich ziarna prawdy: strofy czy utwory, które on sam, autor liryków lozańskich mógłby pisać. Słowacki zaś ludził się, że może konkurować z Mickiewiczem; podejmuje te same co on tematy, podejmuje odmienne, przeciwstawne poetyckie zadania<sup>4</sup>.

Złagodzona to wersja Kridlowskiego twierdzenia o niezrozumieniu jednego poety przez drugiego, eksponująca po prostu całkowitą odmienną i nieprzystawalność ich artystycznych kreacji. W świetle tego ujęcia Mickiewicz nie tyle nie rozumiał twórczości Słowackiego, ile nie interesował się nią, ponieważ do niego nie przemawiała, ponieważ nie robiła na nim wrażenia. Zauważmy, że autor przywołanego sądu hołduje tutaj przekonaniu, że nie podobała się Mickiewiczowi w tej poezji przede wszystkim wyszukana forma, zamiast niej wołał proste, ale niosące prawdę strofy Garczyńskiego czy Zaleskiego. Trudno, oczywiście, jednoznacznie odrzucić takie założenie, ale zauważmy, że powieli ono tradycyjną opozycję, wedle której Słowacki to mistrz kształtu materialnego wiersza, a Mickiewicz to prorok duchowej prawdy przekazywanej w słowie – opozycję, co nie jest bez znaczenia, wymyśloną (najprawdopodobniej) i wypielęgowaną (z pewnością) przez Mickiewicza. Co więcej, teza o całkowitej nieprzystawalności artystycznych wizji Słowackiego i Mickiewicza wymaga przynajmniej osłabienia. Nie lekceważąc, rzecz jasna, istotnych różnic pomiędzy typami wyobraźni wieszczów i sposobami ich realizacji w tekstach, warto zauważyć, że w wielu kwestiach dotyczących zarówno poglądów na sam proces twórczy, jak i konkretnych problemów czy obrazów umieszczanych w poszczególnych utworach poeci ci pozostawali w zaskakującej (z punktu widzenia tradycyjnego „antagonistycznego” ujęcia) bliskości. Nie jest też prawdą, że wyszukana forma w ogóle Mickiewicza nie interesowała, jego własne, wielokrotnie już w literaturze przedmiotu opisywane zabiegi (choćby

---

<sup>4</sup> J. Łukasiewicz: *Mickiewicz*. Wrocław 1996, s. 147.

intertekstualne) świadczą o czymś przeciwnym<sup>5</sup>. Być może więc milczenie Mickiewicza wynikało z czegoś innego niż proste niezrozumienie czy brak zainteresowania dla wyszukanych, ale też ciekawych chwytów artystycznych Słowackiego<sup>6</sup>. Być może to wrażenie nieprzystawalności, odmienności poetyckich światów dwóch romantycznych wieszczów było przez Mickiewicza świadomie kreowane, a jego milczenie miało właśnie wzmocnić przekonanie, że pomiędzy twórczością tych poetów nie ma w zasadzie punktów wspólnych, które umożliwiłyby starszemu z nich sformułowanie choćby krytycznego komentarza<sup>7</sup>. Łukasiewicz za-

---

<sup>5</sup> Por. choćby interpretacje *Pana Tadeusza* pokazujące skomplikowane literackie gry, odsyłanie fragmentów tekstu do innych tekstów – cudzych lub własnych: Z. Mitosek: *Litewska Nauzykaa, czyli Mickiewicza zabawy z literaturą*. W: Eadem: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997; K. Kłosiński: *Bigos*. W: „*Pieśni ogromnych dwanaście*”. *Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*. Red. M. Piechota. Katowice 2000; M. Kuziak: „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza. *Naiwny? Sentymentalny? Glosa do komentarzy*. W: *Poza historią*. Red. J. Lyszczyna, M. Barłowska. Katowice 2006; Z. Majchrowski: *Antagonizm arcydzieł: „Dziady” a „Pan Tadeusz”*. W: Idem: *Mickiewicz i wiek XX*. Gdańsk 2006. W tym rzędzie wymienić można także ciekawą interpretację Kwiryny Ziemby, która istotę poetyckiej strategii gry formami gatunkowymi zastosowanej w poemacie widzi w tym, że Mickiewicz „ożywia dla zabawki czytelników eksponaty z muzeum literatury” (K. Ziemia: „*Pan Tadeusz*” jako idylla zraniona. W: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*. Red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka. Białystok 2007, s. 108).

<sup>6</sup> Zauważmy, że myśl o niezrozumieniu, jako jednym z głównych powodów milczenia Mickiewicza na temat twórczości Słowackiego, jest trwale zakorzeniona w historii literatury. Kanoniczny katalog „przyczyn głównych” przedstawił już Wojciech Cybulski: „Dlaczego bowiem nie wymienił [Mickiewicz] ani jednego poematu Słowackiego, ani razu nie przytoczył jego nazwiska wspominając o Goszczyńskim, Zaleskim, Garczyńskim, z którymi na równi stoi Słowacki, jeżeli ich nie przewyższa. Jest to albo zazdrość poetyczna, lub też niechęć mogąca pochodzić z jakiego bądź powodu, którego nie znam, albo **zupełna różność zdań co do ducha, jakim oddychać powinna poezja** [wyróżnienie – M.B.]” (W. Cybulski: *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*. T. 2. Poznań 1870, s. 208).

<sup>7</sup> Warto przywołać jeszcze jedną możliwość interpretacji Mickiewiczowskiego milczenia – zdaniem Przychodniaka: „Antypolemiczne milczenie Mickiewicza

uważa, że Mickiewicz wolał wiersze Garczyńskiego czy Zaleskiego, bo przypominały takie, które on sam mógłby napisać. Dodajmy: mógłby napisać lepiej. Może wiersze Słowackiego nie podobały mu się aż tak bardzo, bo tego typu twórczości sam nie potrafiłby uprawiać z większą niż Słowacki wirtuozerią?

Pytanie o to, czy Mickiewicz nie był zainteresowany tym, aby twórczości Słowackiego nie wiązano w żaden sposób z jego własną, aby nie dopatrywano się pomiędzy tymi tekstami żadnych związków, także dlatego, że obawiał się, co w przyszłości z porównań takich mogłoby wynikać, jest pytaniem, które powinno się znaleźć raczej w powieści sensacyjnej z życia autora *Pana Tadeusza* (powieści, która bez wątpienia jeszcze powstanie<sup>8</sup>). W pracy historycznoliterackiej nie ma na nie, rzecz jasna, miejsca. Można jednak, korzystając z Bloomowskiej inspiracji, postawić hipotezę tłumaczącą fenomen Mickiewiczowskiego milczenia założeniem, że – w szczątkowej i mocno przekształconej formie – doświadczał jednak Mickiewicz czegoś na kształt lęku przed wpływem, że ten niezwykle ambitny twórca (nieustępujący chyba w tej materii autorowi *Beniowskiego*) odczuwał niepokój przed wpływem poetyckiej wyobraźni

---

było ostentacyjną odmową udziału w debacie na warunkach zaproponowanych przez Słowackiego. Dyskurs Mickiewicza to diametralnie inny sposób prowadzenia debaty” (Z. Przychodniak: *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*. Poznań 2001, s. 112). Ta bardzo ciekawa i godna odnotowania opinia, budzi jednakże (jak zresztą każda próba wyjaśnienia Mickiewiczowskiej strategii) pewne wątpliwości. O ile bowiem całkowicie zrozumiały wydaje się fakt odmowy prowadzenia debaty w dynamicznie polemicznym stylu uprawianym wielokrotnie przez Słowackiego, to jednak trudno, po pierwsze, zrozumieć, dlaczego nie zdecydował się Mickiewicz na prowadzenie jej w innym wariantcie niż milczenie, którego „wykluczających” konsekwencji dla twórczości Słowackiego (a nie tylko dla jego polemicznego stylu) nie mógł być nieświadomy; po drugie, strategię określającą stosunek Słowackiego do Mickiewicza należałoby raczej postrzegać w liczbie mnogiej i w żadnym wypadku nie wyczerpują się one w żywiole jednoznacznie polemicznym.

<sup>8</sup> Tak jak powstała powieść o zdecydowanie sensacyjnym charakterze poświęcona życiu emigracji polskiej w Paryżu w latach czterdziestych ze Słowackim (a także epizodycznie Mickiewiczem) w tle (por. P. Goźliński: *Jul. Wołowiec* 2010).

Słowackiego, że obawiał się sytuacji, w której młodszy poeta zdąży powiedzieć coś, do czego on sam dopiero zmierza, a co będzie mógł już tylko po „tamtych” powtórzyć.

Jeśli Mickiewicz odczuwał tego rodzaju lęk, świadczyłoby to – w przeciwieństwie do hipotez o niezrozumieniu czy braku zainteresowania z jego strony twórczością Słowackiego – o wyjątkowej erudycji literackiej i intuicji artystycznej poety, o geniuszu, który nie tylko zdolny jest sam powoływać do życia niezwykle dzieła, ale też rozpoznać twory innego niezwykle i ponadprzeciętnego talentu, jeśli ma okazję się z nimi zetknąć. Raz jeszcze powtórzmy, poeta, którego debiut stał się symbolicznym początkiem nowej epoki, o którego dzieła toczyły się batalie pomiędzy zwolennikami starego i nowego porządku w literaturze, którego nazwisko stało się synonimem romantyczności, pociągając za sobą rzesze naśladowców, znajdował się w sytuacji, w której lęk przed wpływem w naturalny sposób nie powinien zaistnieć<sup>9</sup>. Mówiąc znów językiem Blooma, należałoby orzec, że był on najbliższy zrealizowania ideału, ku któremu zmierza każdy poeta, a który sprowadza się do tego, żeby „raczej wywierać wpływ, niż wpływowi podlegać”<sup>10</sup>. Jeśli mimo to odczuwał obawy związane z działalnością artystyczną Słowackiego, potwierdzałoby to zarówno fakt, że autora *Kordiana* uznać należy na tle epoki za postać wyróżniającą się<sup>11</sup>, jak i to, że Mickiewicz był obdarzony wyjątkową intuicją i wrażliwością poetycką.

Niniejszy rozdział poświęcony będzie prześledzeniu nielicznych sądów Mickiewicza, nawiązujących bezpośrednio do dokonań Słowackiego, z intencją odczytania ich w sposób zgodny z ogólną inspiracją płynącą z Harolda Blooma teorii lęku przed wpływem. Jednocześnie zaznaczyć trzeba, że ma on charakter eksperymentu interpretacyjnego, ponieważ materiał, jakim dysponujemy, jest tak skromny, że nie sposób na jego podstawie przeprowadzić gruntownej i niebudzącej wątpliwości inter-

<sup>9</sup> Por. spór o Mickiewicza w: S. Kawyn: *Wstęp*. W: *Walka romantyków z klasykami*. Oprac. S. Kawyn. Wrocław 1960, s. LVI–LVII.

<sup>10</sup> H. Bloom: *A Map of Misreading*. New York 2003, s. 12.

<sup>11</sup> Jak przypomina Henryk Markiewicz, kształtowanie „trójcy wieszczów”, wśród których Słowacki występował obok Mickiewicza i Krasińskiego, zaczęło się już w początku lat czterdziestych XIX wieku (por. H. Markiewicz: *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*. „Pismo” 1981, nr 3, s. 33–36).

pretacji, która mogłaby poprzeć lub obalić sformułowaną we wstępie do tego rozdziału hipotezę. Wydaje mi się jednak, że przeprowadzenie takiego eksperymentu, nawet jeśli jego wyniki muszą okazać się niepełne i niepewne, jest uzasadnione, ponieważ rewizja sądu o „antagonizmie wieszczów” wymaga uwzględnienia również „strony Mickiewicza”. Owo wielkie milczenie od dawna już prowokuje badaczy do stawiania różnego rodzaju hipotez, z których każda opiera się na spekulacjach i nie daje się jednoznacznie udowodnić. Jeśli jednak próba odpowiedzi na pytanie o przyczynę i znaczenie rzadkich i enigmatycznych wypowiedzi Mickiewicza na temat twórczości młodszego poety regularnie co czas jakiś podejmowana jest od nowa, dowodzi to ponad wszelką wątpliwość, że nawet jeśli nie udało się dotąd (i być może nigdy się nie uda) wypracować satysfakcjonujących narzędzi badawczych, które pozwolą ową zagadkę rozwikłać, dotychczasowe wyjaśnienia uznajemy za niewystarczające. Trudno zatem byłoby sobie wyobrazić pracę poświęconą relacji pomiędzy wieszczami, która – choćby nawet w mocno spekulatywnej, hipotetycznej, eksperymentalnej formie – nie próbowałaby odsonić potencjalnie nowego aspektu tej relacji. Zdaję sobie sprawę z tego, że inspiracja Bloomowska w tej kwestii może jedynie doprowadzić do postawienia pytania o to, czy możliwe jest, aby Mickiewicz odczuwał lęk przed wpływem Słowackiego, ale w żadnym wypadku nie uda się, dysponując mocno ograniczonym materiałem, udzielić na to pytanie odpowiedzi. W przypadku zagadnień tak złożonych i kontrowersyjnych, a jednocześnie tak mocno wpisanych w „skanonizowaną” już tradycję badawczą, samo stawianie pytań wydaje się jednak mieć swoją wartość.

## Sądy zbójckie

Najważniejszą wypowiedzią Mickiewicza na temat twórczości Słowackiego okazała się „rzucona mimochodem” w 1832 roku<sup>12</sup> uwaga, że

---

<sup>12</sup> S. Skwarczyńska: *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego „kościół bez Boga”*. W: Eadem: *W kręgu wielkich romantyków polskich*. Warszawa 1966. O kontrowersjach wokół owego sądu, jego formy i znaczenia ob-

są one jak piękny kościół, w którym nie ma Boga. Sąd ten początkowo zachwyił Słowackiego, który w liście do matki z 3 września 1832 roku pisał:

Jeden z Polaków mówił mi zdanie, jakie dał Mickiewicz o moich dwu tomikach... powiedział, że moja poezja jest śliczna, że jest to gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół – ale w kościele Boga nie ma... Prawda, że śliczne i poetyczne zdanie? – podobne do jego sonetu pod tytułem *Rezygnacja*<sup>13</sup>.

W cytowanym fragmencie, poza ogólną błędną interpretacją wymowy Mickiewiczowskiej „recenzji”, zwraca uwagę kilka kwestii. Przede wszystkim Słowacki zachwyca się samym obrazem, którego użył starszy poeta, aby skomentować jego twórczość. Tym, co w przywołanym obrazie wydaje się szczególnie podobać recenzowanemu poecie, jest jego nastrój. Piękny, lecz opuszczony przez Boga kościół musi wywoływać wrażenie smutku, melancholii, samotności. Nie jest przypadkiem, że zwraca się z tym obrazem Słowacki właśnie do matki, która w edukacji poety odegrała rolę orędowniczki uczuć tego rodzaju: żalu, tęsknoty za utraconym bezpowrotnie szczęściem<sup>14</sup>. Oczywiście, zachwycając się zewnętrzną niejako stroną owego obrazu, a nie dostrzegając jego istotnej wymowy, zdaje się poeta pośrednio potwierdzać trafność Mickiewiczowskiej oceny, jawiąc się jako ten, dla którego forma jest znowu ważniejsza niż treść. Istotne jest tu jednak również porównanie do Mickiewiczowskiego sonetu pt. *Rezygnacja*. Trafnie rozpoznaje zresztą to podobieństwo, bo fragment wspomnianego utworu z cyklu *Sonetów odeskich* rzeczywiście został zbudowany na podobnej metaforze:

---

szernie piszą też: S. Dąbrowski: *W sprawie „ulotnego powiedzenia” Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1; P. Matywiecki: *O kościele bez Boga*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.

<sup>13</sup> *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. T. 1. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1962, s. 136–137.

<sup>14</sup> Por. K. Ziemia: *Salomea Bécu i młody Słowacki. Imitacja, dialog i konflikt wyobraźni matki i syna*. W: Eadem: *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*. Gdańsk 2006.

I serce ma podobne do dawnej świątyni,  
Spustoszałej niepogód i czasów kolejną,  
Gdzie bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją<sup>15</sup>.

Z rozpoznania tego podobieństwa wynikają dwie kwestie. Po pierwsze, dla Słowackiego fakt, że na opisanie jego pierwszych poetyckich tomów Mickiewicz używa obrazu zaczerpniętego z własnej twórczości, jest czynnikiem nobilitującym, powodem do radości, a być może także sugestią, aby w cytowanym sądzie doszukiwać się pozytywnego wydźwięku. Po drugie, lektura Mickiewiczowskiego sonetu dowodzi, że w tym oryginalnym niejako kontekście ów obraz rzeczywiście pozbawiony był negatywnych znaczeń. Człowiek, którego serce zostało tam porównane do „kościółka bez Boga”, to ten, „Kto nie kocha, że kochał, zapomnieć nie zdoła”. A zatem jest to obraz nie tyle serca nieczułego, ile takiego, które po wielkiej, a zawiedzionej miłości, nie jest już zdolne do nowego uczucia. Słusznie zatem widzi tu Słowacki nastrój smutku, melancholii, żalu za utraconym bezpowrotnie szczęściem, a nie negatywną ocenę i oskarżenie o chłód i obojętność<sup>16</sup>.

Nieporozumienie<sup>17</sup> wokół sądu Mickiewicza na temat dwóch pierwszych tomów poezji Słowackiego wynika zatem przede wszystkim

---

<sup>15</sup> A. Mickiewicz: *Wiersze*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 221.

<sup>16</sup> Rozpoznaniem przez Słowackiego w przywołanym obrazie pesymizmu, zwątpienia, czyli „istotnych wątków ideowych własnej twórczości”, tłumaczy pozytywny odbiór przez młodszego poetę Mickiewiczowskiego sądu Małgorzata Nesteruk: *O co Słowacki spierał się z Mickiewiczem?* „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1999, R. 34, s. 112.

<sup>17</sup> Leszek Libera wyraża wątpliwość, czy było to istotnie nieporozumienie. Zdaniem badacza, Słowacki trafnie zinterpretował krytyczny sąd Mickiewicza, w liście do matki nie chciał jednak tego przyznać, starając się przede wszystkim odwrócić jej uwagę od oskarżenia syna o bezbożność. Jeśli zaś Słowackiemu rzeczywiście spodobał się ów sąd o „kościółku bez Boga”, to być może było to wynikiem wpływu Woltera i wynikającej z tego wpływu antyklerykalności poety (por. L. Libera: *„Maria Stuart”. Dramat Juliusza Słowackiego*. Zielona Góra 2003, s. 192–193). Piotr Matywiecki ową specyficzną interpretację Mickiewiczowskiego sądu dokonaną przez Słowackiego tłumaczy zaś przede wszystkim chęcią

z wieloznaczności samego sformułowania. Trudno zakładać, że oceniając z perspektywy roku 1832 poezję Słowackiego, autor *Dziadów* komplementuje jej nastrojowość, oczywista wydaje się natomiast właściwa intencja tego obrazu, zmierzająca do jaskrawego przeciwstawienia formy i treści, przy jednoczesnym wskazaniu, że zbyt duża dbałość o tę pierwszą zwiódła młodszego twórcę, pozbawiając jego dzieła waloru prawdy i autentycznego sensu. Nie bez znaczenia jest jednak to, że przeciwstawienia tego dokonuje Mickiewicz za pomocą obrazu zaczerpniętego właśnie z cyklu *Sonetów odeskich*, w których sam wykazał się – można powiedzieć – daleko posuniętą dbałością o formę. Jedną z ciekawszych cech tego cyklu jest przecież podjęta tu przez poetę gra z regułami gatunkowymi sonetu, a także prowadzona z podziwu godną lekkością gra z czytelnikiem (*Do D.D., Do wizytujących*) i zabawa formułami językowymi (*Dzień dobry, Dobranoc, Dobry wieczór*). Zastosowanie zaczerpniętego z sonetu *Rezygnacja* obrazu dla opisanego istoty twórczości Słowackiego i wyposażenie go w nowe sensy może świadczyć o dwóch kwestiach. Po pierwsze, że Mickiewicz poezję młodszego autora jednak rozumiał i trafnie odczytywał jej główne cechy. Po drugie, przeciwstawiając tak wyraźnie formę treści, postępował wbrew własnej poetyckiej praktyce, która dowodziła czegoś przeciwnego, bo była zawsze w wykonaniu Mickiewicza mistrzowskim połączeniem formy z treścią. Można, oczywiście, założyć, że to sam sposób potraktowania przez Słowackiego materii poetyckiej nie podobał się starszemu poecie, ale obserwowane choćby w cyklu *Sonetów* zabiegi dowodzą, że z podobnym podejściem do literatury on sam w przeszłości przynajmniej flirtował. Skąd zatem tak wyraźna potrzeba oddzielania od siebie dwóch sfer, które oddzielane być nie muszą, a może nawet nie powinny? Skąd ocena twórczości Słowackiego jako tej, w której doskonałość poetyckiego kształtu nie idzie w parze z głębszym sensem artystycznej wypowiedzi? Być może w pierwszych płodach muzy Słowackiego nie dostrzegał on po prostu zrealizowania owego ideału, a rzucone mimochodem zdanie miało być jedynie wskazówką, nad czym trzeba pracować (ostatecznie nie można wykluczyć, że siły rażenia swojego sądu Mickiewicz ani nie zakładał,

---

załagodzenia bólu, jaki ocena ta musiała sprawić jemu samemu i jego ukochanej matce (por. P. Matywiecki: *O kościele bez Boga...*, s. 8–9).



ani nie planował, a na jej uaktywnienie wpływ mogły mieć kręgi skupione wokół Mickiewicza, a niechętnie Słowackiemu). Nie można jednak również wykluczyć faktu, że Mickiewicz celowo konstruował to przeciwstawienie, niejako wbrew własnej pisarskiej praktyce, aby ostentacyjnie odróżnić się od Słowackiego. Efektem ubocznym zastosowania przez Mickiewicza na opisanie twórczości młodszego poety metafory tak wyraźnie nawiązującej do jego własnej twórczości było podkreślenie dominacji autora *Sonetów* w dziedzinie poezji romantycznej. Wszystko – nawet ocena artystycznych wysiłków Słowackiego – ma swoje źródła w poezji mistrza, przed którego wpływem nie ma ucieczki.

W maju 1833 roku w „Pielgrzymie Polskim” wydrukował Mickiewicz anonimowo krótką notatkę dotyczącą wstępu do trzeciego tomu *Poezji* Słowackiego. Nie jest to w żadnym wypadku sąd estetyczny na temat twórczości autora *Lambra*, ale jedynie dość złośliwa kompilacja cytatów z odautorskiej przedmowy. Komentarze Mickiewicza w owym krótkim tekście ograniczają się w zasadzie do trzech zdań. Pierwsze stanowi rodzaj wprowadzenia: „Autor we wstępie szydzi z krytyków”<sup>18</sup>. Uwaga to zasadniczo słuszna, przytoczone przez Mickiewicza fragmenty, mimo cięć i skrótów, których dokonał w tekście Słowackiego, oddają przecież intencję tego wystąpienia<sup>19</sup>, którą jest niechętnie i zabarwione ironią ukazanie środowiska krytyków warszawskich, od których opinii, często przypadkowej, niezrozumiałej lub pozbawionej rzetelnej podbudowy zależała sława autorów. Zauważmy, że ten rodzaj zarzutów postawionych prasie romantycznej przypomina złośliwe uwagi pod adresem krytyków i recenzentów warszawskich, które zaledwie kilka lat wcześniej (w tonie chyba jeszcze bardziej szyderczym) stawiał teoretykom późnego klasycyzmu pierwszy z polskich romantyków w przedmowie do petersburskiego wydania swoich poezji. Również obecne, jak pisze Słowacki, milczenie krytyków i całkowity brak komentarza do wydawanych

---

<sup>18</sup> Notatka A. Mickiewicza o wstępie do T. 3 „Poezji” Słowackiego wydrukowana anonimowo. W: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*. Oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski. Wrocław 1963, s. 37. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

<sup>19</sup> Sam Słowacki w liście do matki z 6 czerwca 1833 roku nazwał swoją przedmowę „gryzącą”.

utworów nie służy dobrze życiu literackiemu. Mickiewicz, który choć w przywoływanej rozprawie sam dawał wyraz przekonaniu, że nieprofesjonalna krytyka może uczynić więcej złego niż słaba poezja, tym razem nie odnosi się w żaden merytoryczny sposób do uwag Słowackiego, ujmując je jedynie w lekceważącą klamrę. Cytat z przedmowy autora *Lambra* wprowadzony jest bowiem przez zdanie diagnozujące, że mamy tu do czynienia jedynie z szyderstwem, kończy się zaś postawionym przez Mickiewicza pytaniem „Czy autor terażniejsze czasy uważa za lepsze czy gorsze?”, które podkreślić ma niejasny charakter pretensji autora wstępu. Wraz z ową sugestią szyderstwa wyartykułowaną na początku czyni to z przedmowy Słowackiego wypowiedź bez głębszego znaczenia, stanowiącą jedynie wyraz żalu i rozczarowania poety, który – niedoceniony zapewne przez krytykę, dotknięty złowrogim milczeniem – pragnie się zemścić na swych wrogach. O tym, że złośliwości i zarzuty pod adresem krytyki nie muszą być jedynie remedium na urażoną autorską dumę, wiedział Mickiewicz równie dobrze jak o tym, że nie wszystkie recenzje – nawet drukowane w liczących się periodykach – są źródłem, z którego warto czerpać. A jednak młodszemu koledze po piórze odmawia prawa oceniania recenzentów i życia literackiego swoich czasów, odbierając jego zarzutom, jeszcze zanim udało im się w pełni wybrzmieć (bo przed ukazaniem się przedmowy i całego tomu), wagę i znaczenie.

Z równym lekceważeniem traktuje Mickiewicz wyrzut skierowany do niego samego i skupionych wokół niego poetów, których Słowacki – rzeczywiście niezbyt trafnie i obiektywnie – określa mianem „szkoły religijnej” i „wieczerzy Pańskiej poetów polskich”. Odpowiedni cytat ze wstępu Słowackiego zostaje tym razem poprzedzony zdaniem: „Dalej napomina poetów”, które w intencji Mickiewicza miało zapewne również pomniejszyć znaczenie sądu poety, ośmieszyć go, ukazać jako efekt zarozumiałości młodego twórcy, któremu wydaje się, że może „napominać” autorów o sławie, doświadczeniu i pozycji Mickiewicza. Pojawiające się zamiast zakończenia „etc., etc.” potęguje tylko wrażenie lekceważenia, pokazuje, że sądy Słowackiego nie są warte przytoczenia, wszystkie utrzymane są w podobnym tonie i nie zasługują na uwagę czy poważniejszy komentarz.

Notatka ta ma równie „zabójczy” charakter, co przywoływana wcześniej metafora kościoła bez Boga. Lekceważąc zarzuty sformułowane

przez Słowackiego we wstępie do trzeciego tomu jego *Poezycji*, ukazując młodego poetę jako pyszałka, który na krytyków przerzuca odpowiedzialność za nikły rozgłos swoich dzieł, brak jakiegokolwiek oceny estetycznej, wreszcie brak krytycznego omówienia nie wstępu, ale zawartości tomu, skazuje wychodzącą właśnie na świat publikację na czytelniczy niebyt. Komentując ową notatkę z „Pielgrzyma Polskiego”, Marek Piechota słusznie zwraca uwagę na fakt, że: „Mickiewicz z reguły wyprzedza Słowackiego w działaniu”<sup>20</sup>. Krytyczną uwagę pod własnym adresem uprzedza złośliwym zdyskredytowaniem racji jej autora, a przy okazji projektuje odbiór jego poezji. Notatka ta jest więc w istocie nie tyle jednym z wyjątków od stosowanej przez Mickiewicza reguły milczenia na temat twórczości Słowackiego, ale swoistym jej wariantem. Przemówił bowiem poeta (choć w trzech jedynie zdaniach), ale wyłącznie po to, aby uciszyć głos Słowackiego, aby – podobnie jak swoim uporczywym milczeniem – tymi kilkoma zdaniami – odebrać jakąkolwiek wagę i znaczenie twórczości młodsze poety.

Czy zrobił to jedynie z powodu osobistej urazy? Czy zarzut Słowackiego, jeśli nie zasługiwał – zdaniem Mickiewicza – na poważną dyskusję czy merytoryczne obalenie, zasłużył na tak surową karę? Czy znany i uznany poeta, święcący triumfy na parnacie narodowej literatury, musiał na wyrzut młodszego twórcy odpowiedzieć, odbierając mu głos i pozbawiając jego poezje szansy na zaistnienie w świadomości czytelników bez przedsądów i uprzedzeń? Nie musiał, ale z jakiegoś powodu tak właśnie (choć anonimowo) postąpił. Być może powodów takiego stanu rzeczy należy poszukiwać jedynie w psychice narodowego wieszczka i pogodzić się trzeba z tym, że pozostanie to na zawsze zagadką nie do rozwikłania przez historyków literatury. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że owa niewspółmierna do winy kara wymierzona została przez poetę, który sam na początku literackiej kariery uczestniczył w sporach o kształt estetyczny i sposób rozumienia nowej sztuki, będąc przy okazji adresem wielu złośliwości i zarzutów, reakcja jego ujawniona na łamach „Pielgrzyma Polskiego” musi skłaniać do postawienia hipotezy, że

---

<sup>20</sup> M. Piechota: *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*. W: Idem: „Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*. Katowice 2005, s. 28.

istotnym problemem mógł być tutaj nie sam wyrzut, ale jego autor – Słowacki. Być może o gwałtowności tej reakcji zdecydował mechanizm lęku przed wpływem – najgenialniejszy nawet, ale milczący poeta, był poetą całkowicie niegroźnym. Wobec szczupłości materiału, którym dysponujemy – i niewielkiego pola do analityczno-interpretacyjnych dociekań wszystkie wnioski stawiać tu trzeba bardzo ostrożnie, eksponując ich hipotetyczny jedynie wymiar. Nie sposób jednak nie zauważyć, że jeśli czegoś ze strony Słowackiego mógł się Mickiewicz obawiać, to chyba nie kolejnych ataków personalnych. Być może powodem tego lęku był świat poezji młodszego autora, w którym Mickiewicz widział właściwe źródło obaw. Trzeci tom *Poezycji* zawierał przecież historię Lambra, w której, wykorzystując te same inspiracje co Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie* (Byron, Schiller), stworzył jednak Słowacki tekst będący czymś bez porównania więcej niż broszura polityczna. Jeżeli się nie mylę, przypuszczając, że Mickiewicz projektował dla swojej powieści poetyckiej zupełnie inne „życie pośmiertne” niż to, które przypadło jej w udziale, a problematyka etyczna i antropologiczna miała wysuwać się tu na plan pierwszy, odbierając utworowi doraźnie polityczny wymiar, to w *Lambrze* mógł się doszukać realizacji swojego zamierzenia. Realizacji chronologicznie późniejszej, a przecież noszącej znamiona pierwszeństwa, bo nieobciążonej piętnem „zideologizowanego” błędnego odczytania. Pozbawiając Lambra głosu, symbolicznie odbierałby zatem Mickiewicz jego autorowi prawo do przestrzeni zajętej przez siebie, choć zajętej w sposób niedostrzegalny zarówno dla samego Słowackiego, jak i dla większości czytelników *Konrada Wallenroda*.

## Prywatnie o Słowackim

W prywatnej korespondencji Mickiewicz sporadycznie wspomina o autorze *Kordiana*, a jeśli już to czyni, to – jak zauważa Marek Piechoła – wzmianki te „poza jednym wypadkiem, dotyczącym improwizacji, pojawiają się w kontekście pejoratywnym”<sup>21</sup>. Listem do Januszkiewicza,

<sup>21</sup> Ibidem, s. 23.

w którym pojawia się krótka „relacja” z ucztę grudniowej, zajmę się w kolejnym podrozdziale, teraz natomiast chciałabym przywołać dwa listy do Bohdana Zaleskiego, zawierające ciekawe z punktu widzenia artystycznej relacji pomiędzy wieszczami uwagi Mickiewicza. Z Lozanny, 7 stycznia 1840 roku, śle poeta następujące wyznanie:

A przecież *tandem aliquando* przysłałeś choć parę piosnek, muza ci zapłać! Tym lepiej mnie te piosnki wydały się wśród chłodów i mgły łacińskiej, środkiem których brnę a brnę. Ale i bez tego arcypiękne. *Bied-bieda* przegrawka wysmienicie wykoncypowana, i żebym teraz wiersze pisał, tobym ci konceptu zazdrościł. Nieraz ją sobie śpiewam i mam zamiar kiedyś do niej muzykę zrobić; ma się rozumieć, jak będę miał pieniądze, i literaturę, i książki porzucę, na wsi osiadę i będę muzyki komponował. Zamiar dawny. Tylko że nikt a nikt w mój talent muzyczny nie wierzy. Obaczmy, kto ma rację. Mam w tym względzie, jak Słowacki powiada, zapas ironii na całą publiczność<sup>22</sup>.

Nie jest znana wypowiedź Słowackiego, do której nawiązuje w tym liście Mickiewicz. Prawdopodobnie chodziło o słowa, które padły w rozmowie, gdyż w pismach młodszego poety nie znajdziemy podobnego sformułowania<sup>23</sup>. Nie znając kontekstu, trudno jednoznacznie przesądzać o wymowie cytowanego fragmentu, a także oceniać, że ma on zdecydowanie negatywny charakter. Zauważmy, że przywołana tu opinia Słowackiego pojawia się we fragmencie, w którym Mickiewicz żartobliwie i z dystansem opowiada o swoich planach porzucenia literatury i poświęcenia się karierze kompozytorskiej. Dopiero wspomniawszy o powszechnym w jego otoczeniu braku wiary w jego talent muzyczny, autor *Pana Tadeusza* przywołuje opinię Słowackiego. Być może wynika z tego tylko tyle, że Słowacki zaliczony jest tutaj w poczet tych, którzy Mickiewicza nie rozumieją i jego deklaracji nie traktują poważnie. A może przywoływana przez poetę wypowiedź o ironii miała charakter ogólniejszy i Mickiewicz dostosowywał ją jedynie do własnej sytuacji,

---

<sup>22</sup> A. Mickiewicz: *Listy. Część druga. 1830–1841*. W: Idem: *Dzieła*. T. 15. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 2003, s. 515.

<sup>23</sup> Por. *ibidem*, s. 516, przypis 4.

twierdząc na przykład, że ma wystarczająco rozwinięty zmysł ironiczny, aby w tej bulwersującej publiczność literacką myśli odnaleźć swoisty, przekorny urok.

Nie znając kontekstu wypowiedzi Słowackiego, nie sposób odpowiedzieć na pytanie, jak należy rozumieć przywoływany fragment listu, jest w nim jednak poza bezpośrednią wzmianką o autorze *Kordiana* coś jeszcze, co zasługuje na uwagę. Otóż, w całym liście podkreśla Mickiewicz porzucenie przez siebie profesji poetyckiej. Czyni to, nie tylko kreśląc nieco żartobliwie plany swojej muzycznej kariery, ale przede wszystkim komplementując twórczość Zaleskiego i wyznając, że gdyby sam wiersze pisał, zazdrościłby adresatowi pomysłu. Nie zazdrości, bo nie pisze. Możemy się domyślać, że winę za taki stan rzeczy ponosi – przynajmniej częściowo – „ów chłód i mgła łacińska”, wśród której wykładowca literatury klasycznej na uniwersytecie w Lozannie musi „brnąć”. Nie zmienia to jednak ogólnej wymowy całego listu: Mickiewicz konsekwentnie ukazuje siebie jako naukowca-filologa, przyszłego kompozytora, ale z całą pewnością nie poetę. W dalszej części listu wyznaje wprost:

Inspiracja mnie opuściła i przestałem pisać. Twój ułamek aż mnie nastraszył, tak jest ładny. Kto wie, czy ty teraz nas nie okradasz przez sen z wszelkiej poezji. Kto wie, czy mocą teraz silniejszą nie ciągniesz do siebie całego ciepła i światła poetyckiego<sup>24</sup>.

Z fragmentu tego wyłania się interesująca wizja poetyckiej konkurencji, w myśl której nie mogą istnieć obok siebie poeci równie wielcy i wybitni, tworzący równocześnie rzeczy wielkie i piękne. Któryś z nich musi dominować, jak mówi Mickiewicz: „okradać innych z wszelkiej poezji”. Zauważmy, że poeta chętnie przyznaje ową uprzywilejowaną pozycję przyjacielowi, dystansując się wyraźnie od poetyckiej profesji, podkreślwszy wcześniej na kilka sposobów porzucenie przez siebie poetyckich zatrudnień. Oczywiście, z obrazu tego nie należy wyprowadzać zbyt daleko idących wniosków, założyć bowiem można, że jest on po prostu komplementem pod adresem Zaleskiego, a może także próbą usprawiedliwienia przed przyjacielem własnego twórczego milczenia.

---

<sup>24</sup> Ibidem, s. 515.

Jeśli jednak pamiętamy, że mniej więcej w tym czasie pisze poeta liryki lozańskie, tak wyraźne odcinanie się od poetyckich zatrudnień i wprost zadeklarowana rezygnacja z artystycznych zabiegów na tym polu musi się wydać zastanawiająca.

Wszystkie wymienione elementy: dystans do poetyckich wysiłków, uznanie dla twórczości Zaleskiego i wzmianka o Słowackim pojawiają się także w liście Mickiewicza do Zaleskiego pisanym z Paryża, a datowanym na 23 czerwca 1841 roku:

O poezji boję się i myśleć. Chybabym gdzie głęboko na wsi zasiadł, tobym może coś wydumał. Nie masz tedy na ten raz spółubiegaczów prócz Słowackiego. Dobrze i święcie powiedziałaś, że nam trzeba tulić się ku miłości i pokorze. Gdyby i nieboszczyk Byron był między nami, pewnie by nas zbudował pokorą. A te biedne pyszałki, co się im dzieje! Boję się, żeby ich nie potkał taki los, jakiego doznają dyktatory emigranckie, gryzieni troskami władzy najwyższej, której nigdy nie użyli rozkoszy<sup>25</sup>.

Tym razem Mickiewicz dokonuje oceny twórczości poetyckiej Słowackiego i choć jest ona utrzymana w tonie współczującym, a także przedstawiona w formie refleksji ogólnej, dotyczącej nie tylko autora *Beniowskiego*, ale wszystkich „biednych pyszałków” poezji ówczesnej, nie ulega wątpliwości, że ma charakter krytyczny. Przychylając się do opinii Zaleskiego, w artystycznych zabiegach Słowackiego dostrzega Mickiewicz „złość i pychę”, a tworząc obraz dyktatorów udręczonych „troskami władzy”, pozbawionych jednak możliwości jej rzeczywistego sprawowania, konsekwentnie rozwija swoją teorię na temat twórczości młodszego poety, który, skupiając się na igraszkach formy, zapomina o istotnej duchowej treści, a tylko ona mogłaby dać upragniony „rząd dusz”. Zalecając pokorę i miłość, przeciwstawia się Mickiewicz zapewne polemicznej warstwie *Beniowskiego*, w której wystąpił Słowacki przeciwko krytykom i poetom współczesnym, ale jednocześnie podtrzymuje wizerunek jego autora jako zadufanego w sobie artysty marzącego jedynie o sławie i uznaniu.

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 625.

Mimo tak krytycznej oceny artystycznej postawy Słowackiego, autor listu ukazuje go jednak jako jedyne poetyckiego konkurenta Zaleskiego. Określenie autora *Beniowskiego* mianem „spółbiegacza” musi wywoływać wrażenie do pewnego przynajmniej stopnia nobilitacji poety. Choć oskarżanemu o pychę twórcy wróży Mickiewicz smutną przyszłość, jednocześnie sytuuje go w roli autentycznego rywala wysoko przezeń cenionego Zaleskiego, co więcej, miejsce to przyznaje mu niejako w zastępstwie za siebie, który już o poezji boi się nawet pomyśleć. Konsekwentnie ustępując z pola poetyckiej rywalizacji, deklarując w obu przywoływanych listach zmierzch swojej pisarskiej kariery, w roli konkurentów obsadza dwóch innych poetów. Pojawiające się w obu listach obrazy ucieczki na wieś, schronienia się w małym domku podkreślają jedynie wrażenie owego „ustępowania pola”. Wprawdzie w drugim cytowanym fragmencie owa ucieczka miałyby być warunkiem ewentualnego przywrócenia natchnienia i powrotu do poetyckich zatrudnień, jednak wyraźnie zauważalne jest tu marzenie o pozostawaniu na uboczu, o wyzwoleniu z konieczności konkurowania czy nawet określania swojej twórczości wobec osiągnięć innych piszących.

Wnioski wynikające z obu przywołanych listów dla interesującego nas w tej książce zagadnienia nie mają może charakteru przełomowego i wobec skąpego materiału muszą być formułowane bardzo ostrożnie. Warto jednak zwrócić uwagę, że choć również w prywatnej korespondencji Mickiewicz w zasadzie milczy na temat Słowackiego i jego artystycznych osiągnięć, to jednak decydując się (sporadycznie) na przełamanie owego milczenia, czyni to w wypowiedziach bardzo mocno akcentujących (nawet jeśli nie jest to do końca zgodne z prawdą, jak w przypadku listu lozańskiego) zmierzch własnej poetyckiej kariery<sup>26</sup>. Jednocześnie w obu listach daje dowody własnego pojmowania procesu twórczego w kategoriach współzawodnictwa i rywalizacji. Można zatem

---

<sup>26</sup> Nie poddaję w tym rozdziale analizie jeszcze jednej wzmianki na temat Słowackiego – zawartej w liście do Ferdynanda Gutta (datowanym na 3 czerwca 1843). Wzmianka ta, dotycząca „ostatniego upadku”, z którego Słowacki jeszcze się nie poprawił, zdaje się dotyczyć jakiegoś konkretnego nieporozumienia w Kole Sprawy Bożej i z punktu widzenia interesującej nas tu relacji artystycznej nie ma najprawdopodobniej większego znaczenia.



domniemywać, że, przywołując postać i dokonania Słowackiego, stara się Mickiewicz zapobiec jakimkolwiek porównaniom twórczości własnej z twórczością młodszego poety, czyni wszystko, żeby nie znaleźć się w pozycji rywala Słowackiego, mimo że w relacji takiej jego pozycja musiałaby być uprzywilejowana. Potrzeba usytuowania siebie poza obrębem jakiegokolwiek poetyckiego współzawodnictwa, w które mógłby być zaangażowany Słowacki, a nawet przyznania mu prawa do „współubiegania się” o poetycką perfekcję i sławę, nie wynika, jak się zdaje, z tak niskiej oceny jego talentu, która porównania i współzawodnictwo takie czyniłaby obraźliwym – gdyby tak być miało, nie obsadzałby Mickiewicz autora *Beniowskiego* w roli rywala swojego przyjaciela Bohdana Zaleskiego. Przyczyna tak manifestacyjnego podkreślania własnego niezaangażowania w poetycką rywalizację musiała być inna. Być może był nią właśnie – nie do końca uświadomiony – lęk przed zmierzeniem się z wyobraźnią młodszego poety, którą mógł Mickiewicz postrzegać jako zawłaszczającą i zagrażającą. Stąd obrazy ucieczki, odsunięcia się poza poetyckie i kulturowe centrum, przybierające formę domku na wsi jako warunku *sine qua non* własnej twórczości artystycznej.

## Kochajmy się?

Wśród niewielu wypowiedzi Mickiewicza na temat osoby lub twórczości Słowackiego, utrzymanych w tonie jeśli nawet nie jednoznacznie negatywnym, to jednak krytycznym czy ironicznym, zwraca uwagę ta zawarta w liście do Zaleskiego z 26 grudnia 1840 roku, dotycząca słynnego pojedynku na improwizacje. Ponieważ improwizowane, ustne, ulotne wypowiedzi obu wieszczów się nie zachowały, nie można ich wykorzystać do analizy. Dla opisu relacji pomiędzy wieszczami epizod grudniowy ma jednak znaczenie nie jako okazja do zaistnienia specyficznej formy twórczości oralnej, ale jako **wydarzenie**, którego sens można spróbować odtworzyć na podstawie zachowanych materiałów<sup>27</sup>. Nale-

---

<sup>27</sup> Trzeba wyraźnie podkreślić tę różnicę, gdyż – jak zauważyła Anna Opacka w artykule będącym polemiką z zaprezentowaną przeze mnie pierwotną wer-

ży przy tym raz jeszcze podkreślić, że zastosowanie tutaj jako hipotezy porządkującej inspiracji płynącej z pism Blooma jest pewnego rodzaju eksperymentem, dlatego większość sądów w tym podrozdziale sformułowana jest w trybie warunkowym, gdyż dostępny materiał nie pozwala na dokonanie jednoznacznych rozstrzygnięć.

Komentując ów epizod grudniowy, Mickiewicz pisał:

[...] wyzwany przez Słowackiego improwizacją, odpowiedziałem z natchnieniem, jakiego od czasu pisania *Dziadów* nigdy nie czułem. Było to dobre, bo wszyscy ludzie różnych partii rozplakali się i bardzo nas pokochali, i na chwilę wszyscy napełnili się miłością. W tę chwilę duch poezji był ze mną<sup>28</sup>.

Zauważmy, że także tutaj ukazuje Mickiewicz artystyczne relacje jako rodzaj pojedynku, w którym tym razem zdecydował się uczestniczyć za sprawą bezpośredniego wyzwania rzuconego mu przez młodszego poetę. Co takiego powiedział Słowacki podczas pamiętnej uczty u Januszkiewicza, że sprowokował Mickiewicza do gwałtownej, poetyckiej reakcji, która znalazła swoje odzwierciedlenie również w napisanym bezpośrednio po tym zdarzeniu liście? Reakcji takiej nie udało się Słowackiemu wywołać żadną wcześniejszą wypowiedzią ani nawet utworem literackim, choć były wśród nich rzeczy wybitne. Co zatem tak poruszającego zawierała jego improwizacja, że skłoniła starego wieszczka nie tylko do improwizowanej odpowiedzi, ale też do podsumowania

---

sją interpretacji epizodu grudniowego przez pryzmat koncepcji Blooma – teoria lęku przed wpływem nie ma zastosowania jako narzędzie służące badaniu improwizacji jako specyficznej formy twórczości ustnej (por. A. Opacka: *O improwizacjach Mickiewicza – inaczej*. W: *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*. Red. D. Seweryn, W. Kaczmarek, A. Seweryn. Lublin 2008). Zarówno w pierwotnej, jak i obecnej propozycji analizy epizodu grudniowego chodzi mi jednak o **sytuację, kontekst**, a wnioski wykraczające poza analizę *stricte* literaturoznawczą w przypadku zagadnienia o charakterze nie jedynie literackim i tekstowym, ale również psychologicznym, osobowym, bo angażującym dwóch ludzi bezpośrednio w ów konflikt uwikłanych, powinny być brane pod uwagę. Uważam zatem, że zaletą teorii Blooma jest możliwość uwzględnienia także i tego aspektu.

<sup>28</sup> A. Mickiewicz: *Listy. Część druga. 1830–1841...*, s. 596.

owego „pojedynku” w cytowanym fragmencie listu pokojową i pozytywną w swym wydźwięku oceną, że tego wieczora miłość zebranych otoczyła poetów?

Sens wystąpień obu twórców znamy jedynie z relacji świadków, którzy zapamiętali ich treść w bardzo różny sposób. Zgodnie z konwencją improwizacji, która odwołuje się do nastroju chwili, wykorzystuje emocje uczestników zdarzenia i kształtuje swoje znaczenie na styku wysiłków artystycznych przemawiającego i uczuciowej reakcji odbiorców<sup>29</sup>, sposób odczytania wypowiedzi obu poetów przez każdego ze słuchaczy był nieco (lub skrajnie) inny i zapewne w każdym przypadku różniący się od faktycznego przekazu improwizatorów. Z zachowanych relacji świadków – i to niezależnie od tego, jak oceniają oni wynik owego improwizacyjnego pojedynku – wyłania się znacząca opozycja. Wystąpienie Słowackiego jawi się jako kunsztowne i artystycznie doskonałe (improwizował on, jak pisze Jan Koźmian, „ślicznie, ale wielka duma w wierszach jego przebijała”; improwizacja jego jest „mistrzowska” w relacji Romana Załuskiego, a zgodnie ze wspomnieniem Franciszka Szemiotha Słowacki: „Olśnił swą mową. Malował w niej dziwnie piękne obrazy, na tle nieporównanej fantazji, słowa ujęte w karby melodii rytmu, słuch pieściły muzyką. Wydał się biesiadnikom mistrzem nad mistrze”<sup>30</sup>). Mickiewicz natomiast przemawiał z natchnieniem, dbając jedynie o prawdę i autentyzm przekazu (według Koźmiana, „więcej sto wierszy z serca wylał”, jego improwizacja była, zdaniem Załuskiego, „natchniona”, Szemioth zaś twierdzi, że sam poeta stał się „idea żywą – idea miłującą”, w efekcie, jak opowiada Władysław Plater, zebrani „płakali, ściskali się, Ropelewski miał atak nerwowy, Słowacki szlochał”). Z zarysowanego tu przeciwstawienia wynika tradycyjne rozumienie charakteru twórczości Słowackiego, któremu odbiorcy przypisują doskonałość formalną, kunszt artystyczny przy niedostatku duchowej treści.

Jeśli prawdą jest, jak chcą niektórzy uczestnicy grudniowej uczty, że Mickiewicz w improwizacji swojej mówił o miłości i Bogu jako istocie

---

<sup>29</sup> S. Skwarczyńska: *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*. „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 2.

<sup>30</sup> Wszystkie relacje z uczty grudniowej przytaczam za: *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*. Oprac. J. Starnawski. Wrocław 1956.

wszelkiej poezji prawdziwej (Jan Koźmian, Władysław Plater, Franciszek Szemioth), to domyślać się należy zapewne, że tym, co uznał on za szczególnie wyzywające w wypowiedzi Słowackiego, nie był jej ogólny (według relacji wielu – pojednawczy) sens, ale sama forma. Szczególnie wyczulony na specyfikę improwizacji, wymagającej, jego zdaniem, kontaktu z siłami wyższymi, specyficznego otwarcia się na głos natchnienia, mógł Mickiewicz odebrać kunsztowny popis artystycznej biegłości Słowackiego jako rodzaj profanacji<sup>31</sup>. „Wyzwany” przez Słowackiego wystąpiłby więc poeta w obronie improwizowania rozumianego jako autentyczne natchnienie, władza bez porównania wyższa niż biegłość techniczna i pouczył zarozumiałego poetę, jaki jest i być powinien prawdziwy charakter poezji. Hipoteza taka wydaje się bardzo prawdopodobna, jednak pozytywny ton cytowanej na początku tego rozdziału relacji samego Mickiewicza z grudniowego epizodu nie do końca pasuje do zaprezentowanego tu odczytania, zgodnie z którym starszy poeta pouczył jedynie młodszego kolegę po piórze, jak powinien tworzyć i uświadomił mu jego słabości. Wydaje się, że sam Mickiewicz musiał inaczej interpretować sens tego epizodu, skoro akcentował nie swoje zwycięstwo nad Słowackim (ogłoszone przez wielu uczestników uczt), ale atmosferę miłości i pojednania, która ogarnęła wszystkich zgromadzonych. Co więcej, podobną relację z grudniowego spotkania znajdziemy w liście Słowackiego do matki, pisany blisko rok po owym wydarzeniu. Spoglądając na ów pojedynek z perspektywy czasu, Słowacki zauważa:

[...] on [Adam Mickiewicz – M.B.], który w improwizacji nie tylko mi przyznał to, co mi należy, ale jeszcze chwalił się w niej mówiąc, że ty mu sama moje małe próbki dawno, dawno pokazywałaś, a on tobie już wtenczas przepowiedział, że mnie wielka i świetna czeka przyszłość...

---

<sup>31</sup> Por. W. Weintraub: *Pojedynek na improwizacje*. W: Idem: *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982. Jak przypomina Iwona Puchalska, Słowacki mógł postrzegać improwizację przez pryzmat innej tradycji – włoskiej, eksponującej nie natchnienie jako źródło improwizowania, ale walor intelektualny umożliwiający mobilizację wszystkich władz poetyckich i umiejętności artystycznych na potrzeby improwizowanego wystąpienia (por. I. Puchalska: *Inspiracja kreowana, czyli o walorach improwizacyjnych w poezji Słowackiego*. W: *Ja – poeta Juliusz Słowacki*. Red. M. Cieśla-Korytowska. Kraków 2010, s. 15).

Tym wziął mnie za serce i tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia – ściskaliśmy się – chodziliśmy, opowiadając sobie nasze przeszłe zatargi...<sup>32</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że największą wartość mają właśnie relacje samych improwizatorów, w nich bowiem doszukiwać się można prawdziwych motywacji, którymi się kierowali, przystępując do improwizowania, a także oceny efektu tych poetyckich zabiegów. O ile pozytywny komentarz Mickiewicza mógłby wynikać po prostu z zadowolenia, że misja pouczenia krnąbrnego poety przyniosła pozytywny skutek, o tyle entuzjastyczne wspomnienia Słowackiego raczej nie były efektem wdzięczności za „konstruktywną krytykę” ze strony starszego wieszca. Zauważmy zresztą, że Słowacki pisze: „tego wieczora byliśmy jak dwaj bracia”, podkreślając tym samym partnerski charakter łączącej ich relacji. Nie ma tu zatem mowy o jakimś pouczeniu młodszego poety przez starszego, korygowaniu jego artystycznej drogi, przeciwnie, ta braterska metafora wydaje się sugerować osiągnięcie upragnionego statusu – oto wreszcie Słowacki rozmawia z Mickiewiczem jak równy z równym, relacja naśladowczo-zależnościowa zostaje zastąpiona relacją równouprawnienia i wzajemnego szacunku.

Jak to się mogło stać, że improwizacyjny dialog postrzegany przez większość świadków tego wydarzenia (a także samego Mickiewicza, który mówi o „wyzwaniu” rzuconym mu przez Słowackiego) w kategoriach polemiki, starcia, pojedynku pomiędzy poetami reprezentującymi dwie odmienne koncepcje tworzenia, doprowadził do pojednania obu poetów i to – co ważniejsze – pojednania dokonującego się niejako poza rywalizacją, bez konieczności ogłoszenia zwycięstwa jednego, a klęski drugiego z nich, bez przyznania racji i uznania winy jednej ze stron<sup>33</sup>?

---

<sup>32</sup> *Korespondencja Juliusza Słowackiego...*, s. 469.

<sup>33</sup> Analizując epizod grudniowy, Iwona Puchalska wyjaśnia: „[...] rozbieżności w rozumieniu sensu wypowiedzi Mickiewicza przez Słowackiego i pozostałych biesiadników sprowadzają się przede wszystkim do tego, że każdy z nich inaczej określił adresata wypowiedzi” (I. Puchalska: *Słowacki improwizator. W: Poeta przez pryzma przepuszczoney. Juliusz Słowacki w 200. rocznicę urodzin*. Red. E. Nowicka, M. Piotrowska. Poznań 2011, s. 20). Dla zwolenników Mickiewicza była to wyłącznie krytyka postawy Słowackiego, on sam zaś zrozumiał ją

Wyraźnie pojednawczy jest bowiem ton relacji Mickiewicza, który znaczenia grudniowego epizodu upatruje w tym, że wzbudził on w słuchaczach uczucie miłości i wzajemnej zgody. Uczucie to pojawiło się – jak wynika z listu do Zaleskiego – w wyniku wystąpień obu poetów i obu w równym stopniu dotyczyło. Podobnie zdaje się postrzegać ów epizod Słowacki, gdy zwraca uwagę na pozytywną ocenę własnego talentu przez Mickiewicza i braterską relację, którą udało im się tamtego wieczoru nawiązać.

Ów fenomen pojedynku przeciwstawnych racji, który zakończył się nie zwycięstwem jednej ze stron, ale pojednaniem wyższego rzędu, zauważył też przynajmniej jeden z uczestników uczt, Jan Koźmian, który w recenzji *Beniowskiego* w „Dzienniku Narodowym” z 10 lipca 1841 roku pisał: „Przy końcu uściskali się improwizatorowie: żaden nie zwyciężył, żaden nie był zwyciężonym”<sup>34</sup>. Być może ten trudny do wychwycenia niuans (dla większości uczestników zdarzenia ów pojedynek na improwizację pozostał starciem dwóch poetów prezentujących odmienne wizje twórczości, zakończonym zwycięstwem jednego z nich) wynika z tego, że improwizujących podczas uczt u Januszkiewicza artystów łączy relacja inna niż rywalizacja, chęć zdominowania czy pouczenia konkurenta. Być może w epizodzie tym trzeba zobaczyć coś na kształt opisanego przez Blooma wysiłku dokonania podziału poetyckich stref wpływów. Słowacki dość ostentacyjnie rezygnowałby tutaj z prawa do tego rodzaju natchnienia, które wymaga kontaktu ze sferą nadprzyrodzoną i wydaje się zastrzeżone dla Mickiewicza. Sens tego chwytu polegałby jednak na tym, by uzyskać w zamian teren wolny od wpływu przeciwnika – w tym wypadku byłaby nim sfera poetyckiej biegłości, „ziemskiej” wszechwładzy nad tekstem. To starcie mogło więc mieć na celu ostateczny podział poetyckich terytoriów – każdy z przeciwników miał wyrzec się części swych wpływów, w zamian uzyskując w niepodzielne władanie pewien obszar poetyckich zadań. Zainspirowana teoria Blooma interpretacja częściowo tylko potwierdza wnioski zawarte w pra-

---

jako wypowiedź o charakterze ogólnym. Jest to jedna z możliwych odpowiedzi na pytanie o tak skrajną rozbieżność w ocenie sensu improwizowanego wystąpienia Mickiewicza.

<sup>34</sup> *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych...*, s. 97.

cy Kridla. Punkt wspólny dotyczy przekonania, że Słowacki dochodził przede wszystkim swojego prawa do poetyckiej odrębności. Zasadnicza różnica polega jednak na tym, że – zdaniem Kridla – poeci spirali się o koncepcję Boga, racja była po stronie Mickiewicza, który młodszego poetę próbował nawrócić na właściwą drogę<sup>35</sup>. Teoria lęku przed wpływem natomiast pozwala dostrzec w tym dialogu improwizacji przede wszystkim spór o charakter poezji, a w Mickiewiczu nie nauczyciela, ale walczącego także o swoją pozycję poetę<sup>36</sup>.

Mickiewicz, który w utrwalonej przez Kridla opinii ma być w sporze „wieszczów” stroną bierną, podjąłby tu wyzwanie z wielkim, jak się zdaje, animuszem. Być może wcale nie dlatego, że tak go oburzyły poczynania Słowackiego, ale właśnie ze względu na lęk przed wpływem poety młodszego, choć bez wątpienia genialnego. Wnioskując z zachowanych przekazów, domyślać się można, że improwizacja „starego wieszca” podtrzymała nakreśloną w wypowiedzi Słowackiego granicę. Świadomie eksponując natchnienie i działanie ducha, minimalizując (czy wręcz lekceważąc) biegłość i erudycyjność poezji, wyrzekałby się niejako dziedziny, w której przecież wiele osiągnął. Pozostawiając sobie niepodzielne prawo do „boskiego natchnienia”, zawierał być może ze Słowackim specyficzną umowę, na mocy której jedynym poetą natchnieniowcem na polskim parnasia miał być on sam, Słowackiemu zaś pozostawiał erudycję, kunsztowne poetyckie piękno, formalne eksperymenty. Powodów takiej postawy mogło być oczywiście wiele (a ich korzeni szukać należy daleko poza salonem Januszkiewicza), nie sposób jednak wykluczyć także i tej możliwości, że Mickiewicz odczuwał lęk przed wpływem wyobraźni Słowackiego i chciał się przed nim zabezpieczyć, zajmując pozycje przeciwnikowi (jak chciał sądzić) jeszcze niedostępne, a rezygnując z tych, na których zbyt mocno już odcisnął się z kolei jego wpływ. Jeśli tak rzeczywiście było, sąd o biernej postawie Mickiewicza w sporze wieszczów należałoby zakwestionować. W pojedynku gruntniowym bowiem to właśnie Mickiewicz byłby stroną aktywną, stawiającą warunki i wypracowującą rozwiązania. Wprawdzie pierwszy prze-

<sup>35</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów*. Warszawa 1925, s. 238–258.

<sup>36</sup> Choć oczywiście nie wyklucza ona również kwestii prawdy, którą głosi poeta.

mawiał Słowacki, ale wydaje się, że zarysowany przez niego projekt był wypełnieniem Mickiewiczowskiego planu, rozwinięciem słynnej metafory „kościół bez Boga”, która doczekała się w grudniu 1840 roku nowej interpretacji<sup>37</sup>. Już wcześniej ukierunkowywała ona odbiór dzieł Słowackiego, działała trochę jak inwektywa, trochę jak negatywna recenzja. Teraz miałyby raz jeszcze (w swojej nowej improwizowanej formie) już nie „podzielić” poetów, ale ich „po-różnić”, przyznając każdemu z nich inny rodzaj wyobraźni poetyckiej, charakterystyczny tylko dla niego, „od-różniający” od „tego drugiego” sposób pisania<sup>38</sup>.

W tej sytuacji trudno byłoby się dziwić i temu, że tak wielu świadków improwizowanego pojedynku negatywnie oceniło wystąpienie Słowackiego. Wszak ów „kościół bez Boga”, poezja bez natchnienia była dla nich przez lata wzorem poezji słabej, chybionej, trwoniącej talenty swego autora. Jednocześnie jasne jest, że skonstatowanie tego samego faktu mogło być dla dwóch najbardziej zainteresowanych stron powodem do odczucia ulgi<sup>39</sup>. „Tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia” – napisze po blisko roku Słowacki, być może najtrafniej ujmując pamiętne

---

<sup>37</sup> O tym, że Słowacki chętnie godził się na przyjęcie zaproponowanego przez Mickiewicza podziału sfer wpływów według linii „artysta kontra natchnienie”, pisałam – w innym kontekście – w poprzednim rozdziale.

<sup>38</sup> Z tego punktu widzenia nie do końca zgodzić się można z sądem Skwarczyńskiej, która pozytywne znaczenie formuły „kościół bez Boga” dostrzega w tym, że dzięki niej Słowacki porzucił poezję artystowską na rzecz tej zaangażowanej w sprawy narodowe (S. Skwarczyńska: *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego „kościół bez Boga”...*, s. 276). Wprawdzie droga, na którą wkraczałby teraz Słowacki, nie da się utożsamić z artystowską i nie wyklucza wcale zaangażowania w sprawy narodowe, jest ona jednak nadal wyraźnie skupiona na poetyckim kunszcie.

<sup>39</sup> Marek Piechota, interpretując grudniowe wystąpienia Mickiewicza i Słowackiego również w kategoriach „pojedynku”, stwierdza: „Ale przecież obaj poeci rozeszli się w największej zgodzie, nawet w przyjaźni. Jest rzeczą doprawdy zadziwiającą, że większość uczestników spotkania odniosła takie samo, fałszywe wrażenie, iż Mickiewicz potępił Słowackiego w sensie moralnym (brak mu »wiarę i miłości«) i odmówił mu miana poety” (M. Piechota: *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem...*, s. 39–40). Powyższa interpretacja jest jednym z możliwych wyjaśnień tej intrygującej niezgodności.



starcie, którego efektem było nie tyle nagłe okazanie ciepłych uczuć, ile ustalenie nowej relacji – Mickiewicz i Słowacki są jak bracia, a nie jak ojciec i syn (co wprowadza nową hierarchię)<sup>40</sup>, a w dodatku są „dwaj”. Ta zgoda na podwójność, od-dzielenie i od-różnienie miała chyba dla Słowackiego największą wartość, skoro tak wyraźnie powtórzył ją już w poetyckim komentarzu do ucztę grudniowej, w słynnym fragmencie *Beniowskiego*: „A tak się żegnają nie wrogi, / Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych – Bogi”.

Jeśli to, co wydarzyło się podczas ucztę grudniowej, było w istocie pojednaniem, to nie obowiązywało ono zbyt długo. Magdalena Saganiak w swoim komentarzu do tego epizodu zauważa:

[...] według kryteriów Mickiewicza – w 1840 roku Słowacki poetą nie był. Za mało słuchał natchnienia, nie dość czerpał z wnętrza, zbyt łatwo poddawał się inspiracji obcego ducha. Za wiele było w jego twórczości sztuki, za mało prawdy. Był poetą, nawet bardzo wybitnym, ale nie był prorokiem<sup>41</sup>.

Jeśli na taką recenzję swoich artystycznych poczynań zareagował Słowacki przyjaźnie, to może właśnie dlatego, że dostrzegł w niej ową możliwość odróżnienia się od wielkiego prekursora, jednakże taki podział wpływów nie mógłby trwale zadowolić poetów. Przede wszystkim dlatego, że zgodnie z Bloomowską teorią lęku przed wpływem jest on tylko jednym z etapów procesu rewizyjnego. Taki – z konieczności sztuczny – podział był konieczny, aby przystąpić do ostatecznego starcia dającego zwycięstwo jednej ze stron. Zwycięstwem zaś w koncepcji Blooma jest nie zrealizowanie utopijnego ideału dwóch niezależnych od siebie poetyckich wyobraźni, występujących obok siebie i doskona-

---

<sup>40</sup> O różnicy tej tak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz: „Słowacki pragnął zbliżyć się do Mickiewicza, pragnął się z nim zaprzyjaźnić, zbratać, pojednać – kilka razy podejmował takie próby – ale nie mógł dostrzec w nim ojca, bo nie nadawał się na syna. Zbyt już się wysoko cenił, by komukolwiek się podporządkować i wyznać – jak wyznał Garczyński – że jest niższy i gorszy” (J.M. Rymkiewicz: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1989, s. 22).

<sup>41</sup> M. Saganiak: *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*. Warszawa 2000, s. 127.

le wobec siebie obojętnych, ale przepracowanie i twórcze wyzyskanie wpływu przez „opierającego” mu się poetę. W „kanonicznej” Bloomowskiej wersji byłoby to zwycięstwo poety młodszego, któremu udaje się symbolicznie odwrócić tyranię czasu i pokazać dzieło prekursora w taki sposób, aby jawiło się ono jako przetworzenie jego własnego poetyckiego pomysłu. Ponieważ w przypadku relacji pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem mamy do czynienia z sytuacją szczególną, dotyczącą poetów funkcjonujących i tworzących niejako równolegle, można zatem zaryzykować eksperyment polegający na poszukiwaniu śladów owego lęku przed wpływem także w postawie i wypowiedziach Mickiewicza. Mechanizm procesu rewizyjnego także w jego przypadku wyjaśniałby, dlaczego rozejm zawarty na uczcie u Januskiewicza mógł być jedynie tymczasowy i stanowić zaledwie etap przejściowy, a nie cel artystycznej relacji między wieszczami<sup>42</sup>.

Dodać należy również, że podział taki nie mógł trwale zadowolić poetów, ponieważ nie pokrywał się z rzeczywistymi sferami ich poetyckich zainteresowań. Dotyczy to szczególnie Słowackiego, którego koncepcja języka poetyckiego i samej istoty aktu twórczego (charakteryzowana w poprzednim rozdziale tej książki) nie mieściła się w ramach wyznaczonych w zrekonstruowany tu sposób, mogła się zatem stać przedmiotem tymczasowej jedynie akceptacji – na użytek poetyckiego agonu.

## Miejsce Słowackiego w literaturze polskiej

Milczenie Mickiewicza na temat Słowackiego w korespondencji, w której często i chętnie nawiązywał poeta do utworów literackich innych autorów – czy to bezpośrednio je komentując, wyrażając chęć ich

---

<sup>42</sup> Tekst tego rozdziału oparty został na artykule „*I tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia*” – o relacji między Słowackim i Mickiewiczem. W: *W cieniu Mickiewicza*. Red. J. Lyszczyna, M. Bąk. Katowice 2006. Do tekstu artykułu zostały wprowadzone zmiany, które w nowy sposób modelują wnioski wynikające z prowadzonych tu analiz.

przeczytania lub dzieląc się wrażeniami z lektury, czy też czyniąc rozmaite aluzje do ich treści – musi dziwić. Jeszcze bardziej zastanawiające wydaje się milczenie Mickiewicza o utworach Słowackiego w wykładach na temat literatur słowiańskich wygłaszanych w Collège de France. Poświęcając wiele uwagi różnym dziełom reprezentującym literaturę polską, zarówno tę dawniejszą, jak i współczesną, z zastanawiającym uporem milczy Mickiewicz na temat dokonań autora *Kordiana*.

W całym cyklu wykładów odnaleźć możemy zaledwie dwie wzmianki poświęcone bezpośrednio Słowackiemu, z czego tylko jedna wprowadza nazwisko autora. W wykładzie XV kursu drugiego, zaprezentowawszy postać księdza Marka, mówił Mickiewicz tak:

Są pisarze, co wyszydając szlachetną ideę, której ów człowiek był apostołem i męczennikiem, śmieją jeszcze poświęcać poematy na jego pochwałę. Ten rodzaj pochwał jest bardziej świętokradzki niż potępienie, jakie na męża tak sławnego rzucali jego współcześni. Tacy pisarze niechaj się obawiają, aby ich nie policzono pomiędzy faryzeuszów. Faryzeusze budowali groby zmarłym prorokom lub owe groby zdobili, zostali jednakże wyklęci przez Pana, bo zawsze rościli sobie prawo kamieniowania proroków żywych<sup>43</sup>.

Komentarz ten, wbrew pozorom, nie dotyczy różnicy w ocenie postaci księdza Marka, ale jest komentarzem estetycznym, dotyczącym w rozumieniu autora tych słów samej istoty twórczości Słowackiego. Ów ksiądz Marek, którego wykpić miał Słowacki w swoim poemacie, przedstawiony został bowiem przez Mickiewicza również jako poeta, i to taki, który mówi prawdę, choć nigdy nie uczył się sztuki układania wierszy, którego pieśń działa dzięki swej poruszającej treści, a nie kunsztownej formie. Nie doceniając postaci księdza Marka, obnaża zatem Słowacki po raz kolejny swoją poetycką słabość: ten, który dba jedynie o formę, wrażliwy na wyszukane, erudycyjne piękno, na prawdę natchnioną, pozbawioną takiej oprawy i pozornego blasku, musi pozostać ślepy. Porównanie do faryzeuszów, poza ewidentnie negatywnym wydźwiękiem, zbudowane zostało według bardzo charakterystycznego

---

<sup>43</sup> A. Mickiewicz: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*. W: Idem: *Dzieła*. T. 9. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1997, s. 206.

wzoru. Faryzeusze metaforycznie pokazani bowiem zostali jako ludzie, którzy nie dostrzegają prawdziwej wartości. Podobny schemat zastosował Mickiewicz w obrazie dyktatorów emigracyjnych (zawartym w cytowanym wcześniej liście do Zaleskiego), którzy również skupiali się na tym, co negatywne i nieistotne (troski władzy), nie dostąpiwszy nigdy tego, co ważne i znaczące (też władzy sprawowanie). Ta wspólna rama modalna, eksponująca niewłaściwe wybory, skupianie się na pozorach i brak umiejętności docenienia prawdziwych wartości, znakomicie pasuje do sposobu, w jaki Mickiewicz – począwszy od słynnej metafory o kościele bez Boga – opisuje charakter twórczości Słowackiego.

Zauważmy jednocześnie, że sąd taki, zgodnie z którym młodszy poeta jest jedynie sztukmistrzem słowa, operującym kunsztowną formą, biegle władającym poetyckimi środkami, które maskują jednak zaledwie pustkę znaczeniową, jest sądem nie tylko niesprawiedliwym, ale przede wszystkim błędnym. Mickiewicz, dokonując tego typu interpretacji twórczości Słowackiego – i czyniąc to w roku 1842, a zatem w momencie, kiedy oceną swoją obejmował już nie tylko młodzieńcze osiągnięcia autora *Kordiana*, ale także wiele ważnych i znaczących dzieł poety – dokonywał w istocie odczytania świadomie zniekształconego. Inspiracja Bloomowska w tym akcie zniekształcania, nie(do)odczytania tekstów Słowackiego, pozwala dostrzec pierwszy etap procesu rewizyjnego. Pamiętamy, że także Słowacki, mierząc się z wpływem wielkiego prekursora, poddawał jego dzieła takiej zniekształcającej lekturze, poszukując miejsca, w którym mógłby się tekstowi poprzednika sprzeciwić, dokonując twórczej i odróżniającej korekty. W przypadku Słowackiego owo błędne odczytanie doprowadziło do uruchomienia całego procesu rewizyjnego. W przypadku Mickiewicza tak się nie stało. Być może należałoby dodać: tak się stać nie mogło / stać się nie musiało, gdyż – o czym była już mowa na początku tego rozdziału – pozycja Mickiewicza i jego dorobku w kontekście artystycznych dokonań poetów epoki była skrajnie różna od tej zajmowanej przez Słowackiego. Zauważalna jednak w nielicznych wypowiedziach Mickiewicza na temat młodszego poety tendencja do zniekształcania, swoistego błędnego odczytywania charakteru jego twórczości mogłaby świadczyć o tym, że hipoteza dotycząca jakiejś formy lęku przed wpływem dotykającego starego mistrza może nie być całkiem bezpodstawna.

Oczywiście, konsekwencją tak zniekształconej interpretacji poezji Słowackiego musi być całkowite milczenie na temat jego dzieł literackich w cyklu prelekcji paryskich. Wykłady o literaturze słowiańskiej, będące w zasadzie historią wielkich idei poruszających Słowiańszczyznę, nie mogły się skupiać na prezentacji utworów, których cechą wyróżniającą był chroniczny brak jakichkolwiek idei. Tylko jeden utwór Słowackiego doczekał się zatem wzmianki (zresztą bardzo ogólnej, bez przywołania tytułu) w wykładzie XXIII kursu drugiego:

W każdym dziele tegoczesnej literatury polskiej znajduje się wzmianka o Sybirze; są świetne twory obrazujące cierpienia Polaków; jest nawet utwór Słowackiego, którego akcja rozgrywa się na Sybirze; trzeba więc powiedzieć kilka słów o tym kraju<sup>44</sup>.

Komentując tę zaskakującą wypowiedź, Marek Piechota słusznie zauważa:

Podkreślam tu tendencyjnie słówko „nawet”, choć nie wiem, jaką intonacją obdarzył je wykładowca, ale i ciąg dalszy tego zdania jest wystarczająco wymowny: nie trzeba w cyklu wykładów o literaturach słowiańskich ani jednego zdania więcej o *Anhellim*, ani jednego zdania o jego autorze, trzeba sporą część wykładu poświęcić... Syberii<sup>45</sup>.

Trafnie zwraca uwagę badacz, że nie możemy być pewni, czy słówko „nawet” ma w intencji wykładowcy wyrażać jakiś rodzaj lekceważenia. Nie ulega jednak wątpliwości, że wyłączając utwór Słowackiego z grupy tych, które „obrazują cierpienia Polaków”, właściwie odczytuje Mickiewicz jego intencję, choć zapewne jej nie pochwała. Nie jest bowiem dzieło Słowackiego martyrologicznym opisem cierpień zesłańców, ale obrazem upadku, degradacji, męki, wreszcie zagłady. Nic dziwnego, że nie podejmuje Mickiewicz tego wątku, nie objaśnia poematu, skoro idea w nim zawarta tak wyraźnie różni się od jego własnych przekonań.

Przywołana wzmianka, choć pozornie wprowadza przynajmniej nazwisko Słowackiego w obręb literatur słowiańskich, jest w istocie swo-

<sup>44</sup> Ibidem, s. 289.

<sup>45</sup> M. Piechota: *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem...*, s. 24.

istym znakiem ujemnym. Obecność to bowiem kaleka i niepełna, nie tylko dlatego, że poemat zostaje tu przywołany bez tytułu i bez słowa komentarza, ale sposób jego wprowadzenia jest jednocześnie gestem unieważniającym, odbierającym mu jakiegokolwiek znaczenie. Bezimienny *Anhelli* staje się tutaj tekstem, o którym nie warto pamiętać, którego znaczenie zostaje wyraźnie zakwestionowane. Nie znając intonacji, z jaką wypowiedział wykładowca owo potencjalnie zabójcze słówko „nawet”, nie możemy jednoznacznie powiedzieć, że to unieważnienie dokonuje się wskutek ośmieszenia dzieła poety. Ale i tak sens tej strategii jest bardzo czytelny. Z takim rodzajem kwestionowania wartości własnych utworów spotkał się także sam Mickiewicz. Krążyła wszak po przedlistopadowej Warszawie anegdota o Ludwiku Osińskim, który z katedry uniwersyteckiej podczas wykładów z literatury żartobliwie złośliwym dwuwierszem: „Cicho wszędzie, ciemno wszędzie / Nic nie było, nic nie będzie”, zastąpił jakąkolwiek analizę *Dziadów*<sup>46</sup>. Po latach, występując w podobnej roli, nauczyciela i przewodnika po meandrach literatury, podobnie lekceważącym gestem Mickiewicz usunie w cień ważny tekst Słowackiego.

Jednocześnie na podkreślenie zasługuje fakt, że to właśnie wobec *Anhellego* zastosował Mickiewicz tak wyraźnie uciszający i umniejszający gest. Pretekstem do wywołania tego utworu stała się wzmianka o Syberii. Wszak w toku wykładów w Collège de France wielokrotnie zdarzało się prelegentowi podejmować tematy, które stanowić mogły pretekst do przywołania wielu innych utworów Słowackiego – choćby właśnie w taki unieważniający, negatywny sposób. Na pewno bardziej oczywistym momentem był rozbiór *Wacława dziejów*, utworu zdradzającego pokrewieństwa z *Kordianem* – może nie tak ściśle, jak się to czasem podaje, wykraczające jednak zdecydowanie poza... miejsce zlokalizowania akcji. A jednak nie ulega wówczas wykładowca pokusie przywołania *Kordiana*. Tylko *Anhelli* wywoła ową ujemnie nacechowaną reakcję. Czyżby dostrzegał poeta znaczenie tego utworu dla krystalizowania się odmiennej i niezależnej koncepcji historiozoficznej Słowackiego, gwarantującej temu tekstowi miejsce szczególne w twórczości młodszego poety? Czy w geście tym możemy widzieć próbę zablokowania temu akurat tekstowi

---

<sup>46</sup> A. Bar: *Kumoszki na Parnasie*. Kraków 1947, s. 227.

Słowackiego dostępu do szerszego czytelniczego odbioru? Próbę podjętą w maju 1842 roku, kiedy – być może także pod wpływem wczesnych interpretacji idei towianistycznych – przedstawiony w *Anhellim* pomysł mógł się Mickiewiczowi wydawać obdarzony głębszym sensem? Pytania te muszą pozostać bez jednoznacznej odpowiedzi, prowokują jednak do tego, aby nie odrzucać hipotezy o możliwym lęku przed wpływem wyobraźni Słowackiego jako potencjalnym kontekście determinującym ilość i charakter Mickiewiczowskich wzmianek na temat twórczości młodszego poety.

W komentarzu do owej dziwnej wypowiedzi na temat *Anhellego* Zofia Trojanowiczowa zauważa:

Starannie unikając w wykładach bezpośrednich wypowiedzi na temat dzieł własnych i Słowackiego, nie unikał jednak Mickiewicz aluzyjnego, pośredniego ich komentowania. Wprost nie mógł; budując zarys dziejów polskiej poezji romantycznej musiał uwzględnić siebie i Słowackiego<sup>47</sup>.

Niezwykle interesujące to zdanie, które aż domaga się rozwinięcia. Bo dlaczego „nie mógł” i dlaczego „musiał”? O ile stosunkowo łatwo zrozumieć, że niezręcznie było wykładowcy prezentować z katedry własne dokonania literackie i określać ich rangę, o tyle w przypadku twórczości Słowackiego nie krępowały go przecież podobne ograniczenia. Z drugiej strony, o ile łatwo zrozumieć, że własną twórczość uważał za istotny i konieczny składnik polskiej poezji romantycznej, o tyle wobec faktu długotrwałego i uporczywego milczenia starszego poety na temat literackich osiągnięć krzemieńczanina założenie, że wcale nie zamierzał uwzględnić go w wykładach na temat literatur słowiańskich nie wydaje się chyba nadto śmiałe. Badaczka, niestety, nie rozwija i nie uzasadnia szczegółowo swojego sądu<sup>48</sup>. Wobec tego niedopowiedzenia

---

<sup>47</sup> Z. Trojanowiczowa: *Wstęp*. W: *Sybir romantyków*. Oprac. Z. Trojanowiczowa. Kraków 1992, s. 99.

<sup>48</sup> Poprzestaje ona jedynie na stwierdzeniu, że „niejedna uwaga, sformułowana przez poetę na marginesie pamiętników Kopcia i Kobyłeckiego, odnosi się również do poetyckich interpretacji wygnaństwa syberyjskiego w *Dziadach* i w *Anhellim*” (ibidem, s. 99). Trudno dyskutować z tym sądem, ponieważ nie

w tak istotnej dla wzajemnej relacji między poetami kwestii trudno się powstrzymać przed sformułowaniem utrzymanego w duchu Bloomowskim przypuszczenia, że to właśnie lęk przed wpływem młodszego poety mógł powstrzymać Mickiewicza od przywołania lub omówienia jego utworów w czasie wykładów w Collège de France. Skoro o własnych tekstach mówić mu nie wypadało, nie mógł sięgnąć po dzieła tamtego, aby nie ryzykować, że to one będą w odczuciu słuchaczy nadawać ton literaturze polskiego romantyzmu i to one być może staną się kluczem do odczytania jego własnych utworów. Tak sformułowana obawa nosi wszelkie rysy lęku przed wpływem.

\* \* \*

Na zakończenie przypomnieć trzeba zastrzeżenie patronujące wszystkim prowadzonym w tym rozdziale analizom – teoria Blooma w odniesieniu do Mickiewicza stosowana jest tutaj tylko w charakterze eksperymentu i ma wymiar wyłącznie ogólnej inspiracji, którą wobec braku zadowalającego wyjaśnienia fenomenu Mickiewiczowskiego milczenia na temat twórczości Słowackiego warto – jak sądzę – sprawdzić. Ze względu na bardzo fragmentaryczny i ograniczony materiał nie próbuję tu zatem, rzecz jasna, wskazywać jakiegokolwiek ewolucji tej relacji w myśl zaproponowanego przez Blooma schematu czy nazywać poszczególnych faz potencjalnego poetyckiego agonu. Takie postępowanie byłoby nieuprawnione i nieadekwatne. Myśl Blooma dostarczyć tu miała tylko ogólnej inspiracji do postawienia pytania o możliwość uznania, jeśli nawet nie lęku przed wpływem Słowackiego, to w każdym razie swoistej obawy wywołanej rozpoznaniem złożonej sieci intertekstualnych zależności łączących poetycką działalność obu poetów, za jeden z możliwych powodów tak rzadkich i specyficznych wypowiedzi autora *Dziadów* na temat twórczości młodszego poety.

---

został on poparty szczegółową analizą owych „miejsc wspólnych”, wydaje się jednak, że ewentualne podobieństwa mają raczej charakter zewnętrzny (opis Syberii jako piekła Polaków, jej silny związek ze śmiercią, obecność postaci szamana itp.), nie dotyczą natomiast najgłębszej idei utworów – różnej zresztą w obu wypadkach.





## Zakończenie

Agata Bielik-Robson w książce poświęconej teoretycznym koncepcjom wyłaniającym się z prac Harolda Blooma, dostrzegając wpisane w nie paradoksy, deklaruje jednocześnie, że pisanie:

[...] o jego specyficznym, antysystemowym modelu myślenia zawsze zakłada niebezpieczeństwo porażki. Jest to jednak ryzyko warte podjęcia, ponieważ stanowisko, które ostatecznie wyłoni się z naszego – silnego, miejmy nadzieję – zniekształconego odczytania prac Blooma, jawi się nie tylko jako oryginalne, ale też dotkliwie nieobecne w panoramie współczesnej myśli<sup>1</sup>.

Z zachowaniem wszelkich proporcji myśl ta mogłaby przyświecać również rozważaniom prowadzonym w tej książce. Jej zadaniem nie było wprawdzie złożone i wielostronne analizowanie koncepcji Blooma wyłaniających się z kolejnych jego prac, lecz jedynie próba wykorzystania inspiracji płynącej z wyłożonej w *Lęku przed wpływem* teorii poezji do odczytania relacji pomiędzy dwoma najwybitniejszymi poetami polskiego romantyzmu, ale powstawaniu tej pracy towarzyszyło zarówno ryzyko błędu, a w każdym razie konsekwencji zniekształconego odczytania Bloomowskich założeń, jak i przekonanie o konieczności podjęcia tego ryzyka. O ile bowiem sposób interpretacji Bloomowskiego agonu może (a chyba nawet musi) być dyskusyjny, o tyle sam fakt, że jest to teoria przeznaczona do analizy takich właśnie przypadków, jak trud-

---

<sup>1</sup> A. Bielik-Robson: *The Saving Lie. Harold Bloom and deconstruction*. Northwestern University Press 2011, s. 3–4.

ny związek Słowackiego i Mickiewicza, nie budzi chyba najmniejszych wątpliwości. Świadczą o tym przywoływane przeze mnie w pierwszym rozdziale postulatory badaczy. W tej sytuacji, parafrazując słowa Agaty Bielik-Robson, powiedzieć można, że brak bardziej całościowego ujęcia tego zagadnienia stanowi istotną lukę w przestrzeni badań nad romantyzmem.

Z procesu podzielonego przez Blooma na sześć faz rewizyjnego starcia, w które uwikłany jest efeb dążący do wyzwolenia się spod wpływu przeciwnika, wyłania się w moim przekonaniu trzystopniowa konstrukcja. Jej punktem wyjścia jest próba opracowania we własnym tekście motywów, obrazów, elementów, wyczytanych z dzieła poprzednika po to, by „wykonać w stosunku do niego *clinamen*”<sup>2</sup>. Pokazując, w którym momencie tekst prekursora zaczął się rozwijać w niewłaściwy sposób, podejmuje się jednocześnie młodszy poeta nie tylko poprowadzenia swojego tekstu w tym „jedynie słusznym” kierunku, ale także uzupełnienia go innymi sensami, do których poprzednikowi nie udało się dotrzeć (*tessera*). Ten naznaczony bardzo ambiwalentnym stosunkiem do dzieł starego mistrza etap, w którym podziw, uwielbienie łączą się z podejściem krytycznym i negującym, wydaje się ulokowany we wczesnej fazie twórczości. Trudno się w przypadku Słowackiego pokusić o wytyczenie wyrazistych i bezdyskusyjnych linii granicznych pomiędzy poszczególnymi etapami w ewolucji jego stosunku do Mickiewicza. Zastosowana w tej książce strategia pokazywania drogi twórczego przepracowywania wpływu Mickiewicza z podziałem na tematy miała służyć podkreśleniu tego faktu. Zapewne schyłek okresu pozostającego pod wpływem faz *clinamen* i *tessera* trzeba lokować w okolicach powstania *Lambra*, w którym zaczynają już dochodzić do głosu gesty charakterystyczne dla dwóch kolejnych faz procesu rewizyjnego. W przypadku wątku miłosnego przejście to należałoby zapewne sytuować nieco później, choć – jak się wydaje – nigdzie nie mamy do czynienia z ostro zaznaczonym przełomem, ale możemy znaleźć jedynie zapowiedź, stopniowe nasycanie tekstów „granicznych” zjawiskami wychylającymi się już w stronę kolejnych typów gestów rewizyjnych.

---

<sup>2</sup> H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 57.

Fazy *kenosis* i *demonizacji* można rozumieć jako etap, w którym młodszy autor uderza zarówno we własną twórczość i poetycką niezależność, jak i w osiągnięcia wielkiego poprzednika. W fazie *kenosis*:

Poeta późniejszy, z pozoru wyzbywając się natchnienia, swej wyobrażonej boskości, korzy się – zupełnie jakby przestawał być poetą. Dokonuje tego jednak w taki sposób, że strąca z piedestału także prekursora [...]<sup>3</sup>.

Efektom *demonizacji* staje się natomiast oddzielenie, jak mówi Bloom, mocy od postaci prekursora, co może być rozumiane również jako ulokowanie starego mistrza w pozycji analogicznej do pozycji efebą, ukazanie jego zależności od poetów wcześniejszych, będące – jak się wydaje – najlepszym sposobem odebrania mu przynajmniej części oryginalności. Przyjmując taką interpretację, należałoby fazy *kenosis* i *demonizacji* powiązać z utworami podporządkowanymi strategii ironicznej. Eksponowanie literackości własnych tekstów, złożona gra tradycją literacką i włączonymi również w jej obręb, choć traktowanymi na szczególnych prawach, tekstami prekursora, skłonność do podważania, dekonstruowania wszelkich sądów, ostentacyjna niechęć do formułowania skończonych diagnoz wydaje się znakomicie służyć zarówno ukazywaniu własnych ograniczeń, jak i uderzaniu w uprzywilejowaną pozycję mistrza, którego zależność od literackich wpływów i budząca nieufność skłonność do jednoznaczności jest tutaj pośrednio demaskowana. Także i w tym przypadku nie można mówić o prostej do wytyczenia cezury, bo elementy analogiczne znajdują się w tekstach, które tradycyjnie nie są interpretowane jako realizujące strategię ironiczną (*Lambro, Kordian, W Szwajcarii*). Tymczasem obecne w nowszych badaniach tendencje do dostrzegania ironiczności choćby w *Kordianie* pokrywają się z prowadzonymi w tej książce rozważaniami na temat pojawienia się chwytów typowych dla faz *kenosis* i *demonizacji*. Jednocześnie zauważyć trzeba, że dostrzegalne choćby w *Lambrze* i *Kordianie* tendencje nihilistyczne również wiążąc można z zaistnieniem w tych tekstach zjawisk sugerujących przywołane fazy Bloomowskiego agonu. Tendencje te, jak się wydaje, sprzyjają demonstracyjnemu pokazywaniu ograniczoności własnego stanowiska

<sup>3</sup> Ibidem, s. 58.

(przynajmniej w sensie poznawczym czy historiozoficznym), jednocześnie podważają one zasadność ujęcia „pozytywnego” zaproponowanego przez wielkiego poprzednika.

Ostatni etap rewizyjnego starcia umiejscowić by natomiast trzeba w genezyjskim okresie twórczości Słowackiego. Następuje wtedy pełne przeciwstawienie dziełu Mickiewicza własnej, odrębnej, choć przecież wykorzystującej teksty wielkiego poprzednika całości, która na dodatek funkcjonuje jako twór w pewnym sensie względem dzieła „tamtego” pierwotny, przynoszący bowiem elementy niezbędne do zrozumienia poszczególnych motywów obecnych w pisarstwie starego mistrza, inicjująca niejako problemy, które „tamten” w swoich utworach eksplorał. Dostrzegalna w tej późnej fazie twórczości Słowackiego tendencja do podejmowania ważnych Mickiewiczowskich tematów i opracowywania ich na nowo, sprowadzała by się zatem – metaforycznie rzecz ujmując – do pisania nie ich „ciągów dalszych”, ale ich „części pierwszych”<sup>4</sup>, pominiętych w znanych realizacjach prekursora.

Tak rozumiany proces rewizyjny prowadzi do sytuacji, w której poeta młodszy nie tyle uwalnia się od wpływu prekursora, ile wpływ ten twórczo przepracowuje. Widać to dobrze w utworach reprezentujących genezyjski okres w twórczości Słowackiego. Nie znika w nich przecież ów ścisły związek z tekstami poprzednika, widoczny nie tylko w podejmowaniu wątków opracowanych przez „tamtego”, ale również w nasycaniu własnych tekstów (także tych niewpisanych w jednoznaczne Mickiewiczowskie odniesienie) elementami zaczerpniętymi z dzieł poprzednika, którym nadawane są nowe sensy. Używając tradycyjnych kategorii przykładanych do twórczości Słowackiego, można by powiedzieć, że nie zanika jej intertekstualny charakter, choć byłaby to intertekstualność nieco innego rodzaju niż ta dostrzegalna w jego pisarstwie na wcześniejszych etapach. W kategoriach Bloomowskich ta różnica polegałaby na tym, że: „O ile wtedy [...] jego wiersz był otwarty na wpływ prekursora, o tyle teraz sam się nań *otwiera*”<sup>5</sup>. Widać to

---

<sup>4</sup> Jest to, oczywiście, tylko sformułowanie metaforyczne, mające oddać zasadniczy rys zjawiska, w przypadku każdego z tekstów zastosowana przez Słowackiego strategia jest nieco inna, zwracałam na to uwagę w trakcie interpretacji.

<sup>5</sup> H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 59.

wyraźnie w utworach genezyjskich, w których sięganie po teksty Mickiewicza zdaje się nie generować żadnego ryzyka zawłaszczenia wyobraźni młodszego poety. Nawet posługując się motywami, obrazami czy metaforami „tamtego”, mówi on rzeczy radykalnie odmienne. Nie dziwi również, że w projektowanych przedmowach do *Genesis z Ducha*, wymieniając Mickiewicza w całym ciągu proroków, którym dane było cząstkowe objawienie, dopełniane teraz przez Słowackiego, nie pojawia się żaden element świadczący o lęku przed wpływem. Nie ma tu obawy o niemożność wypowiedzenia nowych treści, z tej „postępowej sekwencyjności” objawień wynika spokojna pewność własnego głosu, który jest samodzielnym uzupełnieniem, bazując na cząstkowych prawdach, głosi niedostępną „tamtemu” nową wizję całości<sup>6</sup>.

Trudno nie zauważyć, że zarysowany w ten sposób proces rewizyjny Blooma nosi ślady podobieństwa z jakże romantyczną fabułą „pętelki”. Punkt wyjścia jest tu pozornie tożsamy z punktem dojścia – na początku dzieło adepta zanurzone jest we wpływach i na końcu również owe go wpływu doświadcza. Jest to jednak tożsamość pozorna (podobnie zresztą jak w romantycznych opowieściach na tym schemacie opartych), gdyż początkowe bycie wystawionym na wpływ jest czymś całkowicie różnym od świadomego na ów wpływ otwarcia, z pełną umiejętnością jego twórczego wykorzystania. Interpretująca zjawisko Bloomowskie-

---

<sup>6</sup> Zapropionowany tu schemat ujęcia relacji Słowacki – Mickiewicz jest oczywiście jednym z możliwych. Wynika z przyjętej zasady parowania rewizyjnych gestów, o czym pisze Bloom, a także poszczególnych prowadzonych w tej książce prac interpretacyjnych. Nie jest to jednak podział precyzyjny i bezwarunkowy – mam wątpliwości, czy teoria Blooma takie precyzyjne podziały w ogóle umożliwia (pisałam o tych zastrzeżeniach we wstępie). Magdalena Siwiec oraz Michał Kuziak, proponując ogólny podział twórczości Słowackiego według faz rewizyjnych podanych przez Blooma, dokonują różniących się w szczegółach klasyfikacji (por. M. Siwiec: *Słowacki i nowoczesność*. W: Eadem: *Romantyzm i zatrzymane czas*. Kraków 2009; M. Kuziak: *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*. W: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*. Red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska. Warszawa 2012). Ogólna intuicja wydaje się jednak niesprzeczna z zaprezentowanym tutaj podziałem (widać to zwłaszcza w wiązaniu fazy *kenosis* z dziełami ironicznymi oraz sytuowaniu faz *askesis* i *apophrades* w genezyjskim okresie twórczości poety).

go wpływu w szerszych niż tylko literackie kategoriach Agata Bielik-Robson tak komentuje ów fenomen:

Niezachwiana wiara we własne, wewnętrzne „ja” jest więc, mówiąc pragmatycznie, takim podejściem do rzeczywistości, które ułatwia nam obronę przed konformizmem nauczonym przez tę rzeczywistość. Przyjmując tę wiarę, utrzymując przy życiu nasze najgłębsze narcystyczne fantazje, unikamy pułapki, jaką jest zbyt szybka rezygnacja i dostosowanie się. Stajemy się bardziej buntowniczy i skłonni do oporu, mniej gotowi do akceptacji gotowych wzorców postępowania, które stara się nam narzucić rzeczywistość<sup>7</sup>.

Całkowita ucieczka od wpływu jest zatem niemożliwa, rewizyjne starcie opisane przez Blooma jest natomiast próbą twórczego przepracowania owego wpływu, wykorzystania go w celu stworzenia dzieł oryginalnych, choć (a jednocześnie: właśnie dlatego, że) pozostających w ścisłym i postrzeganym często przez poetę młodszego jako nienawistny i nieznośnie ciężący związek z dziełami prekursora.

Bloom, prezentując swoje rozumienie wpływu, przywołuje fragment powieści Oscara Wilde’a *Portret Doriana Graya*, znakomicie pokazujący zagrożenia wynikające – także zdaniem współczesnego teoretyka – z tego mechanizmu:

Bo wywierać na kogoś wpływ znaczy to samo, co obdarzać go swoją duszą. Człowiek taki nie posiada już wówczas własnych myśli. Nie pożerają go własne namiętności. Cnoty jego nie należą już do niego. Nawet jego grzechy, jeśli w ogóle grzechy istnieją, są zapożyczone od kogoś innego. Staje się on echem cudzej melodii, aktorem roli nie dla niego napisanej<sup>8</sup>.

Właśnie dlatego – zdaniem Oscara Wilde’a – „Wszelki wpływ jest niemoralny”, a zdaniem Blooma – budzący lęk (choć nieunikniony

---

<sup>7</sup> A. Bielik-Robson: *Między romantyzmem a pragmatyzmem. Amerykańska wiara od Emersona do dzisiaj*. W: Eadem: *Romantyzm, niedokończony projekt*. Kraków 2008, s. 104-105.

<sup>8</sup> H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 50.

zarazem). Jak wyjaśnia autor *Portretu Doriana Graya*: „Celem życia jest rozwój własnej indywidualności. Dać wyraz własnej naturze – oto nasze zadanie na ziemi”<sup>9</sup>. Wpływ uniemożliwia realizację tego celu, sprawiając, że zamiast własnej, oryginalnej osobowości ze wszystkimi wyróżniającymi ją elementami, rozwija się osobowość cudzą, narzuconą w procesie wywierania wpływu. Jeśli dla większości ludzi – zdaniem Wilde’a – nie jest to powodem do odczuwania lęku, to tylko dlatego, że, jak pisze: „W naszych czasach człowiek uczuwa obawę przed sobą samym”<sup>10</sup>. Poeci oczywiście, według Blooma, nie boją się samych siebie, boją się natomiast innych poetów, których (nieprzepracowany w poetyckim agonie) wpływ mógłby odebrać im własną oryginalność, niezależność ich poetyckiej wyobraźni, uniemożliwić pełną realizację własnych artystycznych zdolności.

Kridla koncepcja wpływu sytuuje się na przeciwległym biegunie. W *Antagonizmie wieszczów* czytamy: „[...] wszelkie wpływy są tylko uświadamianiem lub silniejszym wyrażaniem tego, co w nas, mniej lub więcej świadomie, już istnieje”<sup>11</sup>. Zdaniem Wilde’a, żaden wpływ nie może być dobry, skoro skutkuje przyjęciem cudzej „duszy” za własną, według Kridla natomiast żaden wpływ nie istnieje. Dla badacza bowiem to, co nazywamy wpływem, jest w istocie jedynie impulsem przyspieszającym krystalizowanie się własnych przekonań czy artystycznych wyobrażeń. Do wpływu dochodzi zatem tylko tam, gdzie mamy do czynienia z wcześniejszym, od owego wpływu całkowicie niezależnym, podobieństwem. Stanowisko Blooma bliższe jest niewątpliwie przekonaniom Wilde’a, skoro cały mechanizm lęku przed wpływem uruchomiony zostaje właśnie przez obawę, że wpływ taki mógłby zagrozić rozwojowi tego, co własne, jednostkowe, oryginalne. A jednak ów wpływ – jak wszystko prawie w teorii Blooma – musi być postrzegany wieloaspektowo. Jak zauważa Jan Potkański w swojej interpretacji teorii amerykańskiego badacza, to właśnie dzięki wpływowi prekursora

---

<sup>9</sup> O. Wilde: *Portret Doriana Graya*. Przeł. M. Feldmanowa. Warszawa 1957, s. 28.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> M. Kridl: *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*. Warszawa 1925, s. 54.



dochodzi do ukształtowania się dojrzałej podmiotowości poety podlegającego wpływowi. Optymistyczne twierdzenie Kridla nieważniące znaczenie wpływu opiera się na przekonaniu, że załączek takiej „dojrzałej podmiotowości” istnieje w ulegającej wpływowi jednostce twórczej, która dzięki temu zjawisku może nie tyle przyjąć jakości narzucone jej przez artystę wywierającego wpływ, ile lepiej zrozumieć siebie, odkryć i rozwinąć tkwiący w niej samej potencjał. W myśleniu Blooma – co wydobyla Potkański – takiego przekonania brak: „Podmiotowością *zarażamy* się od prekursora – z całą ambiwalencją tej dziwnej syntagmy: owszem wpływ daje nam moc i ochronę, ale jest i swojego rodzaju chorobą, przekleństwem”<sup>12</sup>. Mimo ambiwalentnych uczuć, które wywołuje zatem wpływ (obok lęku i obawy o oryginalność jest to bowiem także poczucie własnej siły i chęć budowania niezależnej podmiotowości), w jego strukturę wpisane jest pozytywne oddziaływanie – to właśnie dzięki niemu młodszy poeta zyskuje możliwość i umiejętność przeciwstawienia się – jak to określa Potkański – „zalewowi rzeczywistości”:

*Zalewowi*, który w tym miejscu dobrze byłoby odróżnić od *wplywu* w węższym sensie – właśnie formacyjno-lustrzanego, pedagogicznego wpływu prekursora; w stricte literackim uniwersum Blooma odpowiednikiem tego zalewu byłaby bezosobowa tradycja literacka – owe „idee i obrazy”, toposy, interteksty, „język” czy „tekst” w rozumieniu strukturalizmu i dekonstrukcji – ten nie-ludzki żywioł, który „mówi nami” czy nas pisze, słowem – to wszystko, czemu amerykański krytyk chce *przeciwstawić* swój podmiototwórczy mechanizm lęku i wpływu<sup>13</sup>.

Uświadomienie sobie wpływu prekursora i wyzwolenie mechanizmu lęku, zmierzającego nie tyle do uwolnienia się od owego wpływu, ile do wypracowania w jego obrębie „postawy” własnej, odróżniającej się od wyraziście i jednoznacznie zinterpretowanej „postawy” prekursora, jest elementem koniecznym w procesie formowania się dojrzałej osobowości twórczej. Szczególnie w przypadku autorów romantycznych, dla których owo otwarcie na teksty cudze jest warunkiem *sine qua non* wszelkiej

---

<sup>12</sup> J. Potkański: *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz, Bloom, Lacan*. Warszawa 2008, s. 57.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

twórczości własnej, a zanurzenie w tradycji i szukanie w niej punktów oparcia wydaje się czymś oczywistym, uświadomienie sobie zgubnego (mimo całej swej twórczej i konstruktywnej mocy) wpływu prekursora stanowi punkt wyjścia do budowania własnej niezależności twórczej. Romantyczna praktyka poetycka dowodzi, że ów lęk przed wpływem – tak właśnie, jak przewidział to w swej koncepcji Bloom – dotyka poetów silnych, obdarzonych nieprzeciętnym talentem. Dlatego Słowacki doświadczył ambiwalencji owego wpływu Mickiewicza, ulegając mu, jednocześnie się przeciwko niemu buntował, podczas gdy spora część drugorzędnych poetów znajdujących się teoretycznie w identycznej sytuacji naśladowanie dzieł Mickiewicza traktowała jako coś naturalnego, upatrując w nim jednocześnie swoistej gwarancji romantyczności własnych utworów<sup>14</sup>.

Być może ambiwalencja zjawiska wpływu, obawa o ograniczenie własnej niezależności artystycznej z jednej strony, a zdolność uświadomienia sobie własnego narażenia na wpływ wraz z umiejętnością opierania mu się w sposób twórczy i konstruktywny, zmierzający do zbudowania własnej, dojrzałej, oryginalnej osobowości artystycznej z drugiej, jest także jednym z powodów, dla których dojrzałość jest tak kłopotliwym tematem zarówno w biografii, jak i w utworach Słowackiego. Sposób postrzegania postaci autora *Kordiana* często eksponuje zjawiska, które trzeba by raczej wiązać z niedojrzałością. Jak zauważa Anita Całek:

Juliusz Słowacki rzadko opisywany jest jako osoba dojrzała. Najczęściej mówi się raczej o jego niedojrzałości, narcyzmie, dandyzmie, chłodzie emocjonalnym, niemożności założenia rodziny, długotrwałej zależności od matki (nie tylko finansowej) – dowodów na niedojrzałość Słowackiego – jak się wydaje – akurat w jego biografii nie brakuje...<sup>15</sup>.

Również w twórczości Słowackiego problem dojrzewania nie zajmuje miejsca uprzywilejowanego. Maria Cieśla-Korytowska tłumaczy to zjawisko następująco: „[...] Słowacki zdaje się nie wierzyć nie tylko w doj-

<sup>14</sup> M. Zielińska: *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*. Warszawa 1984, s. 94, 137.

<sup>15</sup> A. Całek: *Między zależnością a autonomią – o dojrzewaniu Słowackiego*. W: *Ja – poeta Juliusz Słowacki*. Red. M. Cieśla-Korytowska. Kraków 2010, s. 29.

rzewanie umysłu poety, lecz w możliwość rozwoju człowieka w ogóle: jego bohaterowie są »dani« i »zastani« – w istocie nie zmieniają się”<sup>16</sup>. Być może poecie prywatnie rzeczywiście bliskie było przekonanie wyrażone w *Godzinie myśli*, że zarówno człowiek, jak i poeta nie dojrzewa, lecz jedynie rodzi się już z ukształtowaną, właściwą tylko jemu wyobraźnią<sup>17</sup>. Ani biografia, ani droga twórcza Słowackiego nie potwierdzają jednak słuszności takiego ujęcia. Jest to szczególnie widoczne w interesującej mnie w tej książce przestrzeni literackich zmaganiach poety, gdzie owa dojrzałość i niezależność artystyczna jawi się bardziej jako wypracowana na drodze kolejnych negocjacji z tradycją, a nade wszystko rewizyjnych starć z osobą i dziełem wielkiego poprzednika nowa jakość, niż jako odgórn timer apriorycznie nadana jednostkowość i odmienność gwarantująca wyraźnie odróżniającą się od innych twórczość własną. Tak rozumiane „dojrzewanie” (będące ekwiwalentem mechanizmu wpływu i lęku przed nim) jest wyraźnie obecne w biografii i drodze twórczej Słowackiego, ale ze względu na omówiony wcześniej ambiwalentny charakter samego procesu może ono dawać efekty w postaci poszczególnych wypowiedzi czy tekstów, które tak silnie i jednoznacznie odnosząc się zawsze do osoby i dzieła prekursora, mogą sprawiać wrażenie gestów znamionujących niedojrzałość czy niesamodzielność. W istocie jednak ich pojawienie się jest oznaką wypracowywania własnej niezależności i stopniowego jej kształtowania.

Zaproponowane w tej pracy spojrzenie na relację pomiędzy wieszczami zakładało śledzenie sugerowanych przez Słowackiego w jego własnych tekstach interpretacji dzieł Mickiewicza i wpływu owych nad- lub niedo-odczytań na ostateczny kształt poszczególnych dzieł tego niezwykłego czytelnika. Właściwa rekonstrukcja sposobu czytania przez poetę młodszego dzieł starego mistrza jest, oczywiście, niemożliwa. Można jednak i warto tropić te ślady intertekstualnych relacji, które ujawniają dokonane przesunięcia znaczeniowe, zmiany oryginalnych sensów czy grę znanymi z twórczości tamtego motywami. Warto zatem podkreślić,

---

<sup>16</sup> M. Cieśla-Korytowska: *Słowacki i Wordsworth o dojrzewaniu*. W: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*. Red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziolkowicz. Kraków 2000, s. 39.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

że w tych partiach książki, w których zdarzało mi się opisywać stanowisko Słowackiego wobec poszczególnych tekstów Mickiewicza, celem moim nie było odtworzenie przekonañ czy subiektywnych odczuć młodszego poety, lecz jedynie zebranie i uporządkowanie dostępnych śladów tekstowych dokumentujących „zmaganie” z dziełami wieszczów i sformułowanie wynikających z nich wniosków.

Zaprezentowane w kolejnych rozdziałach tej książki analizy stanowią przykładowe próby odczytania wybranych elementów relacji pomiędzy poetami w sposób wykraczający poza ramę „antagonizmu wieszczów”. Wykorzystanie w charakterze formuły porządkującej Bloomowskiego „lęku przed wpływem” nie tylko pozwala, w moim przekonaniu, lepiej uchwycić złożoność relacji zachodzących pomiędzy dziełami wieszczów, ale także daje możliwość podkreślenia ambiwalencji wpisanych w ów proces. Jednoznacznie „antagonistyczna” metafora wydobywa przede wszystkim element przeciwstawiania się jednego poety drugiemu, polemiczny, wojowniczy charakter łączącej ich relacji. Koncepcja Blooma nie tylko bardzo wyraźnie akcentuje podwójnie nacechowany stosunek efeba do prekursora (uwielbienie i podziw łączą się tu z obawą i koniecznością przeciwstawienia się jego dominacji), ale też ukazuje pozytywne konsekwencje działającego tu mechanizmu. Istota relacji pomiędzy wieszczami może zostać przesunięta z przestrzeni „rywalizacji” o sławę i poetycką palmę pierwszeństwa w sferę budowania własnej, ciekawej i **odróżniającej** się od osiągnięć „tamtego” (choć pozostającej z nią w ścisłym związku) twórczości. Dzięki takiemu ujęciu problemu, choć zdarzało się w tej książce przywoływać także pozatekstowe aspekty tego trudnego związku, nie skutkowały one utratą z pola widzenia celów artystycznych i koniecznością posiłkowania się takimi kategoriami, jak zazdrość czy pycha, dla uporządkowania poszczególnych składających się na nią faktów.

Ostatnim wymienionym przez Blooma elementem procesu rewizyjnego jest faza *apophrades*. Jak pisze Bloom:

Ostateczny rezultat rewizji jest niesamowity: nie wydaje nam się już, że to prekursor napisał wiersz adepta, lecz – przeciwnie – że to późniejszy poeta stworzył najbardziej charakterystyczne dzieła prekursora<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 59.

Oczywiście, opisane przez Blooma *apophrades* rozumieć trzeba metaforycznie, chodzi w gruncie rzeczy o sytuację, w której tekst poety późniejszego tłumaczy niejako dzieło powstałe wcześniej, a gest ten musi być rozumiany w kategoriach wewnątrztekstowych. Jednak ewentualne reakcje kolejnych pokoleń czytelników czy interpretatorów traktujących utwory młodszego poety jako klucz do zrozumienia twórczości jego prekursora, mogłyby być swego rodzaju potwierdzeniem skuteczności owego rewizyjnego starcia. W przypadku Słowackiego byłoby to tym bardziej znaczące, że przecież wielokrotnie stosowano praktykę odwrotną, przykładając do jego tekstów kontekst Mickiewiczowski i dokonując odczytania w takiej relacji. W zakończeniu niech mi wolno zatem będzie doszukać się mechanizmu odwracającego ten porządek właśnie w czytelniczym odbiorze, na przykładzie znakomitej interpretacji późnych utworów Słowackiego i Mickiewicza autorstwa Marty Piwińskiej. Badaczka stwierdza:

Mickiewicz staje się w okresie późnym bardziej Mickiewiczem, Słowacki bardziej Słowackim. Wszystko, co napisali przedtem, wydaje się jakby „młodzieńcze” w porównaniu z ostatnią fazą. Bo wprawdzie w tym okresie ich poezja się zmienia, ale jednocześnie wydaje się spełnieniem możliwości rysujących się wcześniej. Można by rzec, że stają się inni po to, żeby jeszcze bardziej być sobą i być sobą do końca<sup>19</sup>.

Konstatacja ta (poza subtelnym przeformułowaniem takich kategorii, jak tożsamość i różnica) potwierdza w zasadzie tradycyjne przekonanie, że w końcowym okresie twórczości poeci osiągają dojrzałość, „dorastają” do zrealizowania pełni swoich artystycznych możliwości. Uwagi badaczki na marginesie wnikliwej filologicznej interpretacji dokumentują jednak również proces lektury analizowanych utworów: „Ale choć fraza poetycka i ogólny klimat są tak różne, jest coś, co zbliża obu poetów w tym późnym okresie. Ich wiersze są jak gdyby pokrewne, choć tak niepodobne”<sup>20</sup>. To wyczuwane przez interpretatorkę pokrewieństwo nie

---

<sup>19</sup> M. Piwińska: *Późne wiersze Mickiewicza a twórczość Słowackiego*. W: Eadem: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1999, s. 15.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 16.

niweluje różnicę między poetami, ale jednocześnie każe czytać ich późne dzieła we wzajemnej relacji. Co więcej, jak pisze Piwińska:

W wyobraźni Mickiewicza króluje woda, wiadomo. Więc pewnie tylko dlatego, że punktem wyjścia był tu Słowacki, udało mi się zobaczyć, jak bardzo ważny jest w późnych wierszach Mickiewicza także obraz ziarna – centrum (wymienia się on, myślę, z obrazem źródła)<sup>21</sup>.

Ten specyficzny międzytekstowy związek odwraca tradycyjną (a i chronologiczną) relację – kluczem do odczytania poezji Mickiewicza staje się późna twórczość Słowackiego. Dzięki młodszemu poecie teksty starszego mistrza ujawniają część niedostrzegalnych bez takiego kontekstu znaczeń. Ucieszyłyby się z takiego odczytania Słowacki. Ucieszyłyby się zapewne także Bloom, bo czyż w tym zapisie indywidualnej lektury badawczej nie dokonał się jakiś rodzaj „rewizjonistycznego *apophrades*”? Piwińska konkluduje swój wywód celnie, w sposób z punktu widzenia historii literatury konieczny:

Słowacki liryków Mickiewicza nie czytał, bo nie były drukowane. Mickiewicz nie znał jego późnych wierszy, bo jeszcze ich Słowacki wtedy nie napisał. Nie ma tu mowy o wpływie tekstu na tekst. Dlatego owo pokrewieństwo wydaje mi się świadectwem ewolucji stylu<sup>22</sup>.

Nie kwestionując słuszności spostrzeżeń badaczki na temat ewolucji romantyzmu, nie można nie zauważyć, że dostrzeżone przez nią podobieństwo niezamierzenie potwierdza jednak wyłaniający się z prowadzonych za pomocą Bloomowskich kategorii analiz obraz dwóch wieszczów połączonych licznymi pokrewieństwami. Jeśli późna ich twórczość jest w obu wypadkach pełną realizacją impulsów i intuicji tkwiących potencjalnie w ich wcześniejszej drodze artystycznej, nie może dziwić, że są one do siebie znacząco podobne. Jeśli przy tym pamiętamy, że teksty te powstawały „w izolacji”, czyli bez konieczności ustosunkowywania się do tekstu „tego drugiego” przez którąkolwiek ze stron, możemy uznać

<sup>21</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 49.

za bardzo prawdopodobne, że bez przeszkód mogło się w nich zrealizować owo głębokie pokrewieństwo łączące poetów<sup>23</sup>.

Skomplikowane relacje artystyczne pomiędzy Słowackim a Mickiewiczem, dające się wpisać w Bloomowską formułę, ujawniają, że ów lęk przed wpływem był w przypadku młodszego poety zawsze twórczy. Konieczność określenia się wobec tekstu poprzednika, nawet jeśli wymuszała stosowanie złożonej strategii (najpierw interpretacyjnej, później pisarskiej) prowadziła zawsze do stworzenia tekstów oryginalnych i ciekawych pod względem artystycznym. Wykonywane przez Słowackiego „uniki”, mające na celu ocalenie jego własnej poetyckiej wyobraźni, choć dokonywane „na polu” zajęтым przez wielkiego poprzednika i często pozostające (w niejawnej) bliskości z wyznawanymi przez „tamtego” założeniami twórczymi, zawsze prowadzą do doskonalenia umiejętności artystycznych młodszego autora, poszerzania możliwości poetyckiej ekspresji czy krystalizowania się istotnych dla jego pisarstwa idei.

---

<sup>23</sup> Strategia przyjęta w tej książce zakładała analizę bezpośrednich reakcji tekstowych Słowackiego na konkretne utwory Mickiewicza, więc tego typu relacja nie została tu przywołana. Przytaczam jednak w zakończeniu ze wszelkim miar interesującą interpretację Marty Piwińskiej, ponieważ w moim przekonaniu wnioski wyłaniające się z analizy relacji Słowacki – Mickiewicz zgodnie z Bloomowską inspiracją, znajdują tu częściowe potwierdzenie.

# Bibliografia

## Bibliografia podmiotowa

### Teksty Słowackiego i Mickiewicza

- Korespondencja Juliusza Słowackiego*. T. 1–2. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1962–1963.
- Mickiewicz A.: *Dziady*. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995.
- Mickiewicz A.: *Konrad Wallenrod*. W: Idem: *Dzieła*. T. 2: *Poematy*. Oprac. W. Floryan przy współpracy K. Górskiego i Cz. Zgorzelskiego. Warszawa 1994.
- Mickiewicz A.: *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokurno. Warszawa 1997.
- Mickiewicz A.: *Listy. Część pierwsza 1815–1829*. W: Idem: *Dzieła*. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 1998.
- Mickiewicz A.: *Listy. Część druga. 1830–1841*. W: Idem: *Dzieła*. T. 15. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 2003.
- Mickiewicz A.: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*. W: Idem: *Dzieła*. T. 8. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1997.
- Mickiewicz A.: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*. W: Idem: *Dzieła*. T. 9. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1997.
- Mickiewicz A.: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*. W: Idem: *Dzieła*. T. 10. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1998.
- Mickiewicz A.: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*. W: Idem: *Dzieła*. T. 11. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1998.



- Mickiewicz A.: *O krytykach i recenzentach warszawskich*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokurno. Warszawa 1997.
- Mickiewicz A.: *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*. W: Idem: *Dzieła*. T. 6: *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832–1834*. Oprac. M. Witkowski, Cz. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego. Warszawa 2000.
- Mickiewicz A.: *O poezji romantycznej*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokurno. Warszawa 1997.
- Mickiewicz A.: *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka”*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokurno. Warszawa 1997.
- Mickiewicz A.: *Pan Tadeusz*. W: Idem: *Dzieła*. T. 4. Oprac. Z.J. Nowak. Warszawa 1995.
- Mickiewicz A.: *Wiersze*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1993.
- Poezje Juliusza Słowackiego. Tom 1*. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Anhelli*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. T. 3. Red. J. Kleiner. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Balladyna*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 4. Wrocław 1953.
- Słowacki J.: *Beatryks Cenci*. Oprac. J. Czubek, J. Kleiner, J. Kuźniar. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 9. Wrocław 1956.
- Słowacki J.: *Beniowski*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 5. Wrocław 1954.
- Słowacki J.: *Beniowski (Poema). Dalsze pieśni*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 11. Wrocław 1957.
- Słowacki J.: *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14. Wrocław 1954.
- Słowacki J.: *Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej list. Redakcja prozaiczna*. Oprac. J. Kleiner, S. Kolbuszewski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 15. Wrocław 1955.
- Słowacki J.: *Dziady*. Oprac. W. Floryan. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. T. 13, cz. 2. Red. J. Kleiner. Wrocław 1963.
- Słowacki J.: *Dzieje Sofos i Heliona*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner, S. Kolbuszewski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 15. Wrocław 1955.
- Słowacki J.: *[Fragmenty pamiętnika] (1817–1832)*. W: Idem: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 11: *Pisma prozą*. Oprac. W. Floryan. Wrocław 1959.

- Słowacki J.: *Genesis z Ducha*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14. Wrocław 1954.
- Słowacki J.: *Hugo*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Horsztyński*. Oprac. W. Bełza, J. Kleiner, W. Floryan. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 8. Wrocław 1958.
- Słowacki J.: *Jan Bielecki*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z.K. o poezjach Juliusza Słowackiego*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 3. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Kordian*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 2. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Król-Duch*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 7. Wrocław 1956.
- Słowacki J.: *Lambro*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 2. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Lilla Weneda*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 4. Wrocław 1953.
- Słowacki J.: *List do J.N. Rembowskiiego*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14. Wrocław 1954.
- Słowacki J.: *List drugi do Księcia A.C*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 15. Wrocław 1955.
- Słowacki J.: *Maria Stuart*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Mazepa*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 4. Wrocław 1953.
- Słowacki J.: *Mindowe*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Mnich*. Oprac. J. Ujejski. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Noc letnia*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 5. Wrocław 1954.
- Słowacki J.: *O poezjach Bohdana Zaleskiego*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 10. Wrocław 1957.
- Słowacki J.: *Objaśnienia do „Zmii”*. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. T. 1. Red. J. Kleiner. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Pan Tadeusz*. Oprac. W. Floryan. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 13, cz. 2. Wrocław 1963.

- Słowacki J.: *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Oprac. M. Kridl. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 9. Wrocław 1956.
- Słowacki J.: *Poeta i Natchnienie. Odmianny tekstu*. Oprac. J. Kleiner, W. Floryan. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 12, cz. 1. Wrocław 1960.
- Słowacki J.: *Projektowane przedmowy do „Genezis z Ducha”*. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14. Wrocław 1954.
- Słowacki J.: *Przedmowa do trzeciego tomu „Poezji”*. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 2. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Raptularz 1843–1849*. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu. Opracowanie edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński. Warszawa 1996.
- Słowacki J.: *Samuel Zborowski*. Oprac. J. Kleiner, J. Kuźniar. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. T. 13, cz. 1. Wrocław 1963.
- Słowacki J.: *W Szwajcarii*. Oprac. J. Kleiner. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 3. Wrocław 1952.
- Słowacki J.: *Walter Stadion*. Oprac. J. Kuźniar. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 12, cz. 2. Wrocław 1961.
- Słowacki J.: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Poznań 2005.

### Teksty pomocnicze

- Chodźko A.: *Endymion*. W: Idem: *Poezye*. Poznań 1833.
- Garczyński S.: *Wacława dzieje. Poema*. Oprac. M. Bizan. Warszawa 1974.
- Goźliński P.: *Jul*. Wołowiec 2010.
- Gribojedow A.: *Mądremu biada: komedia w czterech aktach*. Przeł. J. Tuwim. Wstęp i objaśnienia W. Jakubowski. Wrocław 1960.
- Hölderlin F.: *Pod brzemieniem mego losu*. Przekład i oprac. A. Milska, W. Markowska. Warszawa 1982.
- Horacy: *Wybór poezji*. Oprac. J. Krókowski. Wrocław 1973.
- Koźmian A.E.: *Wspomnienia*. T. 2. Poznań 1867.
- Kraśiński Z.: *Listy do Henryka Reeve*. T. 1. Przeł. A. Olędzka-Frybesowa. Wstępem, kroniką i notami opatrzył P. Hertz. Warszawa 1980.
- Leśmian B.: "[Po co tyle świec nade mną, tyle twarzy?]. W: Idem: *Zwiedzam wszechświat. Wybór wierszy*. Wybór, wstęp i oprac. W. Bolecki. Warszawa 1996.

- Malczewski A.: *Maria*. Oprac. R. Przybylski. Wrocław 1958.
- Moore T.: *Paradise and Peri*. In: Idem: *Lalla Rookh*. Dublin 1886.
- Novalis: *Hymny do nocy*. Przeł. A. Pomorski. „Znak” 1994, nr 475.
- Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych*. T. 1. Warszawa 1773.
- Różewicz T.: *Nasz wieszcz Adam*. W: Idem: *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*. Warszawa 1995.
- Schiller F.: *Zbójcy*. Przeł. M. Budzyński. Oprac. Z. Żygulski. Kraków 1923.
- Shelley P.B.: *Alastor, czyli duch samotności*. Przeł. Z. Kubiak. W: *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*. Oprac. Z. Kubiak. Kraków 1993.
- Shelley P.B.: *Obrona poezji*. W: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Oprac. A. Kowalczykowska. Warszawa 1975.
- Spiró G.: *Mesjasze*. Przeł. E. Cygielska. Warszawa 2009.
- Swedenborg E.: *O Niebie i jego cudach, również o piekle według tego co słyszano i widziano*. Warszawa 1994.
- Swedenborg E.: *The Delights of Wisdom Concerning Conjugal Love*. Transl. A. Acton. London 1989.
- Wilde O.: *Portret Doriana Graya*. Przeł. M. Feldmanowa. Warszawa 1957.

## Bibliografia przedmiotowa

### Bibliografia Bloomowska

- Abriszewska P.: „*Lęk przed wpływem*” wobec „*Wielkiej Improwizacji*”. W: „*Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*”. T. 8. Słupsk 2010.
- Bielik-Robson A.: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004.
- Bielik-Robson A.: *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*. W: H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.
- Bielik-Robson A.: *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*. Northwestern University Press 2011.
- Bloom H.: *A Map of Misreading*. New York 2003.
- Bloom H.: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. W. Kalaga. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz.

- T. 4, cz. 2: *Literatura jako produkcja i ideologia. Poststrukturalizm. Badania intertekstualne. Problemy syntezy historycznoliterackiej*. Kraków 1992.
- Bloom H.: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.
- Bućko-Żmuda P.: *Dzieje „burzliwego romansu” Miłosza z Mickiewiczem w kontekście teorii wpływu Harolda Blooma*. „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 3.
- Larek M.: *Harold Bloom – modernizator romantyzmu*. W: *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców*. Red. J. Borowczyk, W. Hamerski, P. Śniedziwski. Poznań 2011.
- Lipszyc A.: *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*. Kraków 2004.
- „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10 [numer monograficzny poświęcony twórczości H. Blooma]
- Markowski M.P.: *Spektakularna spekulacja*. „Literatura na Świecie” 2005, nr 9–10.
- Owczarski W.: *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*. Gdańsk 2006.
- Potkański J.: *Starsi bracia. Różewicz wobec „Lęku przed wpływem”*. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 3.
- Potkański J.: *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz, Bloom, Lacan*. Warszawa 2008.
- Potkański J.: *Ziemia Strykowskiego*. W: *Pisarze polsko-żydowski XX wieku. Przybliżenia*. Red. M. Dąbrowski, A. Molisak. Warszawa 2006.

### Bibliografia Kridłowska

- Kitab S.: *Teoria Manfreda Kridla. Próba uzupełnienia metody integralnej*. Toruń 2000.
- Kridl M.: *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*. Warszawa 1925.
- Kridl M.: *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. Wilno 1936.
- Mayenowa M.R.: *Manfred Kridl*. „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2.
- Zgorzelski Cz.: *Manfred Kridl, jego dzieła i osobowość*. „Przegląd Humanistyczny” 1957, nr 1.

Bibliografia prac poświęconych  
życiu i twórczości Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza

- Adamkowicz-Iglińska B.: *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*. Olsztyn 2001.
- Axer J.: *Dwa dukaty z Najświętszą Panną („Kordian”, akt III, scena 4)*. W: Idem: *Filolog w teatrze*. Warszawa 1991.
- Bachórz J.: *Słowacki w Soplicowie*. W: „*W krainie pamiątek*”. *Prace ofiarowane Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1996.
- Backvis C.: *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. Przeł. J. Prokop. W: C. Backvis: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Wybór tekstów i oprac. A. Biernacki. Warszawa 1975.
- Bąk M.: *Mickiewicz – Garczyński – Słowacki. Dialog potrójny*. W: *Dialogi romantyczne. Filozofia – teoria i historia – komparatystyka*. Red. E. Kasperski, T. Mackiewicz. Pułtusk–Warszawa 2008.
- Bąk M.: „*I tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia*” – o relacji między Słowackim i Mickiewiczem. W: *W cieniu Mickiewicza*. Red. J. Lyszczyna, M. Bąk. Katowice 2006.
- Bąk M.: *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*. Katowice 2004.
- Bąk M.: *Zapomnieć Mickiewicza. O pochodzeniu niektórych składników wyobraźni poetyckiej Słowackiego*. W: *Wyobraźnia Juliusza Słowackiego*. Red. D.T. Lebioda. Bydgoszcz 2006.
- Biliński K.: *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*. Wrocław 1998.
- Boleski A.: *Słownictwo Juliusza Słowackiego (1825–1849)*. Łódź 1956.
- Boleski A.: *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842–1848)*. Łódź 1949.
- Brzozowski J.: „*Jedno z miejsc najrozkoszniejszych Krymu*”. Uwagi o „*Ałuszcie w dzień*” i krymskim cyklu. W: *Mickiewicz*. Red. H. Krukowska. Białystok 1993.
- Brzozowski J.: *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewicz, Malczewskim i Słowackim*. Kraków 2002.
- Bychowski G.: *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*. Wstęp i oprac. D. Danek. Kraków 2002.
- Całek A.: *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*. Kraków 2012.
- Chwin S.: *O czym Mickiewicz wolał nie pisać w „Konradzie Wallenrodzie”*. W: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewicz*. Red. E. Graczyk, Z. Majchrowski. Gdańsk 1993.

- Chwin S.: *Wstęp*. W: A. Mickiewicz: *Konrad Wallenrod*. Wrocław 1997.
- Cieśla-Korytowska M.: *„Dziady” Adama Mickiewicza*. Warszawa 1995.
- Cieśla-Korytowska M.: *O Mickiewiczu i Słowackim*. Kraków 1999.
- Cieśla-Korytowska M.: *Słowacki i Wordsworth o dojrzewaniu*. W: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*. Red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Zioliłowicz. Kraków 2000.
- Cieśla-Korytowska M.: *Szmary i trzaski w „Panu Tadeuszu”*. W: *Eadem: Romantyczne przechadzki pograniczem*. Kraków 2004.
- Cieślikowski J.: *Bajka o Janku w kontekście i poza kontekstem „Kordiana”*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.
- Csato E.: *Szkice o dramatach Słowackiego*. Warszawa 1960.
- Dąbrowska D.: *Słowacki wobec Mickiewicza*. W: *Piękno Juliusza Słowackiego*. T. 1: *Principia*. Red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski. Białystok 2012.
- Dąbrowski R.: *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*. Kraków 1996.
- Dąbrowski S.: *Obrazy, zdania, słowa (na marginesie problemu ech cudzych w twórczości Mickiewicza)*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.
- Dąbrowski S.: *W sprawie „ulotnego powiedzenia” Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1.
- Dopart B.: *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*. Kraków 1992.
- Dopart B.: *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*. Kraków 2002.
- „Dziady” Adama Mickiewicza. Poemat – adaptacje – tradycje*. Red. B. Dopart. Kraków 1999.
- Fiećko J.: *Kraśniński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*. Poznań 2011.
- Fieguth R.: *Słowacki intertekstualny. „Pan Tadeusz” Mickiewicza i „Sen srebrny Salomei” Słowackiego*. W: *Słowacki współczesny*. Red. M. Troszyński. Warszawa 1999.
- Floryan W.: *Juliusza Słowackiego próby kontynuacji „Pana Tadeusza”*. *Problemy tekstu dochowanych fragmentów utworu*. W: *Munera litteraria. Księga ku czci profesora Romana Pollaka*. Poznań 1962.
- Głosy do „Kordiana”*. Oprac. M. Bizan, P. Hertz. W: *J. Słowacki: Kordian*. Warszawa 1967.
- Górski K.: *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*. W: *Idem: Z historii i teorii literatury*. Warszawa 1964.
- Górski K.: *Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977.

- Grabowski T.: *Juliusz Słowacki: jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki*. T. 2. Kraków 1912.
- Grabowski W.: *Obrazowanie w liryce Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1
- Hoesick F.: *O Słowackim, Krasińskim i Mickiewiczu*. *Studia historyczno-literackie*. Kraków 1895.
- Hoesick F.: *Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej mu epoki (1809–1849): biografia psychologiczna*. T. 1–3. Kraków 1986–1987.
- Hoffmann-Piotrowska E.: *Mickiewicz – towiańczyk*. *Studium myśli*. Warszawa 2004.
- Inglot M.: *Nie tylko o „Kordianie”*. *Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*. Wrocław 2002.
- Inglot M.: *Myśl historyczna w „Kordianie”*. Wrocław 1973.
- Ja – poeta Juliusz Słowacki*. Red. M. Cieśla-Korytowska. Kraków 2010.
- Jagła D.: *Dramat Lucyfera*. „Dialog” 2000, nr 5.
- Janion M., Żmigrodzka M.: *Gorzkie arcydzieło*. W: *Trzyznaście arcydzieł romantycznych*. Red. E. Kiślak, M. Gumkowski. Warszawa 1996.
- Janion M.: *Tragizm „Konrada Wallenroda”*. W: *Eadem: Prace wybrane*. T. 2: *Tragizm, historia, prywatność*. Red. M. Czermińska. Kraków 2000.
- Janion M.: *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*. Warszawa 1990.
- Janion M.: *Zwierciadło zwierciadeł*. W: *Eadem: Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001.
- Jarmocik P.: *Sprawa szatana i sprawa kanclerza*. *Antynomie etyczne w „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 1.
- Jochemczyk M.: *Rzeczy piekielne*. *Wokół „Poematu Piasta Dantyszka” Juliusza Słowackiego*. Katowice 2006.
- Jokiel I.: *Portret literacki Juliusza Słowackiego w powieści Györgya Spiró „Mesjasze”*. W: *Śladami romantyków*. *Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. E. Kasperski, O. Krykowski. Warszawa 2010.
- Juliusz Słowacki w oświetleniu najcelniejszych krytyków*. Red. M. Wodziński. Warszawa [brak roku wydania, ok. 1925].
- Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz, przy współpr. S. Makowskiego, Z. Sudolskiego. Wrocław 1960.
- Kalinowska M.: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. *Glosy*. Gdańsk 2011.
- Kalinowska M.: *Los. Miłość. Sacrum*. *Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*. Toruń 2003.
- Kalinowska M.: *Mowa i milczenie*. *Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989.



- Kamela M.: *Anielska mądrość przeciw diabelskiej inteligencji, czyli o milczeniu Mickiewicza wobec Słowackiego*. W: *Lustra historii. Rozprawy i szkice ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia jej pracy naukowej*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak. Warszawa 1998.
- Kępiński Z.: *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980.
- Kiślak E.: *Car-Trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*. Warszawa 1991.
- Kleiner J.: *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*. T. 1: *Twórczość młodzieńcza*. Oprac. J. Starnawski. Kraków 1999.
- Kleiner J.: *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*. T. 2: *Od Balladyny do Lilli Wenedy*. Oprac. J. Starnawski. Kraków 1999.
- Kleiner J.: *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*. T. 3: *Okres Beniowskiego*. Oprac. J. Starnawski. Kraków 1999.
- Kleiner J.: *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*. T. 4: *Poeta mistyk*. Oprac. J. Starnawski. Kraków 1999.
- Kleiner J.: *Mickiewicz*. T. 1: *Dzieje Gustawa*. Lublin 1995.
- Kleiner J.: *Mickiewicz*. T. 2: *Dzieje Konrada*. Część 1 i 2. Lublin 1997–1998.
- Kopczyńska Z.: *Koncepcja języka w paryskich prelekcjach Mickiewicza*. W: *Eadem: Język a poezja. Szkice z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*. Wrocław 1976.
- Koropeczyk R.: *Adam Mickiewicz. The Life of a Romantic*. Ithaca and London 2008.
- Korotkich K.: *Wyobraźnia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego*. Białystok 2011.
- Kotliński A.: *Mistrz „czerwonego rymu” – Słowacki*. Warszawa 2000.
- Kowalczykowa A.: O „Genezis z Ducha”. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1.
- Kowalczykowa A.: *Słowacki*. Warszawa 1994.
- Kowalczykowa A.: *Wstęp*. W: J. Słowacki: *Krąg pism mistycznych*. Wrocław 1997.
- Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Marzec 1832 – czerwiec 1834*. Oprac. M. Der-nałowicz. Red. S. Pigoń. Warszawa 1966.
- Krukowska H.: *Noc Fausta, noc Konrada...* W: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*. T. 1. Red. H. Krukowska, J. Ławski. Białystok 1999.
- Krysowski O.: *Stońc ogromnych kręgi. Malarskie inspiracje Słowackiego*. Warszawa 2002.
- Krysztofiak A.: *Konwencje wyobraźni. O szeregach motywów w twórczości Słowackiego i Krasieńskiego*. Katowice 2001.
- Kubacki W.: *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*. Kraków 1951.
- Kurek K.: *Polski Hamlet*. W: *Idem: Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*. Poznań 1999.

- Kurska A.: „Dziady” Juliusza Słowackiego jako fragment dzieła mistycznego. W: Eadem: *Fragment romantyczny*. Wrocław 1989.
- Kuziak M.: *Epifanie Słowackiego – pomiędzy estetyką a metafizyką*. W: *Piękno Juliusza Słowackiego*. T. 1: *Principia*. Red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski. Białystok 2012.
- Kuziak M.: *Fragmety o Słowackim*. Słupsk 2001.
- Kuziak M.: *Łęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*. W: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*. Red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska. Warszawa 2012.
- Kuziak M.: „Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza. Naiwny? Sentymentalny? Głosa do komentarzy. W: *Poza historią*. Red. J. Lyszczyna, M. Barłowska. Katowice 2006.
- Kuziak M.: *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*. W: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*. Red. M. Sokołowski, J. Ławski. Białystok –Warszawa 2009.
- Kuziak M.: *Teoria możliwych „Faustów” w polskim dramacie romantycznym. „Kordian” – „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*. W: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*. T. 1. Red. H. Krukowska, J. Ławski. Białystok 1999.
- Kuziak M.: *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*. Słupsk 2006.
- Kuziak M., Ziemińska K.: „Maria Stuart” Juliusza Słowackiego. *Pomiędzy kobiecością, władzą a dzieciństwem*. W: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*. Red. M. Kuziak. Słupsk 2002.
- Libera L.: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Poznań 1993.
- Libera L.: „*Maria Stuart*”. *Dramat Juliusza Słowackiego*. Zielona Góra 2003.
- Libera L.: *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*. Kraków 2001.
- Lubański M.: *Pomiędzy czułością a zmysłowością. O seksualności mężczyzny w ujęciu freudowskim. (Na przykładzie poematu „W Szwajcarii” Juliusza Słowackiego)*. W: *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*. Red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf. Wrocław 2009.
- Lyszczyna J.: „Anhelli” genezyjski. „*Postscriptum Polonistyczne*” 2009, nr 2 (4).
- Lyszczyna J.: „*Dusza anielska*” i „*czerep rubaszny*”, czyli „*Poema Piasta Dantyszka*” Juliusza Słowackiego. „*Przegląd Humanistyczny*” 2009, z. 5–6.
- Ławski J.: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005.
- Ławski J.: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz – Malczewski – Krasieński*. Białystok 2003.
- Ławski J.: *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego*. „*Pamiętnik Literacki*” 2001, z. 3.

- Ławski J.: *Wstęp*. W: J. Słowacki: *Horsztyński*. Wrocław 2009.
- Łubieniewska E.: *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*. Kraków 1995.
- Łubieniewska E.: *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*. Kraków 1998.
- Łukasiewicz J.: *Mickiewicz*. Wrocław 1996.
- Maciejewski J.: „Kordian” – dramatyczna trylogia. Poznań 1961.
- Maciejewski J.: *Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław 1974.
- Maciejewski J.: *Powieści poetyckie Słowackiego*. Poznań 1991.
- Maciejewski J.: *Słowacki – przeciwnik romantyków*. W: „Studia Polonistyczne”. T. 5. Poznań 1978.
- Maciejewski M.: „Natury poznanie” w lirykach Słowackiego. *Dzieje napięć między podmiotem a przedmiotem*. „Pamiętnik Literacki” 1966, R. 57.
- Maisani-Gille J.Ch.: *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne*. Przeł. A. Kuryś, K. Marczevska. Warszawa 1996.
- Majchrowski Z.: *Antagonizm arcydzieł: „Dziady” a „Pan Tadeusz”*. W: Idem: *Mickiewicz i wiek XX*. Gdańsk 2006.
- Makles T.J.: *Od historii świeckiej do świętej – ku genezyjskiemu systemowi Juliusza Słowackiego. Z zagadnień mistycyzmu romantycznego*. Częstochowa 1999.
- Makowski S.: „Balladyna” jako odzew na „Pana Tadeusza”. „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 3–4.
- Makowski S.: „Dziady” Mickiewicza – „Dziady” Słowackiego. „Przegląd Humanistyczny” 1991, nr 2.
- Makowski S.: „Kordian” Juliusza Słowackiego. Warszawa 1976.
- Makowski S.: *Obecność Mickiewicza w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*. W: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1993.
- Makowski S.: „Pan Tadeusz” Juliusza Słowackiego. „Poezja” 1984, nr 11–12.
- Makowski S.: *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*. W: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej. Białystok, 5–7 maja 1995. Red. H. Krukowska. Białystok 1997.
- Makowski S.: *W szwajcarskich górach: alpejskie krajobrazy Słowackiego*. Warszawa 1976.
- Małecki A.: *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*. T. 1. Lwów 1866.
- Małecki A.: *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*. T. 2. Lwów 1867.
- Markiewicz H.: *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*. „Pismo” 1981, nr 3.
- Masłowski M.: *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej komedii” do II wojny światowej*. Wrocław 1978.

- Matuszewski I.: *Słowacki i nowa sztuka*. Oprac. S. Sandler. Warszawa 1965.
- Matywiecki P.: *O kościele bez Boga*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.
- Mickiewicz W.: *Żywot Adama Mickiewicza*. T. 2. Poznań 1892.
- Mickiewicz W.: *Żywot Adama Mickiewicza*. T. 3. Poznań 1894.
- Mickiewicz W.: *Żywot Adama Mickiewicza*. T. 4. Poznań 1895.
- Mikuła M.: *Grecki i polski „Korsarz”. „Lambro” Juliusza Słowackiego i „Lambros” Dionizjosa Solomosa*. W: *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*. Red. M. Borowska, M. Kalinowska, J. Ławski, K. Tomaszuk. Warszawa 2007.
- Mitosek Z.: *Język kłamię? Raz jeszcze o Mickiewiczu; Litewska Nauzykaa, czyli Mickiewicza zabawy z literaturą*. W: *Eadem: Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997.
- Mytych B.: *Drobne ślady Zosi*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 3. Red. A. Nawarecki, B. Mytych. Katowice 2003.
- Nawarecka L.: *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*. Katowice 2010.
- Nawarecki A.: *Czułe słówka Słowackiego*. W: *Idem: Pokrzywa. Eseje*. Chorzów-Sosnowiec 1996.
- Nawarecki A.: *Dlaczego przestał pisać?* W: *Idem: Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*. Katowice 2003.
- Nesteruk M.: *Juliusz Słowacki*. W: *Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia*. Red. E. Czaplejewicz, K. Rutkowski. Warszawa 1982.
- Nesteruk M.: *Nowy program poezji romantycznej. (O przedmowie do III tomu „Poezji” Juliusza Słowackiego)*. „Przegląd Humanistyczny” 1990, z. 3.
- Nesteruk M.: *Dramat dziwny i duchowy. Zarys interpretacji „Samuela Zborowskiego”*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1979–1980, R. 14–15.
- Nesteruk M.: *O co Słowacki spierał się z Mickiewiczem?* „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1999, R. 34.
- Opacka A.: *Śladami oralności. W kręgu ongowskich inspiracji*. Katowice 2006.
- Opacka A.: *O improwizacjach Mickiewicza – inaczej*. W: *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*. Red. D. Seweryn, W. Kaczmarek, A. Seweryn. Lublin 2008.
- Opacki I.: *„W środku niebokręga”*. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.
- Palicka A.: *Miłość, przemoc, władza. Świat postaci kobiecych w dramatach Juliusza Słowackiego*. Wrocław 2012.
- „Pan Tadeusz” i jego dziedzictwo. Red. B. Dopart, F. Ziejka. Kraków 1999.
- Pawlikowski J.G.: *Komentarz*. W: *J. Słowacki: Król-Duch*. Oprac. J.G. Pawlikowski. T. 2. Lwów 1924.

- Piechota M.: *„A teraz prosto i bez epizodów...” O problemach delimitacyjnych w twórczości polskich romantyków*. W: *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*. Red. R. Ocieczek. Katowice 1990.
- Piechota M.: *„Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem”*. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*. Katowice 2005.
- Piechota M.: *„Słowo to cały człowiek”*. *Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*. Katowice 2011.
- Piechota M.: *Wstęp*. W: A. Mickiewicz: *„Dziady część III” z opracowaniem szkolnym*. Wstęp i objaśnienia M. Piechota. Oprac. dydaktyczne K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 1996.
- Piechota M.: *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*. Katowice 1993.
- Piechota M.: *„Pan Tadeusz” i „Król-Duch” – dwie koncepcje romantycznej epopei*. Kielce 1995.
- „Pieśni ogromnych dwanaście...” Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*. Red. M. Piechota. Katowice 2000.
- Pigoń S.: *„Pan Tadeusz”. Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*. Kraków 2002.
- Pigoń S.: *Trud Słowackiego*. W: Idem: *Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice*. Lwów 1922.
- Pigoń S.: *Uwagi o Prologu „Kordiana”*. W: Idem: *Na wyżynach romantyzmu. Studia historyczno-literackie*. Kraków 1936.
- Piwińska M.: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1999.
- Piwińska M.: *Postowie*. W: *Miłość romantyczna*. Wybór M. Piwińska. Kraków–Wrocław 1984.
- Piwińska M.: *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*. Gdańsk 2003.
- Piwińska M.: *Zante*. W: *Geografia Słowackiego*. Red. D. Siwicka, M. Zielińska. Warszawa 2012.
- Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. Kalinowska, M. Leszczyński. Toruń 2011.
- Próchnicki W.: *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*. Kraków 1992.
- Przybylski R.: *Gentleman i dandys*. W: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje*. Red. M. Janion, M. Zielińska. Warszawa 1986.
- Przybylski R.: *Pielgrzymka do Króla-Ducha*. W: Idem: *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*. Kraków 1982.
- Przybylski R.: *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1999.
- Przybylski R.: *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993.

- Przychodniak Z.: *O tajnych związkach w „Dziadach” Mickiewicza i w „Kordianie” Słowackiego*. W: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje*. Red. M. Janion, M. Zielińska. Warszawa 1986.
- Przychodniak Z.: *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*. Poznań 2001.
- Puchalska I.: *Słowacki improwizator*. W: *Poeta przez pryzma przepuszczony. Juliusz Słowacki w 200. rocznicę urodzin*. Red. E. Nowicka, M. Piotrowska. Poznań 2011.
- Pyczek W.: [I wstał Anelli... z grobu... za nim wszystkie duchy]. *Próba interpretacji wiersza*. W: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*. Red. E. Skalińska, E. Szczegłaćka-Pawłowska. Warszawa 2011.
- Reicher-Thonowa G.: *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*. Kraków 1933.
- Ritz G.: *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy*. Kraków 2011.
- Rutkowski K.: *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987 [rozdział II i III].
- Rutkowski K.: *Solidarność wieszczów. Rzecz o poezji czynnej Słowackiego i Mickiewicza*. W: *Piękno Juliusza Słowackiego*. T. 1: *Principia*. Red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski. Białystok 2012.
- Rymkiewicz J.M.: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1989.
- Rymkiewicz J.M.: *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004.
- Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*. Oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski. Wrocław 1963.
- Saganiak M.: *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*. Warszawa 2009.
- Saganiak M.: *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*. Warszawa 2000.
- Seweryn A.: „Pozwól tam spojrzeć zwróconej głowie...”. W *szwajcarskim ogrodzie Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*. Red. E. Skalińska, E. Szczegłaćka-Pawłowska. Warszawa 2011.
- Seweryn D.: *Słowacki nie-mistyczny*. Lublin 2001.
- Siwiec M.: *Mit Orfeusza i Eurydyki w ironicznym zwierciadle Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*. Red. M. Kuziak. Słupsk 2002.
- Siwiec M.: *Romantyzm i zatrzymany czas*. Kraków 2009.
- Siwiec M.: *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*. Kraków 2012.
- Skubalanka T.: *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*. Lublin 1997.

- Skuczyński J.: „Lilla Weneda” z „ariostycznym uśmiechem”. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.
- Skuczyński J.: *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński*. Toruń 1993.
- Skwarczyńska S.: *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925.
- Skwarczyńska S.: *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*. „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 2.
- Skwarczyńska S.: *Stefan Garczyński – Juliusz Słowacki. (U podstaw „poetyki listopadowej”)*. W: Eadem: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975.
- Skwarczyńska S.: *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego „kościół bez Boga”*. W: Eadem: *W kregu wielkich romantyków polskich*. Warszawa 1966.
- Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum*. Warszawa 10–11 grudnia 1979. Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981.
- Słownik języka Adama Mickiewicza*. Red. K. Górski, S. Hrabec. Wrocław 1962.
- Sokołowski M.: „Król-Duch” Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska. Warszawa 2004.
- Spytkowski J.: *Barwy, kształty i ruch w „Królu-Duchu”*. Kraków 1936.
- Stanisz M.: *Spektakl przed oczyma odbiorcy. Prefacyjne komentarze Juliusza Słowackiego*. W: Idem: *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie – idee programowe – gry z czytelnikiem*. Kraków 2007.
- Stanisz M.: *Juliusz Słowacki jako krytyk literacki*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3.
- Starnawski J.: *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego do autora „Irydiona”*. „Roczniki Humanistyczne”. T. 2–3, 1950–1951.
- Starnawski J.: *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*. Wrocław 1956.
- Stefanowska Z.: „Pan Tadeusz” – i co dalej?. „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2.
- Stefanowska Z.: *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*. Kraków 1998.
- Stefanowska Z.: *Mickiewicz o „Wacława dziejach” Garczyńskiego*. W: Eadem: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976.
- Stefanowska Z.: *Słowacki jako nowoczesny inteligent*. W: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*. Red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz. Kraków 2000.
- Stefanowska Z.: *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?* W: Eadem: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 2001.
- Strzyżewski M.: *Juliusza Słowackiego pojedynek z krytyką (strona poety)*. W: *Słowacki współczesnych i potomnych*. Red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak. Poznań 2000.
- Sudolski Z.: *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1995.

- Sudolski Z.: *Słowacki. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1978.
- Szargot M.: *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego*. Kraków 2011.
- Szturc W.: *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*. W: Idem: *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*. Kraków 2001.
- Szturc W.: *Słowacki jako interpretator Mickiewicza*. W: *Mickiewiczologia. Tradycje i potrzeby*. Red. K. Cysewski. Słupsk 1999.
- Szturc W.: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*. Bydgoszcz 1996.
- Szydłowska-Brykczyńska W.: *Juliusz Słowacki – „Kordian”*. W: Eadem: *Egzystencjalistyczne królestwo albo romantyzm na wygnaniu*. Chotomów 1991.
- Szymanis E.: „Kordian” z perspektywy genezyjskiej. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1999, R. 34.
- „Świat z tajemnic wypowiedany...” Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego. Red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior. Toruń 2006.
- Tajemnice Mickiewicza*. Red. M. Zielińska. Warszawa 1998.
- Tarnowski S.: *Profesora Mateckiego Juliusz Słowacki*. W: *Polska krytyka literacka*. T. 3. Warszawa 1959.
- Terlecki T.: *Wokół Mickiewicza*. W: Idem: *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*. Londyn 1988.
- Tomaszewska G.: *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w „Panu Tadeuszu”*. Gdańsk 2007.
- Tomkowski J.: *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*. Warszawa 1984.
- Tomkowski J.: *Czas, mistyka, „Pan Tadeusz”...* W: *Mickiewicz mistyczny*. Red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska. Warszawa 2005.
- Tretiak J.: *Juliusz Słowacki*. T. 1. Kraków 1904.
- Treugutt S.: *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1999.
- Treugutt S.: *Pisarska młodość Słowackiego*. Wrocław 1958.
- Troszyński M.: „Kordian” – dzieje bohatera. „Przegląd Humanistyczny” 1990, z. 3.
- Trznadel J.: *Słowacki. Sam w Elsynchronie*. W: Idem: *Polski Hamlet, czyli kłopoty z działaniem*. Warszawa 1989.
- Waśko A.: „Pan Tadeusz” – przyczynek do dyskusji. W: Idem: *Romantyczny sarmatyzm*. Kraków 1995.
- Weintraub W.: *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982.
- Wesołowska E.: *Lambro i inni. Kilka uwag na temat samotności i śmierci w „egzotycznych” poematach Słowackiego*. W: *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*. Red. M. Borowska, M. Kalinowska, J. Ławski, K. Tomaszuk. Warszawa 2007.
- Wilkoń A.: *Język poetycki Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*. Red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziołowicz. Kraków 2000.



- Winiarski J.: *„Dziady. Widowisko. Część I” Adama Mickiewicza*. Piotrków Trybunalski 1998.
- Witkiewicz S.: *Mickiewicz jako kolorysta*. Warszawa 1947.
- Witkowska A.: *Jak było, jak być powinno. Między historią a „Księgami pielgrzymstwa polskiego”*. „Teksty Drugie” 1993, nr 2.
- Witkowska A.: *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1998.
- Witkowska A.: *Towiańczycy*. Warszawa 1989.
- Wyka K.: *„Pan Tadeusz”. Studia o poemacie*. Warszawa 1963.
- Wyka K.: *„Pan Tadeusz”. Studia o tekście*. Warszawa 1963.
- Wyka K.: *W kregu „Genezis z Ducha”*. „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 4.
- Zabierowski S.: *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*. Katowice 1981.
- Zakrzewski B.: *Krytyka romantyczna o twórczości Słowackiego. Materiały sesji naukowej 25–28 listopada 1959*. Warszawa 1959.
- Zakrzewski B.: *„Natus est” Pan Tadeusz*. Wrocław 2001.
- Zaleski M.: *Nowoczesnej idylli wersja romantyczna*. W: *Idem: Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007.
- Zgorzelski Cz.: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego: eseje i studia*. Lublin 1967.
- Zgorzelski Cz.: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza: próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 1976.
- Zielińska M.: *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*. Warszawa 1984.
- Ziomba K.: *„Pan Tadeusz” jako idylla zraniona*. W: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*. Red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka. Białystok 2007.
- Ziomba K.: *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*. Gdańsk 2006.
- Ziołowicz A.: *Misterium jako fragment całości. O III części „Dziadów” Adama Mickiewicza*. W: *Eadem: „Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*. Kraków 1996.
- Zwierzynski L.: *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobrażenia Słowackiego*. Katowice 2008.
- Zwierzynski L.: *Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza*. Katowice 1998.
- Żbikowski P.: *Jeszcze raz o dziejach Alfa Waltera i przesłaniu Mickiewiczowskiego poematu*. W: *W cieniu Mickiewicza*. Red. J. Lyszczyna, M. Bąk. Katowice 2006.

## Bibliografia tekstów z zakresu literatury i kultury romantyzmu

- Abrams M.H.: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*. Przeł. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2003.
- Bąk M.: *Mimesis romantyczna. Teoria i praktyka w Polsce*. W: *Romantyzm i nowoczesność*. Red. M. Kuziak. Kraków 2009.
- Bielik-Robson A.: *Między romantyzmem a pragmatyzmem. Amerykańska wiara od Emersona do dzisiaj*. W: *Eadem: Romantyzm, niedokończony projekt*. Kraków 2008.
- Bittner I.: *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*. Łódź 1998.
- Chmielowski P.: *Historia literatury polskiej*. T. 4. Z przedmową B. Chlebowskiego. Warszawa 1900.
- Cieśla-Korytowska M.: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997.
- Cybulski W.: *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*. T. 2. Przeł. F. Dobrowolski. Poznań 1870.
- Dufour-Kowalska G.: *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*. Przeł. M. Rostworowska. Kraków 2005.
- Girard R.: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Przeł. K. Kot. Warszawa 2001.
- Grabowski M.: *O szkole ukraińskiej poezji*. W: *Idem: Literatura i krytyka*. Wilno 1840.
- Grzęda E.: *Góry jako granica – ujęcie romantyczne*. W: *Góry – literatura – kultura*. T. 1. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1996.
- Janion M.: *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*. W: *Eadem: Prace wybrane*. T. 3: *Zło i fantazmaty*. Red. M. Czermińska. Kraków 2001.
- Janion M.: *Patriota-wariat*. W: *Eadem: Wobec zła*. Chotomów 1989.
- Janion M.: *Purpurowy płaszcz Mickiewicza*. Gdańsk 2001.
- Janion M.: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2004.
- Janion M., Żmigrodzka M.: *Romantyzm i historia*. Gdańsk 2001.
- Kamionka-Straszakowa J.: *„Nasz naród jak lawa”*. *Studia z literatury i obyczajów doby romantyzmu*. Warszawa 1974.
- Kleiner J.: *Sentymentalizm i preromantyzm: studia inedita z literatury porobizorowej 1795–1822*. Oprac. J. Starnawski. Kraków 1975.
- Kolbuszewska E.: *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*. Wrocław 2007.
- Kowalczykowa A.: *Ciemne drogi szaleństwa*. Kraków 1978.
- Kowalczykowa A.: *Pejzaż romantyczny*. Kraków 1982.
- Krzyżanowski J.: *Masynissa i jego rola w „Irydionie”*. W: *Idem: W świecie romantycznym*. Kraków 1961.

- Kwiatkowski W.: *Wincentego Niemojowskiego myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*. Kalisz 1930.
- Lyszczyna J.: *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*. Katowice 2011.
- Łempicki Z.: *Świat książek i świat rzeczywisty*. W: Idem: *Wybór pism*. Oprac. H. Markiewicz. Przedmowa B. Suchodolski. Warszawa 1966, s. 349.
- Milska A.: *Wstęp*. W: F. Hölderlin: *Pod brzemieniem mego losu*. Przekład i oprac. A. Milska, W. Markowska. Warszawa 1982
- Mochnacki M.: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. T. 1. Warszawa 1830.
- Piwińska M.: *Romantyczna nowa tragedia*. W: *Studia romantyczne*. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1973.
- Piwińska M.: *Złe wychowanie: fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa 1981.
- Sawicki S.: O „Śmierci” Cypriana Norwida. W: Idem: *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986.
- Skwarczyńska S.: *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj. (Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*. „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 3–4.
- Stajewska Z.: *„Wacława dzieje” Stefana Garczyńskiego*. Wrocław 1976.
- Stanisz M.: *„Walka romantyków z klasykami”, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej*. W: *Między biografią, literaturą i legendą*. Red. K. Maciąg, M. Stanisz. Rzeszów 2010.
- Stanisz M.: *Wczesnoromantyczne spory o poezję*. Kraków 1998.
- Szargot B.: *Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński w oczach Tadeusza Różewicza*. W: *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*. Red. E. Owczarz, J. Smulski. Łowicz 2001.
- Szeląg Z.: *Stefan Garczyński. Zarys biografii*. Kielce 1983.
- Szturc W.: *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*. Warszawa 1992.
- Tarnowski S.: *Stefana Garczyńskiego „Wacław” i drobne poezje*. W: Idem: *Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX. Rozprawy i sprawozdania*. T. 2. Kraków 1896.
- Trojanowiczowa Z.: *Wstęp*. W: *Sybir romantyków*. Oprac. Z. Trojanowiczowa. Kraków 1992.
- Trybuś K.: *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko o przeszłości*. Poznań 2011.
- Trzpis H.: *Książka na czasie: studium o „Wacława dziejach” Stefana Garczyńskiego*. Kraków 1937.
- Walka romantyków z klasykami*. Oprac. S. Kawyn. Wrocław 1960.
- Wasylewski S.: *O miłości romantycznej*. Kraków 1958.
- Witkowska A.: *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*. Gdańsk 1997.

- Witkowska A.: „*Ja, głupi Słowianin*”. Kraków 1980.
- Żmigrodzka M.: *Etos ironii romantycznej – po polsku*. W: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Red. M. Hopfinger, A. Brodzka, J. Lalewicz. Wrocław 1986.
- Żywczyński M.: *Watykan wobec powstania listopadowego*. Kraków 1995.

### Bibliografia pomocnicza

- Bachelard G.: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Oprac. H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa 1975.
- Balbus S.: *Między stylami*. Kraków 1996.
- Bar A.: *Kumoszki na Parnasie*. Kraków 1947.
- Borowy W.: *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków 1921.
- Bystron J.S.: *Julian Ursyn Niemcewicz*. W: Idem: *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego*. Lwów – Warszawa 1938.
- Caillois R.: *Od baśni do science-fiction*. Przeł. J. Lisowski. W: R. Caillois: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. Żurowski. Słowo wstępne J. Błoński. Warszawa 1967.
- Girard R.: *Potworny sobowtór, opętanie, maska*. Przeł. R. Forycki. W: *Maski*. T. 2. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1986.
- Głowiński M.: *Narcyz i jego odbicia*. W: Idem: *Mity przebrane*. Kraków 1994.
- Gombrich E.: *O sztuce*. Przeł. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska. Warszawa 1997.
- Hauser A.: *Filozofia historii sztuki*. Przeł. D. Danek, J. Kamionkowa. Warszawa 1970.
- Jedlicki J.: *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują*. Warszawa 1988.
- Kaczyński P.: *Balon. Zapiski z lektury*. W: *Czytanie Naruszewicza*. Red. T. Chachulski. Wrocław 2000.
- Kołakowski L.: *Kant i zagrożenie cywilizacji*. W: Idem: *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*. Londyn 1984.
- Kubiak Z.: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1998.
- Kuligowski W.: *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*. Poznań 2004.
- Linde M.B.S.: *Słownik języka polskiego*. T. 1: A – F. Lwów 1854.
- Łotman J.: *Dekabrysta w życiu codziennym. (Zachowanie codzienne jako kategoria historyczno-psychologiczna)*. W: Idem: *Rosja i znaki: kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*. Przeł. B. Żyłko. Gdańsk 1999.
- Mała encyklopedia kultury antycznej*. Warszawa 1966.

- Masłowski M.: *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej*. Warszawa 2011.
- Melberg A.: *Teorie mimesis. Repetycja*. Przeł. J. Balbierz. Kraków 2002.
- Pełka L.J.: *Polski rok obrzędowy. Tradycje i współczesność*. Warszawa 1980.
- Rougemont D. de: *Miłość a świat kultury zachodniej*. Przeł. L. Eustachiewicz. Warszawa 1968.
- Rożek M.: *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*. Warszawa–Kraków 1993.
- Rynck de P.: *Jak czytać malarstwo: rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*. Przeł. P. Nowakowski. Kraków 2005.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 2009.
- Taylor Ch.: *Epifanie modernizmu*. W: Idem: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. A. Rostkowska, Ł. Sommer. Oprac. T. Gadacz. Wstęp A. Bielik-Robson. Warszawa 2001.
- Tischner J.: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990.
- Walczevska S.: *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków 1999.
- Witkowska A.: *Wstęp*. W: *Polski romans sentymentalny*. Oprac. A. Witkowska. Wrocław 1971.
- Zgorzelski Cz.: *Wśród gwiazd liryki stanisławowskiej*. W: Idem: *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności. Szkice historycznoliterackie*. Kraków 1978.
- Żbikowski P.: *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*. Warszawa 1999.

## Indeks osób

- Abrams Meyer H. 307, 310, 315, 318, 320, 439  
Abriszewska Paulina 50, 425  
Acton Alfred 87, 425  
Adamkowicz-Iglińska Bożena 119, 123, 427  
Axer Jerzy 199, 427
- Bachelard Gaston 89, 90, 140, 441  
Bachórz Józef 86, 289, 427, 442  
Backvis Claude 82, 427  
Balbus Stanisław 158, 304, 441  
Bar Adam 403, 441  
Barłowska Maria 375, 431  
Bąk Magdalena 58, 59, 154, 399, 427  
Bécu August 32  
Bécu Salomea 379  
Bełza Witold 423  
Bielik-Robson Agata 29, 41, 42, 46, 168, 309, 407, 408, 412, 425, 426, 439, 442  
Biernacki Andrzej 82, 427  
Biliński Krzysztof 181, 427  
Bittner Ireneusz 41, 439  
Bizan Marian 179, 218, 424, 428  
Bloom Harold 10, 11, 29, 30, 31, 36, 37, 40–54, 57–62, 70, 71, 73, 96, 100, 103, 112, 115, 125, 126, 129, 130, 136, 150, 152, 158, 167, 168, 172, 179, 182, 183, 198, 214, 215, 217, 226, 233, 234, 246, 247, 271, 272, 281, 287, 298, 301, 306, 324, 328, 337, 360, 364–368, 371, 376–378, 391, 395, 398, 399, 401, 405, 407–415, 417–420, 425, 426
- Błoński Jan 90, 140, 441  
Błotnicki Hipolit 14  
Bolecki Włodzimierz 187, 424  
Boleski Andrzej 341, 427  
Borowczyk Jerzy 51, 300, 426, 436  
Borowska Małgorzata 158, 433  
Borowski Leon 26  
Botticelli Sandro 84  
Brodzka Alina 232, 312, 441  
Brzozowski Jacek 66, 265, 295, 296, 319, 424, 427  
Bućko-Żmuda Patrycja 50, 426  
Budzyński Michał 159, 425  
Bychowski Gustaw 36, 92, 109, 427  
Byron George Gordon 61, 158, 169, 217, 232, 235, 238, 248, 354, 357, 365, 385, 388  
Bystroń Jan Stanisław 177, 441
- Caillois Roger 441  
Całek Anita 20, 39, 415, 427

- Chachulski Tomasz 136, 441  
Chaucer Geoffrey 31  
Chlebowski Bronisław 16, 439  
Chmielowski Piotr 16, 75, 439  
Chodźko Aleksander 97–99, 424  
Chudak Henryk 90, 140, 441  
Chwin Stefan 134, 148, 427, 428  
Ciernoczołowski Artur 78, 382, 435  
Cieśla-Korytowska Maria 64, 91, 93,  
111, 113, 120, 136, 173, 188, 254,  
322, 329, 347, 393, 415, 416, 428,  
429, 436, 437, 439  
Cieślikowski Jerzy 188, 428  
Coleridge Samuel Talyor 308, 310  
Constable John 309  
Corregio [Antonio Allegri] 86  
Csato Edward 108, 428  
Cybulski Wojciech 222, 223, 375, 439  
Cygulska Elżbieta 21, 425  
Cysewski Kazimierz 57, 335, 437  
Czaplejewicz Eugeniusz 311, 433  
Czermińska Małgorzata 92, 429, 439  
Czubek Jan 108, 422
- Danek Danuta 36, 43, 91, 427, 441  
Dante Alighieri 92, 107, 356  
Dąbrowska Danuta 58, 428  
Dąbrowski Mieczysław 426  
Dąbrowski Roman 232, 235, 428  
Dąbrowski Stanisław 379, 428  
Dernałowicz Maria 14, 331, 386, 421  
Dobrowolski Franciszek 223, 439  
Dokurno Zygmunt 113, 252, 330, 421,  
422  
Dolińska Monika 325, 441  
Dopart Bogusław 132, 196, 201, 293,  
428, 433  
Dufour-Kowalska Gabrielle 192, 439
- Englert Jan 189  
Eustachiewicz Lesław 442  
Fedewicz Maria Bożena 307, 439  
Feldmanowa Maria 413, 425  
Feliński Zygmunt Szczęsny 35  
Fiećko Jerzy 59, 428  
Fieguth Rolf 297, 428  
Floryan Władysław 114–116, 122, 124,  
132, 180, 275, 283, 289, 290, 316,  
327, 343, 421–424, 428
- Gadacz Tadeusz 309, 442  
Garczyński Stefan 14, 29, 39, 216–224,  
226–231, 374–376, 398, 424, 427,  
436, 440  
Gille-Maisani Jean Charles 432  
Głowiński Michał 75, 441  
Goethe Johann Wolfgang 33, 234, 356,  
437  
Gombrich Ernst H. 325, 441  
Gontard Susette 103  
Gośłowski Maurycy 305  
Goszczyński Seweryn 61, 375  
Goźliński Paweł 376, 424  
Górski Konrad 48, 132, 181, 293, 421,  
428, 436  
Grabowski Michał 305, 439  
Grabowski Tadeusz 16, 76, 429  
Grabowski Wiesław 343, 429  
Graczyk Ewa 148, 427  
Gribojedow Aleksander 210, 424  
Grzegorz XVI 223  
Grzęda Ewa 192, 439  
Gumkowski Marek 106, 429  
Gutorow Jacek 48  
Gutt Ferdinand 389
- Hamerski Wojciech 51, 426  
Hardy Thomas 48

- Hertz Paweł 65, 179, 424, 428  
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 243, 434  
Hoesick Ferdynand 76, 429  
Hoffmann-Piotrowska Ewa 59, 273, 326, 366, 411, 429, 431, 437  
Hölderlin Friedrich 102, 103, 309, 424  
Hopfinger Maryla 232, 312, 441  
Horacy 135, 424, 425  
Hrabec Stefan 181, 436  
  
Inglot Mieczysław 176, 191, 193, 198, 203, 205, 429  
Izydor Scholastyk 98  
  
Jagła Danuta 120, 429  
Jakubowski Wiktor 210, 424  
Jandołowicz Marek (ksiądz Marek) 400  
Janion Maria 17, 34, 62, 92, 106, 131, 133, 134, 145, 167, 189, 197, 199, 206, 274, 371, 429, 434, 436, 439, 441  
Januszkiewicz Eustachy 385, 395, 396, 399  
Jarmocik Piotr 120, 429  
Jaworska Elżbieta 331, 386, 421  
Jedlicki Jerzy 278, 441  
Jochemczyk Mariusz 243, 429  
Jokiel Irena 21, 429  
  
Kaczmarek Wojciech 59, 391, 433  
Kaczyński Paweł 136, 441  
Kalaga Wojciech 29, 425  
Kalinowska Maria 50, 64, 109, 158, 165, 166, 176, 177, 232, 429, 430, 433, 437  
Kamela Małgorzata 373, 430  
Kamionka-Straszakowa Janina 43, 138, 143, 439, 441  
  
Karamzin Nikołaj Michajłowicz 365  
Kasperski Edward 21, 231, 427, 429  
Kawyn Stefan 358, 377, 440  
Kepiński Zdzisław 325, 430  
Kiślak Elżbieta 106, 261, 265–267, 373, 429, 430  
Kitab Shakir 426  
Kleiner Juliusz 76, 81, 105, 108, 110–112, 114–116, 118, 122, 124, 138, 140, 144, 145, 160, 170, 216, 233, 235, 253, 262, 275, 280, 283, 288, 305, 306, 313, 314, 316, 325, 327, 334, 336, 343, 345, 355, 356, 367, 422, 423, 424, 430, 439  
Kleist Heinrich von 102  
Kniaźnin Franciszek Dionizy 241  
Kobyłecki Józef 404  
Kolbuszewska Ewa 192, 439  
Kolbuszewski Jacek 56, 192, 289, 432, 439  
Kolbuszewski Stanisław 116, 345, 422  
Kolumb Krzysztof 252  
Kołakowski Leszek 133, 441  
Konstanty Pawłowicz (wielki książę rosyjski) 199  
Kopczyńska Zdzisława 339, 344, 430  
Kopeć Józef 404  
Korotkich Krzysztof 17, 288, 289, 292, 307, 375, 428, 430, 431, 438  
Kossowska Irena 325, 441  
Kot Karolina 41, 439  
Kowalczykowa Alina 13, 86, 91, 115, 166, 207–209, 258, 263, 264, 315, 318, 320, 321, 342, 360, 361, 425, 430, 439, 442  
Kowalski Grzegorz 17, 307, 428, 435  
Kozmian Andrzej Edward 177, 424  
Kozmian Jan 392, 393, 395  
Kozmian Kajetan 358



- Krasicki Ignacy 206, 238  
Kraśniński Zygmunt 14, 15, 21, 59, 65,  
77, 78, 125, 145, 175, 265, 285, 314,  
377, 424, 428, 429, 430, 431, 440, 436  
Kridl Manfred 8, 9, 16, 19, 22–25, 27,  
29, 52, 54, 57, 58, 61, 115, 157, 158,  
174, 175, 179, 182–184, 190, 197–  
199, 213, 235, 240, 245, 248, 249,  
252, 269, 270, 279, 280, 373, 374,  
396, 413, 414, 424, 426  
Krókowski Jerzy 135, 424  
Krukowska Halina 40, 138, 191, 194,  
205, 292, 319, 375, 427, 430, 431,  
432, 438  
Krysowski Olaf 21, 86, 429, 430  
Krysztofiak Anna 84, 285, 430  
Krzyżanowski Julian 180, 207, 422,  
439  
Kubacki Wacław 430  
Kubiak Zygmunt 80, 98, 425, 441  
Kuczyńska Agnieszka 325, 441  
Kuligowski Waldemar 84, 102, 441  
Kurek Krzysztof 106, 430  
Kurska Anna 283–285, 431  
Kuryś Agnieszka 432  
Kuziak Michał 49, 59, 94, 105, 120,  
121, 156, 157, 186, 207, 210, 215,  
246, 256, 277, 285, 308, 309, 311,  
327, 329, 362, 364, 366, 375, 411,  
431, 435, 439  
Kuzniar Jan 108, 118, 275, 280, 422,  
424  
Kwiatkowski Władysław 359, 440  
  
La Fayette Marie Joseph de 252  
Lalewicz Janusz 232, 312, 441  
Lebioda Dariusz Tomasz 58, 427  
Lelewel Joachim 331  
Leon XII 223  
Leonardo da Vinci 86  
Leszczyński Marcin 50, 247, 434  
Leśmian Bolesław 46, 187, 424, 426  
Libera Leszek 18, 34, 77, 85, 94, 104,  
105, 166, 237, 380, 431  
Linde Samuel Bogumił M. 181, 441  
Lipszyc Adam 30, 37, 426  
Lisowski Jerzy 441  
Lubański Marek 91, 431  
Lyszczyna Jacek 58, 65, 154, 220, 242,  
252, 254, 260, 266, 375, 399, 427,  
431, 438, 440  
  
Łaski Aleksander 218  
Ławski Jarosław 14, 17, 48, 105, 138,  
143, 145, 147, 154, 158, 186, 191,  
215, 292, 307, 312, 343, 375, 428,  
430, 431, 432, 433, 435, 437, 438  
Łempicki Zbigniew 44, 45, 440  
Łotman Jurij 209, 210, 441  
Łubieniewska Ewa 250, 432  
Łukasiewicz Jacek 373–375, 432  
  
Machiavelli Niccolò 133–136  
Maciąg Kazimierz 17, 440  
Maciejewski Jarosław 49, 76, 77, 88,  
93, 97, 99, 138, 156, 200, 202, 203,  
210, 216, 242, 432  
Maciejewski Marian 59, 90, 391, 432,  
433  
Mackiewicz Tomasz 231, 427  
Majchrowski Zbigniew 148, 427, 432  
Makles Tadeusz Jacek 432  
Makowski Stanisław 55, 56, 76, 138,  
172, 199, 200, 284, 285, 289, 291,  
322, 327, 328, 429, 432  
Malczewski Antoni 48, 61, 138–143,  
145, 147, 149, 151, 152, 294–296,  
425, 431, 432

- Małecki Antoni 15, 16, 48, 76, 432, 437
- Man Paul de 41
- Marczewska Katarzyna 432
- Markiewicz Henryk 29, 44, 377, 425, 432, 440
- Markowska Wanda 102, 440
- Markowski Michał Paweł 46
- Marlowe Christopher 31
- Masłowski Michał 196, 211, 259, 260, 432, 442
- Maślanka Julian 115, 238, 349–351, 400, 421
- Matuszewski Ignacy 318, 433
- Matywiecki Piotr 379–381, 433
- Mayenowa Maria Renata 426
- Melberg Arno 442
- Meyerbeer Giacomo 230
- Michalska Julia 76
- Mickiewicz Adam *passim*
- Mickiewicz Władysław 15, 433
- Mikołaj I 203
- Mikuła Monika 158, 433
- Milska Anna 102, 440
- Mitosek Zofia 333, 338, 339, 348, 375, 433
- Mochnacki Maurycy 139, 166, 357, 358, 440
- Molisak Alina 426
- Moore Thomas 68, 425
- Morawski Franciszek 358
- Musset Alfred de 45, 247, 317, 435
- Mytych Beata 84, 433
- Nabielak Ludwik 14
- Naruszewicz Adam 135, 136, 441
- Nawarecka Lucyna 276, 433
- Nawarecki Aleksander 25, 84, 341, 433
- Nesteruk Małgorzata 38, 57, 163, 276, 311, 360, 361, 380, 433
- Niemcewicz Julian Ursyn 177, 203, 335
- Niemojowski Wincenty 359, 440
- Norwid Cyprian Kamil 33, 84, 114, 181, 332, 435, 437, 440
- Norwid Ludwik 345, 422
- Novalis [Friedrich Leopold von Hardenberg] 44, 73, 94, 101, 102, 425
- Nowak Zbigniew Jerzy 294, 422
- Nowakowski Piotr 82, 442
- Nowicka Elżbieta 394, 435
- Nowosilcow Nikołaj 131
- Ocieczek Renarda 173, 434
- Odyniec Antoni Edward 14, 27, 28
- Olędzka-Frybesowa Aleksandra 65, 424
- Opacka Anna 59–61, 187, 188, 293, 390, 391, 433
- Opacki Ireneusz 193, 195, 207, 238, 293, 433
- Osiński Ludwik 403
- Owczarski Wojciech 46, 50, 426
- Owczarz Ewa 21, 440
- Owidusz [Publius Ovidius Naso] 31, 82
- Palicka Agnieszka 107, 433
- Paluchowski Andrzej 209, 422
- Paweł V 223
- Pawlikowski Jan Gwalbert 286, 433
- Pecold Kazimierz 14, 78, 382, 435
- Pełka Leonard J. 69, 442
- Piechota Marek 32, 84, 173, 243, 379, 312, 331, 375, 384, 397, 402, 433, 434

- Pigoń Stanisław 14, 179, 260, 292, 293, 430, 434  
Pinard, siostry 32, 33  
Piotrowska Magdalena 394, 435  
Piwińska Marta 17, 34, 35, 63, 75, 100, 101, 122, 224, 273, 343, 344, 419, 434, 440  
Plater Władysław 392, 393  
Platon 64, 345  
Płonka-Syroka Bożena 91, 431  
Płoszewski Leon 115, 238, 349–351, 400, 421  
Pomorski Adam 73, 425  
Potkański Jan 31, 50, 365, 413, 414, 426  
Prokop Jan 82, 427  
Próchnicki Włodzimierz 106, 108, 109, 434  
Przyboś Julian 310  
Przybylski Ryszard 34, 119, 139, 225, 250, 255, 338, 425, 434  
Przychodniak Zbigniew 66, 173, 174, 206, 265, 300, 375, 376, 435, 436  
Puchalska Iwona 393, 394, 435  
Pyczek Waclaw 268, 269, 435  
  
Radziwiłłówna Barbara 177  
Rafael Santi 86, 147  
Reicher-Thonowa Gizela 234, 435  
Ropelewski Stanisław 19, 306, 392  
Rostkowska Agnieszka 309, 442  
Rostworowska Maria 192, 439  
Rougemont Denis de 442  
Rousseau Jean Jacques 207  
Rożek Michał 177, 442  
Różewicz Tadeusz 20, 21, 50, 425, 426, 440  
Rudolf Edyta 91, 431  
Rutkowski Krzysztof 57, 311, 329, 347, 348, 353, 433, 435  
Rymkiewicz Jarosław Marek 19, 34, 122, 398, 435  
Rynck Patrick de 82–84, 442  
Saganiak Magdalena 42, 43, 264, 278, 308, 310–312, 318, 329, 344–346, 358, 398, 435  
Saussure Ferdynand de 349  
Sawicki Stefan 114, 440  
Sawrymowicz Eugeniusz 32, 180, 230, 322, 335, 379, 421, 429  
Schiller Friedrich 98, 159, 385, 425  
Schlegel Friedrich 95  
Seweryn Agata 59, 91, 95, 391, 433, 435  
Seweryn Dariusz 59, 61, 62, 391, 433, 435  
Shelley Percy Bysshe 48, 80, 315, 425  
Siemiński Lucjan 135  
Siwicka Dorota 35, 434  
Siwiec Magdalena 45, 49, 58, 94, 96, 247, 316, 317, 411, 435  
Skalińska Ewangelina 269, 435  
Skarga Piotr 351  
Skubalanka Teresa 84, 181, 332, 435  
Skuczyński Janusz 175, 240, 315, 436, 437  
Skwarczyńska Stefania 82, 83, 216, 217, 284, 335, 336, 378, 392, 397, 436, 440  
Słowacki Euzebiusz 26  
Smulski Jerzy 21, 440  
Sokołowski Mikołaj 186, 279, 431, 436  
Solomos Dionisio 34, 35, 433  
Sommer Łukasz 309, 442  
Spazier Richard Otto 218  
Spiró György 21, 425  
Spytkowski Józef 284, 436

- Stajewska Zofia 218, 222, 228, 440  
Stanisz Marek 17, 26, 304, 306, 355,  
357, 359, 363, 436, 440  
Starnawski Jerzy 28, 36, 112, 138, 216,  
288, 313, 392, 430, 436, 439  
Stefanowska Zofia 65, 207, 221, 256,  
259, 283, 289, 333, 336, 436  
Stefańska-Szewczuk Dorota 325, 441  
Sudolski Zbigniew 21, 27, 180, 429,  
436, 437  
Swedenborg Emanuel 87, 88, 425  
Szargot Barbara 21, 440  
Szargot Maciej 288, 289, 291, 292,  
437  
Szczeglińska-Pawłowska Ewa 91,  
269, 435  
Szekspir William 31, 197, 356  
Szelaż Zdzisław 217, 440  
Szemioth Franciszek 392, 393  
Szturc Włodzimierz 33, 56, 57, 93,  
131, 202, 232, 347, 428, 436, 437,  
440  
Szuster Marcin 29, 47, 168, 408, 425  
Szydłowska-Brykczyńska Waleria 437  
Szymanis Eligiusz 201, 202, 253, 271,  
272, 437  
Śniadecka Ludwika 76  
Śniedziewski Piotr 51, 426  
Tarnowski Stanisław 16, 48, 217, 437,  
440  
Tatarkiewicz Anna 90, 140, 441  
Taylor Charles 309, 442  
Terlecki Tymon 325, 437  
Tischner Józef 157, 442  
Tomaszewska Grażyna 324, 437  
Tomaszuk Katarzyna 158, 433, 437  
Tomkowski Jan 264, 267, 326, 437  
Towiański Andrzej 20, 21, 272–274  
Tretiak Józef 18, 179, 437  
Treugutt Stefan 147–149, 437  
Trojanowiczowa Zofia 404, 440  
Troszyński Marek 189, 211, 271, 297,  
323, 424, 428, 437  
Trybuś Krzysztof 296, 440  
Trznadel Jacek 106, 197, 437  
Trzpis Henryk 221, 440  
Tuwim Julian 210, 424  
Tycjan [Tiziano Vecellio] 82  
Ujejski Józef 105, 110, 140, 160, 170,  
212, 269, 334, 423  
Vogel Henrietta 102  
Walczevska Sławomira 205, 442  
Walter Scott 321, 356  
Wasylewski Stanisław 87, 440  
Waśko Andrzej 293, 437  
Weintraub Witold 13, 201, 393, 437  
Wereszczakówna Maria 76  
Wesołowska Elżbieta 437  
Wężyk Franciszek 26  
Wilde Oskar 412, 413, 425  
Wilkoń Aleksander 346, 347, 437  
Winiarski Jerzy 75, 438  
Winkelried Arnold 195, 196, 198,  
199, 202  
Witkiewicz Stanisław 324, 438  
Witkowska Alina 55, 112, 249, 254,  
256, 270, 287, 289, 353, 437, 440–  
442  
Witkowski Michał 208, 422  
Witwicki Stefan 14  
Wodzińska Maria 28, 75, 76, 266  
Wodziński M. 76  
Wolter [Voltaire, François-Marie  
Arouet] 207, 356, 360, 380

- Wordsworth William 93, 309, 416, 428  
Wyka Kazimierz 277, 279, 328, 438  
Wysocki Piotr 218  
Wypiański Stanisław 196  
  
Zabierowski Stanisław 314, 438  
Zakrzewski Bogdan 14, 289, 372, 382,  
427, 435, 438  
Zaleski Józef Bohdan 14, 305, 374–  
376, 386–390, 395, 401, 423  
Zaleski Marek 92, 93, 113, 438  
Załuski Roman 78, 392  
Zawadzka Danuta 292, 375, 438  
Zeler Bogdan 243, 434  
Zgorzelski Czesław 8, 132, 205, 209,  
238, 380, 421, 422, 426, 438, 442  
Ziejka Franciszek 293, 433  
  
Zielińska Marta 13, 26, 27, 34, 44, 45,  
55, 206, 331, 386, 421, 435, 437, 438  
Ziemnińska Katarzyna 105, 431  
Ziemia Kwiryna 292, 375, 379, 438  
Ziołowicz Agnieszka 93, 176, 347,  
436, 437, 438  
Zwierzynski Leszek 68, 438  
  
Żbikowski Piotr 26, 154, 438, 442  
Żmigrodzka Maria 17, 106, 197, 224,  
232, 274, 311, 312, 373, 429, 430,  
436, 439  
Żurowski Maciej 441  
Żygulski Zdzisław 159, 425  
Żytko Bogusław 209, 441  
Żywczyński Mieczysław 190, 223,  
441

Magdalena Bąk

## L'angoisse de création de Słowacki L'antagonisme des bardes après des années

### Résumé

En 1925 Manfred Kridl a publié sa dissertation *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza* en consolidant ainsi, pour des décennies, le modèle caractéristique d'analyses des relations compliquées entre deux poètes les plus éminents du romantisme polonais dans les catégories de rivalité ou de polémique ; où le côté actif est présenté par le poète plus jeune. L'attraction de la métaphore proposée par Kridl résulte, semble-t-il, avant tout de son caractère classifiant, et aussi du fait qu'elle repose de même sur l'analyse des oeuvres de Słowacki et Mickiewicz que sur certains faits des biographies des bardes. Quoique les analyses de Kridl, malgré un fort accroissement des études critiques, consacrées aux oeuvres des deux auteurs, soient intéressantes et certains passages restent toujours pertinents, la formule de « l'antagonisme des bardes » ne semble plus suffisante pour décrire des relations compliquées entre les poètes.

Le postulat d'aborder de nouveau ces questions a été formulé à plusieurs reprises par des chercheurs (surtout dans le contexte de la dernière étape de l'oeuvre de Słowacki, inspirée de la philosophie génésiaque, où les règles de rivalité de gloire poétique ou même des polémiques sur les conceptions du monde semblent non adéquates).

Le livre présent est une tentative d'inscrire des relations complexes entre Słowacki et Mickiewicz dans une formule plus large, inférée de la théorie d'angoisse d'Harold Bloom. La conception du chercheur américain permet de voir dans le réseau des allusions à vieux maître un processus compliqué de travailler l'influence du grand prédécesseur. Le but de ces démarches est d'acquiescer sa propre maturité poétique et originalité. Les réflexions menées dans le livre se concentrent autour de trois axes thématiques: amour, nation et art poétique et leur objectif n'est pas tellement la hiérarchisation des textes concrets de Słowacki selon des gestes de révision, distingués par Bloom, mais l'analyse de la relation

complexe entre les bardes dans la lumière de l'angoisse de l'influence, dont l'essence est une différenciation artistique du précurseur.

Le dernier chapitre du livre possède le caractère d'expérience interprétative qui a pour but de poser l'hypothèse expliquant un faible nombre (et le caractère) des textes de Mickiewicz sur l'oeuvre du poète plus jeune. La conception de Bloom sert ici de nouveau d'inspiration méthodologique.

La conception de Bloom accentue très visiblement non uniquement le rapport doublement marqué de l'éphèbe envers son précurseur (la glorification et l'admiration touchent ici la crainte et la nécessité de contrer sa domination), mais elle montre également des conséquences positives du mécanisme. En même temps, l'essence de la relation entre les poètes peut être déplacée de l'espace de « rivalité » de gloire et de paume de priorité littéraires vers celui de construire sa propre (mais étroitement liée) oeuvre, intéressante et différente des accomplissements de « l'autre ».

Il est évident que l'intertextualité, l'inspiration du texte étranger pour créer sa propre écriture originale, un jeu compliqué avec la tradition littéraire constituent le trait caractéristique de l'oeuvre de Słowacki. La production littéraire de Mickiewicz est non seulement un des contextes les plus importants, évoqués par le plus jeune poète, mais elle occupe une place particulière dans le cercle de ses « inspirations ». La théorie d'angoisse artistique de Bloom permet de saisir et de décrire cette spécificité.

Magdalena Bąk

## Słowacki's Creative Anxiety – Antagonism between the Poet-prophets years later

### Summary

Manfred Kridl's 1925 publication *Antagonism between the Poet-prophets – on Słowacki's Attitude to Mickiewicz*, consolidates a model that considers the complicated relationship between the two most outstanding poets of Polish Romanticism in terms of competition and polemics, the active part of which was that of the younger poet. The attractiveness of the metaphor proposed by Kridl seems to result, above all, from its systematizing nature, but also from the fact that it is based on both analysis of Słowacki's and Mickiewicz's output and on biographical detail. Although the analysis conducted by Kridl is interesting and in many aspects still accurate (despite a rapid increase in critical works devoted to texts written by both poets), the formula of antagonism between the poet-prophets itself does not seem broad enough to describe their complicated relationship. The postulate, in reconsidering this issue, has been formulated by researchers several times (especially in the context of the latter Genesis period of Słowacki's writing, where the rules of competition for poetic fame or even worldview polemic seem particularly inadequate).

The book is an attempt to present the complicated relations between Słowacki and Mickiewicz in a broader formula, derived from Harold Bloom's 'anxiety of influence' theory. The concept of this American researcher involves noting the complex process of working out the influence of a great precursor in the series of references to his works. The aim of these measures is to achieve poetic maturity and originality. The considerations made in the book concentrate on three thematic lines: love, nation, and poetic art, while their intention is not so much the subordination of Słowacki's particular texts to subsequent revisionary ratios described by Bloom, as a description of the complicated relationship between the poets within the formula of the 'anxiety of influence', the nature of which is a creative differentiation from the precursor. The last chapter of the book follows



the nature of an interpretative experiment, proposing a hypothesis to explain the insignificant number (and nature) of Mickiewicz's comments on the younger poet's output. The role of methodological inspiration was again Bloom's theory here.

Bloom's concept clearly underlines not only the doubly marked attitude of an ephebe to a master (admiration and worship combine here with fear and necessity to oppose his dominance), but also shows the positive consequences of the mechanism. At the same time, the nature of the relationship between the poet-prophets may be moved from the space of 'competition' for fame and poetic precedence into the sphere of creating one's own interesting works different from the achievements of 'the other' (though being tightly connected with it).

It is evident that a typical feature of Słowacki's works is their intertextuality, (using other texts in order to create one's own original whole) and a complex game with a literary tradition. Mickiewicz's works serve not only as one of the most important literary contexts to which the younger poet refers, but they are also given a special place among his 'inspirations'. Bloom's 'anxiety of influence' theory allows this specificity to be captured.



Redakcja  
Barbara Malska

Projekt okładki  
Paulina Dubiel

Redakcja techniczna  
Barbara Arenhövel

Korekta  
Marzena Marczyk

Łamanie  
Alicja Załęcka

Copyright © 2013 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336  
ISSN 978-83-226-2182-0

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 28,5. Ark. wyd. 29,5. Papier  
offset. kl. III, 90 g                      Cena 48 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.  
M. Rejnowski, J. Zamiara  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław





Cena 48 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-2182-0