

Dorota Kudelska

Veronese i czas przeszły Słowackiego

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 52, 99-122

1997

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DOROTA KUDELSKA

VERONESE I CZAS PRZESZŁY SŁOWACKIEGO

O tym, że Veronese był ulubionym malarzem Słowackiego, wiadomo „od zawsze”, skrzętnie też wynotowano miejsca, w których pojawia się jego nazwisko. Przyczyny tej predylekcji nie zostały jednak omówione, a jak sądzę, nie jest to jedynie zwyczajowe, bezrefleksyjne powtórzenie nazwiska z obowiązującego wówczas kanonu wielkiej sztuki ani też dowolna, nie znajdująca oparcia w płótnach interpretacja. Wiemy, że Słowacki przed zwiedzaniem muzeów czytywał jakieś książki o autorach i obrazach prezentowanych w danym miejscu, oglądał ekspozycje z jakimiś przewodnikami, jednak niczego dokładnego o tych lekturach nie da się ustalić. W każdym razie bywały to pozycje o ambicjach fachowego uzasadnienia malarskich atrybucji, a poeta cieszył się z nabywanych umiejętności samodzielnego rozpoznawania mniej znanych dzieł. Relacja uzasadniająca powyższe zdania dotyczy wprawdzie bezpośrednio Rafaela, ale odnosi się zarazem do tego samego cykli-

Dorota Kudelska, dr historii sztuki, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej KUL-u. Zajmuje się związkami literatury i sztuki w XIX i XX wieku. Autorka licznych publikacji z tej dziedziny.

cznego zwiedzania Luwru, którego efektem była opinia: *Mój ulubiony malarz jest Paul Veroneze*¹.

Poeta widział duży, reprezentatywny zbiór płócien tego malarza w Paryżu, równie bogatego w Dreźnie prawdopodobnie nie oglądał²; wiele jego obrazów zobaczył we Florencji. Istotne dla poznania malarstwa w XIX wieku były, zdecydowanie dziś nie doceniane, teki graficzne, pełniące wówczas rolę podstawowego źródła informacji o plastyce i architekturze, utrwalające repertuar uznawanych za najdoskonalsze dzieł. Veronese także w tym kanonie figurował³.

Pojawia się on w niniejszym tekście przede wszystkim jako przedstawiciel pewnego sposobu artystycznego widzenia świata, swoistego opisu rzeczywistości przedstawionej. Słowackiego urzekła ekspresja plastyczna wyłaniająca się z jego obrazów. Stąd nie jest najważniejsze to, że nie możemy się powołać na konkretne dzieło, które stałoby się na przykład przedmiotem interpretacji poety lub czytelną podstawą aluzji literackiej. Obrazy Veronesa mimo mniej oczywistej „obecności” są istotnym punktem odniesienia w szerszym, często wychodzącym poza jednostkowe przykłady, kontekście rozważań nad sposobem pojmowania przez poetę związków między literaturą a plastyką, czyli - zgodnie z ówczesnym słownikiem - między poezją a malarstwem⁴.

Z pierwszej wzmianki o Veronesie w liście do matki nie dowiadujemy się, dlaczego akurat jego dzieła intrygowały autora *Beniowskiego*, dana jest jedynie informacja o stopniu owego upodobania: twórczość Paola Caliarego zdecydowanie zdystansowała wszystko, co wisiało w Luwrze, szczególnie zaś współczesną szkołę francuską. Więcej możemy się na ten temat dowiedzieć z nie wykorzystywanych dotąd w literaturze przedmiotu listów Słowackiego do Wojciecha Kornelego Stattlera. Najbardziej znany z tego zespołu, właściwie jedyny cytowany, jest ów dotyczący *Machabeusz*y. Nie ten jednak będzie najważniejszy w niniejszych rozważaniach, choć dla wprowadzenia w kontekst niezbędne jest przedstawienie w kilku punktach istoty przemyśleń poety na temat malarstwa historycznego tam właśnie zawartych. List o *Machabeuszach* bynaj-

mniej nie jest bezkrytyczną pochwałą owego obrazu, wprost przeciwnie, wyobrażenie poety osnute wokół płótna Stattlera odbiega od niego zarówno tematycznie, jak i ze względu na charakter rozumienia obecności historii w dziele sztuki. Poeta z całym szacunkiem i delikatnością zwrotów krytycznych (list do przyjaciela, chyba jedyne, z którym mógł poważnie dyskutować o malarstwie) – jak pisze – śni dopiero przyszły *blask różany*, *świt kiedyś przyszłego malarstwa polskiego* (II,70).

W przedstawianej malarzowi propozycji Słowacki, *opuściwszy historyczną ciemność* zbyt wyszukanego biblijnego tematu, co nie służy ani obrazowi ani publiczności, opisuje własne wyobrażenie historyczne. Pomijając szczegółową analizę, wymienić wypada trzy podstawowe punkty, wokół których koncentrują się proponowane zmiany:

1. Biblię zastępuje rodzimy wątek historyczny – litewski temat nietypowo ujęty (Polska jest stroną potencjalnie zagrożającą tożsamości państwowej i kulturalnej Litwy);

2. Postępowaniem bohaterów kierują zasady historycznego i psychologicznego prawdopodobieństwa obcego klasycystycznemu heroizmowi;

3. Postaci ubrane są w kostiumy pozwalające natychmiast identyfikować ich geograficzno-historyczne miejsce w dziejach (choć skrzydła husarów są anachronizmem, symbolizują jednak potęgę Rzeczypospolitej)⁵.

Takich rozwiązań, szczególnie jeśli chodzi o wydobycie kolorytu lokalnego przez ubiór bohaterów, próżno by szukać w ówczesnym malarstwie historycznym⁶.

W obu dziełach, wyobrażonym i namalowanym rzeczywiście, identyczna jest przestrzenna budowa kompozycji, ustawienie figur – Polacy i Litwini przejmują jedynie miejsce Żydów i Rzymian zachowując ich wzajemne odniesienia. Jeśli jednak sięgnąć głębiej w strukturę obrazu „o temacie literackim”, okazuje się ona także podobna⁷. Zmiany, jakie zaproponował Stattlerowi Słowacki, nie miały charakteru rewolucyjnego. To miał być zaledwie pierwszy krok ku wielkiej sztuce polskiej. Późniejszy jej rozwój potwierdził

intuicje Słowackiego zarówno co do zmian tematu, struktury opowieści, jak i kolejności ich następowania do końca wieku dziewniętnastego. Klasycystycznej formuły malarstwa w duchu nazareńczyków, jaką prezentuje w *Machabeuszach* Stattler, nie podjęto. Natomiast w kilkanaście lat później (około roku 1860) pojawiły się dobre malarsko obrazy, bliskie jeszcze klasycystycznym schematom kompozycyjnym, ale już przedstawiające dzieje rodzime w lokalnym kolorycie i strojach z epoki, gdzie postaci wielkiej historii ukazane zostały w momentach dramatycznych egzystencjalnie, takich, których konsekwencje „prywatne” zaważyły na losach narodu. Główni bohaterowie nie stoją na czele wojsk przed walną bitwą, lecz pozostają w domowych lub pałacowych zaciszach⁸.

W późniejszych listach do Stattlera i jego syna Juliusza przedstawił Słowacki dwa kolejne stopnie rozwoju przyszłego polskiego malarstwa, wyraźnie zaznaczając, że kolejność jest tu także wyznacznikiem hierarchii artystycznej wartości. W liście do Juliusza z początku 1845 r. czyni go, maleńkiego chłopca, adresatem własnych życzeń, bo dopiero w tym pokoleniu będzie możliwy – według poety – rozkwit malarstwa polskiego. Pisze więc poeta: jeśli chcesz – możesz tworzyć *jak ojciec twój myśli...*, ale możesz pójść dalej i wymalować [...] *wspomnienia o dawnej Polsce, tej wschodnio blyszczącej stronie charakteru narodowego – która musi kiedyś wytrysnąć na wierzch obrazowością, podobną kolorytem do Pawła z Werony – z równym zgiełkiem osób, równą wrzawą kolorów na scenie świata wschodzącą... Lecz jeśli ty masz czarne oczy i głębokie spojrzenie, zostaw twórczość takich gobelinów jakiemu z wielkopolskich na to przystanych Pawetków...*⁹ a weź za teb tę szkołę niby wenecką, z ruskich cerkwi wylatującą na nietoperzowych skrzydłach popiej sukmany – brodacze na dnach, na złotych blachach – spod topora Iwana Groźnego uciekli – i pochowali się w ciatach polskich, w których drzą, jeszcze dotąd szataństwem jednego człowieka poprzerażani... wystów lub wymaluj to o czym one wiedzą (nie wiedząc, że wiedzą) – a będziesz nowym Mistrzem, Czyngiskanem malarstwa, przed którego czerwonym i czarnym pędzlem Wernety ulecą jak bańka mydlana. Przeraż te duchy, lecz nie oddawaj się im, bo zdradzisz czystsze (II,182).

Pierwszy zatem stopień trudności, to przedstawienie dawnych dziejów największej potęgi Rzeczypospolitej, wspaniałości wojsk w paradnych pochodach, bez bitewnych okrucieństw; mieszczą się tu także sceny obyczajowe, pełne strojnej szlachty i charakterystycznego wschodniego kolorytu. Wszystko to miałyby być gwarne, wesole, pogodne jak w wielu obrazach szkoły weneckiej, którą przywołuje wspomnienie Paola Veronesa, a następnie określenie „szkoła niby wenecka”.

Można wymienić kilka punktów łączących proponowane tematy ze wskazanym sposobem ich malarskiej realizacji. Pierwszym jest względna synchronia okresu dostatku Polski XVI i XVII wieku i rozkwitu Republiki Weneckiej (tej ostatniej także w dziedzinie sztuk pięknych, szczególnie zaś malarstwa). Owa „odpowiedniość” czasu malowanej historii i rozwijającej się równocześnie w innym miejscu szkoły malarskiej nie jest jednak decydująca dla wyboru. Drugą cechą wspólną są historycznie analogiczne upodobania estetyczne: wielowiekowa tradycja kontaktów z islamem, ze sztuką bizantyjskiego prawosławia i Bliskiego Wschodu. W obu wypadkach zaowocowało to między innymi wyraźnym, swoistym przenikaniem wschodniego blasku, obfitości złocień, szczególnej ornamentyki w przedmiotach użytkowych i ubiorów. Od tych wpływów nie była wolna także sztuka wysoka - wystrój świątyń i reprezentacyjnych budowli świeckich. Wyjątkowym przykładem wschodnich asocjacji jest także wenecka szkoła malarska. Trzecią, i - jak sądzę - najważniejszą przyczyną, dla której Słowacki zwrócił uwagę właśnie na to malarstwo, jest jedyny w swoim rodzaju związek między ulubionymi przez Veronesa tematami (pogodne sceny rodzajowe - dworskie uczyty, parady i utrzymane w podobnym duchu sceny religijne) a ich plastyczną formą, gdzie niezwykle rolę grało światło.

Jako najistotniejsze cechy warsztatowe szkoły weneckiej wymienia się zazwyczaj swoistą migotliwość, rozjaśnienie palety oraz minimalną, w porównaniu na przykład z rzymską akademią, rolę konturu, rysunku. Dla uzyskania efektu trójwymiarowości przestrzeni i przedmiotów, częściej niż gdziekolwiek indziej wówczas, weneccy artyści korzystali z możliwości budowania niejednorodnym kolo-

rem i światłocieniem, częściej używali perspektywy barwnej i powietrznej, operowali gęstą materią farb i przetarciami uwidaczniającymi nawet splot płótna. Ten możliwie szeroki wspólny mianownik dookreślony bywa zazwyczaj przez wskazanie na indywidualny dukt pędzla Giorgiona, Palmy Vecchia, Parisa Bordona, Tintoretta, Tycjana lub Veronesa – żeby poprzestać na najbardziej znanych. Co wyróżniało tego ostatniego? Te cechy, które wychwycił Słowacki utożsamiając z nimi całą szkołę: wyjątkowo swobodne traktowanie plamy, przyjmowanie dalekiego dystansu, operowanie wyłącznie naturalnym, najczęściej słonecznym światłem o rozmaitym stopniu natężenia, odbijającym się od złota lśniących lustrzanych powierzchni, błyskającym na klejnotach. Veronese „po wenecku” zacierając, rozmazując kontury zaskakiwał pograżaniem w cieniu twarzy wielu spośród pierwszoplanowych tematycznie postaci. Przyciąga to uwagę widzów nawet wtedy, gdy w teatralnie aranżowanych scenach, o otwieranej z rozmachem przestrzeni, porusza się tłum¹⁰.

W pierwszym fragmencie omawianego listu mamy także do czynienia z teatralnym ujęciem wojsk paradujących w dalekiej perspektywie na *scenie świata*. Z oddaleniem w czasie idzie w parze odsunięcie figur w przestrzeni obrazu o nisko położonym horyzoncie. Niemożność dostrzeżenia rodzajów broni, barw oddziałów jest w tym samym stopniu skutkiem zatarcia szczegółów w pamięci kolejnych pokoleń, co – perspektywy ujęcia. Takie przedstawianie historii, wynikające z jej specyficznego pojmowania, nie wymaga wnikliwej znajomości historyczno-archeologicznej oraz jej prezentacji w dziele w postaci maksymalnej wierności szczegółów. Czasem nieważne staje się imię bohatera, jak i malarskie domniemanie detali. Istota tkwi w nastroju, w niedookreśloności wspomnienia. Taką postawę Słowackiego bez trudu znajdziemy w utworach późnych, szczególnie w *Królu-Duchu*, ale nie była ona obca poecie już wcześniej¹¹.

Bliskie stylistycznie przywołania obrazów przeszłości można znaleźć w VII pieśni *Beniowskiego*, gdzie nawet ponura i krwawa przeszłość zmienia się we wspomnieniu w inny obraz:

*Cieszymy się w Bogu - i niech ta pociecha
Poematowi mojemu odbierze
Te smutku wiecznie wtórujące echa,
Gdy o przeszłości... grzmi harfa. - Grabieże,
Mordy - Rzeź, krwawa Gruszczyńska strzecha,
To wszystko są sny... Korsuńscy rycerze
Także nie więcej mają życia w sobie,
Jak ognik z trupów, tańczący na grobie.*

*A jednak dziwna jest piękność - w oddali
I w perspektywie poetycznej. - Sawy
Kozacy szli po moście i błyskali,
Bo zachód słońca właśnie świecił krwawu...
Lirnicy w liry swoje dziko grali,
W Korsuniu pełno zgiełku, gwaru, wrzawy,
Dziedziniec pełny Żydów i Cyganów,
Szlachty - Kozaków - żebractwa i panów...*
(w. 1-16 , podkreślenia - D. K.)

W pierwszej propozycji, w której podstawą rozważań o malarstwie był nagrodzony w Paryżu obraz Wojciecha Kornelego Statlera, o związku z „weneckim kolorytem” nie mogło być mowy. Gładka, werniksowana powierzchnia płótna i dominacja perspektywy linearnej to podstawowe elementy wspólne wszystkich kierunków malarskich, jakie poeta mógł uznać za współczesne (z wyjątkiem swoiście odciętej od przemian zachodzących na kontynencie Anglii - do czego jeszcze wrócę). Świadectwa czerpania nauki od weneckich mistrzów i twórczego jej przetwarzania można w wieku XVII i XVIII dopatrzeć się u pojedynczych artystów, na przykład u Rembrandta czy Watteau, potem, w wieku XIX w grupach i ośrodkach artystycznych, u impresjonistów i innych. W każdym przypadku oczywiście różne były motywacje malarzy, interpretacje krytyki i recepcja publiczności. Jednak w latach czterdziestych XIX stulecia Słowacki nie miał wokół siebie znanych przykładów wyraźnego, twórczego podjęcia tej tradycji, mógł więc sądzić, że nikt z malarzy nie postrzega w ten sposób istoty zjawisk ukrytych pod pozorami stałości kształtów, które starano się oddać, jak najprecyzyjniej doo-

kreślając detale i wzajemne zależności przestrzenne. Dlatego poeta nie odsyła małego Juliusza Stattlera do konkretnych przykładów, zwraca zaś uwagę na technikę wykonania nowego obrazu, kierując jego uwagę ku historii malarstwa wówczas jakby zapoznanego w swej odmienności plastycznej.

Wibrujące światłem powietrze, ciepła paleta barw, dominacja układu horyzontalnego w całości kompozycji urozmaicanej czasem pionowymi sylwetkami poszczególnych jeźdźców – to stopień malarzkiego rozwoju, który odnajdujemy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku. Malowało wówczas podobnie wielu przedstawicieli tak zwanej polskiej szkoły monachijskiej, czyli artyści skupieni wokół „generała polskiej sztuki” – Józefa Brandta, dla których matczynym, rezerwuarem tematów była Ukraina i Podole. Wśród ich płócien wiele można określić jako spóźnioną recepcję impresjonizmu. Ale to mniej więcej za lat dwadzieścia¹².

Aby przyszły adept artystycznego rzemiosła mógł sobie w jakiś sposób wyobrazić kolejny, wysoki próg dla malarstwa, Słowacki przywołał określenie poetyckiej szkoły ukraińskiej. Poezja bowiem postąpiła krok dalej w rozwoju niż malarstwo, gdzie, zdaniem poety, trzeba poczekać na talent tej miary co Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński czy może nawet on sam (... *jeśli ty masz czarne oczy i głębokie spojrzenie...*)¹³. Wówczas w obrazach będzie można snuć opowieści nie tylko w urokliwej, bezkonfliktowej aurze dawnej świetności, ale podjąc wątki tragicznie zawikłane, pełne niedopowiedzeń, niepokojące brakiem historycznej pewności zdarzeń krwawych i niespodziewanych. Wszystko to mogłoby się obracać w kręgu stylistycznie bliskim Marii Malczewskiego czy późnych dramatów samego Słowackiego w rodzaju *Snu srebrnego Salomei*, gdzie związki losów bohaterów nieświadomych kierunku biegu wielkiej historii, w jej powiewach na dalekiej prowincji, są niezwykłe i tragiczne w skutkach¹⁴. W utworach, ku którym kieruje uwagę adresata Słowacki, legendy krążące po Ukrainie (przechowujące pamięć dawnych wypadków na równi niemal z dokumentami) wplatają się w dzieje polskich dworów, chłopskich zagrod i kozackich posiadłości. Współczesność i historia nakładają się w tych

opowieściach w sposób skomplikowany. Mnożą się inwersje czasowe, płaczą się i zaskakująco wzajemnie oświetlają psychologiczne motywacje bohaterów. Nie ma w nich historii unaocznionej przez patos wielkich wydarzeń czy pierwszoplanowość ich rzeczywistych bohaterów. Chronologia wypadków nie decyduje o toku opowieści. Ale przecież nie opowiadanie historii „po kolei jak było” jest przedmiotem powieści poetyckiej, mieszającej z założenia wszelkie reguły gatunkowe. Dlatego nowe płótna, w myśl sugestii Słowackiego, powinny mieć inaczej sformułowany temat niż znane mu obrazy historyczne, a artyści powinni operować środkami plastycznymi w niezwykle sposób. Malarski efekt końcowy byłby w swej strukturze podobny do wymienionych gatunków literackich - powieści poetyckiej i dramatu, w których czas teraźniejszy, w najmniej spodziewanych momentach i w najdziwniejszy sposób, przebija historia sprzed lat kilku, kilkudziesięciu czy kilkuset, nie zawsze znana bohaterom utworu a czytelnikowi podpowiadana przez jego własną edukację lub przez odpowiednio zbudowane ciągi narracyjne. Uzyskanie takiego efektu wymagało wielu zabiegów i przekształceń techniki pisarskiej, do czego musiała przywyknąć czytająca, kulturalna publiczność. Nie było to łatwe i wymagało czasu - sam Słowacki doświadczył odrzucenia swoich utworów kilkakrotnie, między innymi z powodu ich zbyt skomplikowania i nowatorstwa stylu.

Malarstwo dłużej niż literatura podążało utartym szlakiem sprawdzonych wzorów i konwencji. Żaden spośród piszących o sztuce polskich romantyków nie sformułował wobec malarstwa tak trudnych i jednocześnie tak przewidywających wymagań. Poeta pisze - [...] *wymaluj to, o czym one [dusze, bohaterowie - D. K.] wiedzą nie wiedząc, że wiedzą*. Ważne więc stają się tajemnice ludzkiej psychiki, stany świadomości, subiektywność narracji. Ale jak to wyrazić malarskimi środkami? Sztuka ukazywania uczuć zawsze była dla malarzy trudniejsza niż oddanie cech zewnętrznych postaci oraz ich otoczenia. Słowacki radzi użyć tu sposobów *szkoły niby weneckiej*. *Niby* - bo artysta odwołując się do warsztatu weneckich mistrzów w istocie wskazywał na użycie go do innego ro-

dzaju scen, innych tematów niż te, dla których został wypracowany. Miałby malować nie – *co widzi* (jakkolwiek dokładnie to rozumieć), ale uczucia manifestowane przez niespotykany dotąd obrazowy skrót, lekceważenie podstawowych praw ciężenia, historycznego prawdopodobieństwa czasu itd. Byłyby to więc środki rzeczywiście w dużym stopniu paralelne do wspomnianych wyżej zmian kompozycji narracji w literaturze, gdzie przecież każdy krok w kierunku dalszej dezintegracji opowieści budził sprzeciw czytelników – czego najlepszym przykładem trudności w odbiorze *Króla-Ducha*. A malarstwo pozostawało w tyle nie tylko ze względu na trzymanie się wspomnianych wyżej schematów kompozycyjnych. Przede wszystkim bowiem nie doczekało się jeszcze mistrza zdolnego pojąć wielkie tematy historyczne w takim duchu, jaki odpowiadał Słowackiemu około połowy lat czterdziestych, czyli jak najdalej od tzw. historycznego realizmu czy obyczajowej sceny historycznej. Potrzebne było malarstwo w inny, niespotykany dotąd sposób uruchamiające wyobraźnię odbiorcy, sposób podobny do tego, jakim sam Słowacki wielokrotnie się posługiwał stopniowo go doskonaląc. Polegało to na odwoływaniu się do pamięci odbiorcy przez przywoływanie znanych mu widoków tak, aby stworzyły nowy obraz w zupełnie nieodpowiednim dla tych fragmentów miejscu, czasie i kontekście sytuacyjnym. Można było w ten sposób uniknąć bezpośredniości opisu, a ostateczne skutki, właściwy kształt w większym niż zazwyczaj stopniu zależał od wrażliwości i doświadczeń artystycznych odbiorcy, od jego *oka wyobraźni*¹⁵. Podobnie miałyby być na obrazie wyimaginowanym w liście do Juliusza Stattlera.

Wróćmy zatem do określenia *szkoła niby wenecka*. Weneccanie intensywnie wykorzystywali specyficzny sposób angażowania oka widza – zmuszali je do twórczego wysiłku na wielu poziomach odbioru. Z mechanizmów tych widz nie musiał sobie w pełni zdawać sprawy, bo zawsze, świadomy czy nie, poddany jest sugestiom i wyborom malarza wpisanym w strukturę narracji obrazu. Uwagi te dotyczą zarówno kompozycji przestrzennej, jak i faktury. Malarstwo to, w największym stopniu przed impresjonistami i z innych zupeł-

nie pobudek, zwracało uwagę na optyczny efekt łączenia kolorów nie na palecie, lecz przez wzajemne oddziaływanie położonych na płótnie barw tworzących „w oku widza” nowy, pożądany przez artystę efekt kolorystyczny. Sporadycznie używając konturu jako wyznacznika granic przestrzennych przedmiotu, weneccjanie budowali w podobny sposób także bryły, a dalej komponowali tak relacje między nimi. W ten sposób artystyczny skutek pracy malarza nie istniał jako gotowy efekt na płótnie. Było to raczej, w większym niż w innych szkołach stopniu, dawanie możliwości twórczych widzowi.

Widzę już, widzę stamtąd nadchodzącą szkołę niby wenecką, z ruskich cerkwi wylatującą na nietoperzowych skrzydłach popiej sukmany... Co można zobaczyć przez tę metaforę malarskiej rzeczywistości? Z migającej blaskiem świec i złocen cerkwi może z jej okien lub cebulastych złoconych hełmów wyfruwają w przestrzeń postacie – brodaci mężczyźni z tarczami z czasów Iwana Groźnego, polska szlachta w kontuszach, popi w charakterystycznych sułannach o nieco za długich, rozszerzających się ku dołowi rękawach..., szybujące czarne plamy niepokojące nietoperzowym skojarzeniem, tym bardziej niezwykle, że ukazujące się w pełnym blasku słońca, powielonym odbiciami złota ikonostasów, świec i tarcz wojów. Nie mamy tu już do czynienia z jakimikolwiek regułami komponowania przestrzeni i sensu przedstawienia w myśli zasad życiowego prawdopodobieństwa ani w duchu mimetycznego realizmu XIX wieku, ani tym bardziej z układami klasycystycznymi. Nie dość na tym, że historyczne postacie przedstawione na jednym płótnie, wzajemnie powiązane akcją, nigdy nie mogłyby się spotkać w czasie historycznym, to na dodatek przekraczają także fizyczne ograniczenia – fruują ponad architekturą. Ten ostatni pomysł także jest impulsem wiodącym niemal wprost do Veronesa. On bowiem jako jeden z pierwszych opanował po mistrzowsku warsztat anatomicznych skrótów niezbędnych do uzyskania perspektywy *da sotto in sou*. W przeciwieństwie jednak do szkoły rzymskiej – weneccjanin nie manifestował tej umiejętności przez wykreślony linearyzm, lecz biegle operował efektami kolorystycznymi. Na skutek

tego efekt „przebicia sklepienia”, iluzorycznego otwarcia na przestrzeń niknącą w oddali ludzi oczu do tego stopnia, że zarzucano mu „niszczenie architektury”. Veronese był w tej dziedzinie mistrzem zaskakiwania widza. Upodobanie do kompozycyjnego zaskakiwania czytelnika jest także, o czym nie trzeba już nikogo przekonywać, jednym z ulubionych chwytów Słowackiego.

W stosunku do weneckiej palety niespotykane jest wprowadzenie tak dużej plamy czerni z pełną świadomością jej plastycznej oraz emocjonalnej dominacji; korzystano z niej czasem, ale rzadko i w ograniczonym zakresie. Poza tym ważną różnicą między wyimaginowanym obrazem Słowackiego a kompozycjami Veronesa jest to, że płótna i freski barokowego mistrza nigdy nie emanują takim okrucieństwem, nie budzą przerażenia i grozy, czego nie tylko Słowacki nie unikał, ale co wyraźnie wykorzystywał i akcentował. Poeta niewątpliwie zdawał sobie sprawę z plastycznych konsekwencji proponowanych nowości w ostatnim, najtrudniejszym z przewidywanych stopni rozwoju polskiego malarstwa. Ten obraz z listu do małego Julka Stattlera był wówczas niezwykle trudny do wyobrażenia. *Obrazowość i koloryt* Pawła z Werony wyłożył poeta jako jasną migotliwość pogodnej sceny historycznej widzianej z oddali, która zanurzona została w nostalgicznym nastroju konsekwentnie budowanym w oparciu o swoisty typ narracji. Przybliżając adresatowi obraz najtrudniejszy, przeznaczony dla mistrza, posłużył się określeniem szkoła *niby wenecka*, co pozwalało – z jednej strony – znaleźć znajomy punkt odniesienia, z drugiej zaś wyraźnie zdystansować się do niego, wziąć w nawias niektóre jego podstawowe wyznaczniki. Malarz, w rolę którego wcieli się autor, powinien być wierny własnej wizji artystycznej a nie jakimkolwiek regułom, w tym także akademickim, ani też schlebiać publiczności. To przekonanie o niezbędnej wolności artysty było jednym z ogniw sporu o podstawy sztuki między Słowackim a Wojciechem Kornelimi Stattlerem, dla którego dopuszczalne w sztuce było wyłącznie to, co było dozwolone przez reguły od dawna ustalone i sprawdzone przez akademicką praktykę. Poeta starał się zapewne – jak możemy wnosić z zachowanej korespondencji i wspomnień autora *Ma-*

chabeuszy - bezskutecznie przekonać krakowskiego profesora o swoich racjach. Stattler pisał po latach, że sztuka Słowackiego wymaga od dzieła i odbiorcy wrażliwości na *wielość punktów widzenia* - a to w sztuce dozwolonym nie jest. Wobec tego jakiegokolwiek eksperymenty prowadzą w złą stronę, są niepotrzebne - zdaniem malarza. Nie będąc wiernym regułom, nie można się spodziewać zrozumienia, dlatego Stattler, mimo niewątpliwiej życzliwości dla Słowackiego, staje po stronie tych, którzy nie cenili jego dzieł. Pomysły Słowackiego nie mogłyby wyjść na dobre żadnej ze sztuk, a więc także malarstwu, którego bardzo dobrym warsztatowo i artystycznie przykładem jest - zdaniem malarza - twórczość ... Verneta, sławnego batalisty. Na tym tle czytelny staje się podtekst dystansowania przez przyszłą sztukę dzieł tego właśnie autora przedstawień bitew *uporządkowanych*; wszak pierwszy przeczytał list ojciec - uczeń i admirator sztuki, której wielość miała pęknąć jak bańka mydlana¹⁶.

W namalowanym słowami przez poetę obrazie historycznym pozamaterialna, istotnie ważna jedność świata manifestuje się podobnie jak w przemyślanym już wówczas *Królu-Duchu*. Materię przenika światło, nie obowiązuje pewność dat i prawdopodobieństwo następstwa wydarzeń, postaci znajdują między sobą wspólnotę opartą na innych niż chronologiczne zasadach, jakby *podawały sobie lampę żywota* ponad historią z podręczników. Stattler miał rację pisząc, że to byłoby trudno przedstawić na płótnie. Czy jednak rzeczywiście podążając poddanym przez poetę tropem Veronesa i charakterystycznej weneckiej techniki malarskiej, nie znajdziemy wśród ówczesnych artystów żadnego, który manifestowałby w swych płótnach podobny typ wyobraźni plastycznej? Próbował odpowiedzieć na takie pytanie Wiesław Juszcak¹⁷, wziął jednak pod uwagę przede wszystkim *Króla-Ducha*. Wychodząc od opisu integracji, zlewania się kształtów bohaterów z historycznie znaczącym pejzażem, wysunął tezę, iż jedynym malarzem, którego twórczość Słowacki mógłby zaaprobować, był Turner, gdyby poeta ją znał. Opinia ta wywołała dyskusję, z której wynikało, iż jest to sąd bezzasadny, a na podobnych przesłankach wszystko można ko-

jarzyć ze wszystkim. Jednak, jeśli wspomnieć upodobanie Słowackiego do Veronesa i przemyśleć jego przyczyny, włączając w to także więcej tekstów, to intuicja Juszczaaka znajdzie oparcie nie tylko w pośrednich, trudnych do jednoznacznego interpretowania wskazówkach poetyckich. Turner był wówczas jedynym malarzem, nieznanym wprawdzie na kontynencie, podejmującym ten sposób myślenia o relacji między rzeczywistością a jej obrazem w sztuce, w którym dominantą był kolor, światło i bogactwo faktury, a więc sposób myślenia mający swe źródło w malarstwie weneckim. Wspólną im jakością konstytutywną dzieła jest dążenie do uchwycenia zmienności – najprościej rzecz ujmując: zmienności wyglądown, mogącej jednak być symptomem głębszych interpretacji, włączających w tok rozważań także wątki egzystencjalne, filozoficzne czy historyczne¹⁸.

Na poziomie analizy opisu świata przedstawionego niezwykle subtelny, porównawczy wykład Juszczaaka zdaje się wystarczać dla wykazania wspólnoty typu wyobraźni plastycznej Słowackiego i angielskiego malarza. Jednak na kształtach tylko nie można poprzestać. Podstawową różnicą między tymi artystami jest to, że dla naszego poety wszechobejmującym tematem był żywioł historii, w którym nierozzerwalnie łączyły się dzieje świata i losy Polski, historii pojmowanej jako wieczne czasoprzestrzenne przenikanie idei, postaw i wyborów postępowania konkretnych postaci, choć czasem już nieznanych z imienia.

Turner wiódł myśl w innym kierunku. Kiedy malował lokomotywę, jedną z najnowszych zdobyczy techniki, nie opowiadał o jej potężnych kształtach i skomplikowaniu maszynierii (czemu w naturalny sposób sprzyja ujęcie boczne), interesowała go natomiast jako zjawisko uprzedmiotowienia pędu, pokonywania nieprzekraczalnych dotąd jakości fizycznych. Dlatego zaprezentował parowóz *en face*, bez charakterystycznych elementów maszyny, spowity całkowicie w obłoki pary prześwietlonej blaskiem reflektorów, w pędzie, nadjeżdżającą wprost na widza¹⁹. Kategoria zmienności dominuje w tym wypadku także w pierwszej – tematycznej warstwie dzieła. Ruch odbywa się tu jednak w przestrzeni, w której czas odnosi

się tylko do jednego istotnego przedmiotu, a więc inaczej niż w utworach Słowackiego, gdzie każda postać wnosi aurę swego czasu historycznego w obręb świata przedstawionego. W ostatnim wypadku przestaje istnieć linearnie rozumiana przeszłość i terażniejszość. W wyimaginowanym obrazie poety rodzaj perspektywy nie jest także wyraźnie określony, (można sobie wyobrazić taką scenę na przykład jako widzianą „z dołu” lub „z góry”, poddaje to sugestia fruwających postaci). Zważywszy, że mamy do czynienia z obrazem budowanym jako kontrapunkt dla dużego przedstawienia na płótnie (*Machabeusze*), jest naturalne przyjęcie za prawdopodobną taką technikę wykonania. Zatem nawet w prostszym wariancie ujęcia perspektywicznego, pomysł zrealizowania kompozycji Słowackiego wprowadza duże zamieszanie warsztatowe w kształcie i temacie obrazu historycznego typowego dla pierwszej połowy XIX wieku. Taki obraz sztalugowy nie mieściłby się w żadnym z podstawowych nurtów: ani w zanikającym już klasycyzującym historyzmie, ani w rozmaitych odmianach realizmu historycznego. Niezwykłość proponowanego ujęcia tematu historycznego, swoista fantastyka symultanizmu obejmującego nie tylko czas, ale i przestrzeń, wynika z przeżyć i wyobraźni artysty rozumianych przez poetę jako pełnoprawne w stosunku do naukowych źródła opisu historycznego, bez względu na materię twórczości. Ta wielokrotnie powracająca w pismach Słowackiego myśl jest jednym z przejawów romantycznego sprzeciwu wobec sądów o wyższości logiki poznania naukowego wzorowanego na doświadczalnej pewności – jak wówczas sądzono – nauk przyrodniczych. Historia związana z dziejami Ducha objawiającego się w wielkich osobowościach wymaga innych niż tylko naukowe narzędzia. Dziejowe mroki zdolny jest oświetlić jedynie wielkiej miary artysta, który może, a nawet powinien wykorzystać poznaną wiedzę, ale bez nadmiernego jej eksponowania w dziele. Najważniejsze bowiem jest natchnienie, wizja pozwalająca przeniknąć tajemnicę bez dominacji linearnie przedstawionych wypadków historycznych, jasno wynikających z klarownej logiki następstw. Tymczasem, według poety, wiedza *uczonych antykwariuszy* zawęży pole wyobraźni, a historia lokuje się

na styku pewności wiedzy (jaką dają świadectwa materialne), i genialnej intuicji, gdzie - paradoksalnie - szczegółowość opisu odwraca uwagę od istoty przedmiotu symbolicznego. W opisie artystycznym należy więc redukować detale. Jak mówił poeta - król jest to figura nastrojona na ton bogactwa, nie musimy właściwie wiele więcej wiedzieć²⁰. W ten sposób odczuwamy jakiś aspekt niepoznawalnej w pełnym kształcie historii. W sztuce, nie tylko w malarstwie, mamy dany jeden punkt widzenia (w sensie technicznym i przenośnym). W malarstwie początków owego myślenia o poznaniu jako odczuć ciągle zmieniających się jakości - rozumianych jednak nie tylko jako konsekwencje różnic w odległości i jakości światła - możemy szukać w myśli i późnych pejzażach Leonarda da Vinci, a potem właśnie w przywołanej przez Słowackiego szkole weneckiej, więc także u Veronesa. We współczesnym poecie malarstwie historycznym dążącym - najogólniej mówiąc - do oddania prawdy wydarzeń przez wierność wielu szczegółów, jego zamysł był nie do zrealizowania. Tu chodziło o podanie odbiorcy jak największej ilości informacji, tymczasem w propozycji Słowackiego miało mieć miejsce *przeanielenie materii* podobne jak w poezji, tak aby wyobraźnia widza podążała ku granicy możliwości uchwycenia kształtów zmysłami. Powierzchnie przedmiotów przestają mieć charakter ciągły, nie kończą się jednoznacznie wytyczonymi granicami konturów, nie mają swoistej gęstości materii; fizycznej ich przenikliwości zdaje się odpowiadać przenikanie duchowego blasku.

Kluczem do opisu plastycznej poetyki takiego obrazu jest zmienność relacji między fizyczną i artystyczną rolą światła, które nie jest ani pracownianym „oświetleniem idealnym”, ani naśladownictwem jakiejś realnej „dobrej widoczności”. Wprost przeciwnie, mamy tu do czynienia z momentami określanymi przez porę dnia lub rodzaj dystansu perspektywicznego, w których oczy reagują w osobliwy sposób. To zazwyczaj świt lub zmrok, rzadziej południe malujące łagodnie lub dramatycznie załamujące cienie przedmiotów i postaci widzianych z dużego oddalenia lub przeciwnie - obserwowanych jak przez lupę, a wszystko powielone w odbiciach, blaskach

klejnotów i złotych tarcz wojowników. Tę właśnie specyfikę widzenia i pojmowania roli światła w obrazie Słowacki dostrzegł w malarstwie Veronesa; to światło, ogólnie rzecz ujmując, u każdego artysty zaliczanego do szkoły weneckiej stawało się często jednym z ważnych tematów, a nie tylko neutralnym znaczeniowo sposobem technicznym określającym przedmioty²¹.

Precyzując własne oczekiwania w stosunku do przyszłego malarstwa polskiego, Słowacki przewidział trafnie przyszły kierunek jego rozwoju artystycznego (w sensie techniki wykonania, stylu i tematów) oraz pokoleniowo następujące zmiany. Wybór i rodzaj charakterystyki Veronesa, jako podstawowego punktu odniesienia dla kolejnych stopni przyszłej polskiej sztuki, świadczy o dużej wrażliwości plastycznej i o samodzielności przemyśleń nad tymi walorami obrazów, które rzadko wysuwają się na czoło interpretacji skupionej najczęściej na temacie przedstawienia. Ze sposobu pisania przez poetę o Veronesem, z typu użytych porównań i postulowanych przezeń zastosowań owego warsztatu, z rodzaju dystansu budowanego między czasem przedstawianym a charakterem zawartej w obrazie refleksji historycznej, wnioskować możemy o wadze, jaką Słowacki przywiązywał do świadomego artystycznie wydobycia związków między sztuką dawną a współczesną.

Ten wielopoziomowy dialog z autorami oraz ich dziełami, asynchroniczny w stosunku do uporządkowanych przez wiedzę faktów z przeszłości i do rozwoju myślenia o sztuce przyjętego w czasach współczesnych poecie za oczywisty i niemalże jedyny, świadczy o głębokiej potrzebie świadomego dyskursu nie tylko między dziełami literackimi (co bywało później za Stanisławem Tarnowskim określane „bluszczowatością” w rozumieniu negatywnym, jako niesamodzielność twórcza), lecz także między różnymi typami sztuk. Związek malarstwa i literatury nie opiera się w tym wypadku jedynie na wspólnocie wątków tematycznych, do dziś przecież uważanych często za jedyne pole do dyskusji nad pobratymstwem sztuk. Jak można sądzić, dla Słowackiego łączy je także wyraźna paralelność skomplikowania struktury narracyjnej dzieł przejawiająca się między innymi w podobnych możliwościach prezentowania świata

przedstawionego. Może to być na przykład – przywoływany przez poetę jako istotny interpretacyjnie – rodzaj dystansu czasoprze-strzennego wpływającego na drobiazgowość opisu, kolorystykę, dokładność lub pomijanie szczegółów archeologiczno-historycznych itd. Sposób charakterystyki otoczenia bohaterów, moment uznany przez autora za najważniejszy i namalowany lub opowiedziany – jako węzeł akcji – pozwalają zarówno w plastyce, jak i w literaturze rozszerzać pole interpretacji na ideę dzieła, jego uwikłania polityczne czy światopoglądowe. Oczywiście nie we wszystkich przypadkach zakres możliwości jest tak szeroki, wiele zależy od przedmiotu analizy i rodzaju narzędzi badawczych – o wiele uboższych dziś jeszcze w niektórych rejonach historii sztuki. Jednak materiał, który upodobał sobie Słowacki – malarstwo historyczne – jest pod względem możliwości porównawczych interesujący, tu bowiem zawęzła się wiele spośród zagadnień teoretycznych będących podstawą związku literatury i sztuki w obrębie jednej epoki i nie tylko.

Przywołanie Veronesa i rodzaj wskazówek udzielanych przyszłemu artyście, niewątpliwie przecież odnoszących się do twórczości Wojciecha Kornelego Stattlera i bliskich mu inspiracji malarzkich, jest dobitną lekcją świadomego sięgania do zupełnie innej tradycji myślenia o celu i sposobach przedstawiania świata wyobrazonego przez artystę na płótnie. Nowe zadania stojące przed polskim malarstwem, tak jak zawsze i w każdej dziedzinie sztuki, nie mogły zawisnąć w próżni. Dopiero czerpiąc z odpowiedniego źródła wielkiej tradycji, twórczo ją przekształcając można było pójść dalej. Właśnie myśli i formy sztuki Veronesa były dla Słowackiego jednym z bardzo istotnych punktów wzajemnych inspiracji, nieraz głęboko ukrytych, przez poezję i plastykę traktowanych równorzędnie, bez przyznawanej *a priori* i na zawsze którejkolwiek z nich wyższości.

PRZYPISY

¹ J. Słowacki do matki, w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. I, poz. 33, Wrocław 1963. Dalej w nawiasie kwadratowym numer tomu i listu. Cytaty z dzieł pochodzą z wydania Juliusz Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. I-XIV, wyd. III, Wrocław 1959; w skrótach po cytacie – tytuł utworu, nr tomu i wersów (poezja) lub strony (proza).

² Do takich wniosków dochodzi A. Kowalczykowa, w: *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 97-98.

³ Poeta wielokrotnie odwoływał się do tego rodzaju wydawnictw chcąc przybliżyć matce opisywane kształty widoków, budowli i obrazów.

⁴ Związki te były dla Słowackiego, jak dla romantyków w ogóle, oczywiste. Spośród polskich poetów tego okresu zdecydowanie go wyróżnia przekonanie o równości sztuk siostrzanych (bez przewagi literatury jako bardziej intelektualnej czy też, jak chcieli inni, wrażliwszej na przekazywanie uczuć). Był jednym spośród ówczesnych znanych twórców, który pisał, iż malarstwa szkoła polska nie tylko zaistnieje, lecz że dorówna wspaniałej polskiej poezji romantycznej w jej najdoskonalszym wydaniu – poetyckiej szkole ukraińskiej. W obu dziedzinach – w malarstwie i literaturze – poeta nie uznawał stosowania krytycznej taryfy ulgowej przy ocenie dzieła. Religijny bądź patriotyczny temat, jako podnoszący morale odbiorcy, nie mógł według niego w żaden sposób podnosić automatycznie rangi artystycznej (zarówno Mickiewicz, jak i Krasiński dopuszczali taką możliwość, szczególnie w dziełach plastycznych). Dla Słowackiego, jakkolwiek szczytnym jest podejmowanie takiej tematyki, to wybrana przez każdego artystę forma powinna udźwignąć doniosłość podjętych zagadnień. Inaczej cały zamiar chybi celu. Por. D. Kudelska, *Machabeusze – „rózany brzask” malarstwa polskiego? (Stattler i Słowacki, w: Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dzieł, red. M. Kitowska-Łysiak i E. Wolicka, Lublin 1995, s. 135-199.*

⁵ *Tamże*, s. 150-160.

⁶ Owa zamiana strójów w kontekście ówczesnego malarstwa historycznego była rzeczywiście oryginalnym pomysłem. Dzięki temu zabiegowi Słowacki diametralnie różnie ułożył relacje między planem treści uniwersalnych (walka słabych militarnie, broniących godności swego narodu z silnym, zorganizowanym przeciwnikiem) a czytelnością polskiego odniesienia. Ten związek był także intencją pomysłodawcy obrazu (Adama Mickiewicza), jak i malarza, ale został w *Machabeuszach* ukryty głęboko w podtekstach. Dla ówczesnej publiczności i dla cenzury rosyjskiej było to jednak wyczuwalne połączenie, skoro zakazano prezentacji płótna na terenie zaboru rosyjskiego.

⁷ Sformułowań: *obraz z tematem literackim, narracja i anegdota w obrazie, obraz o nierozładowanym, wielokierunkowym napięciu*, używam w znaczeniu

sformułowanym przez W. Juszcza, w: *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, szczególnie rozdz.: *Narracja i przestrzeń w malarstwie Jacka Malczewskiego (Notatka z wystawy poznańskiej)*, s. 128-156.

⁸ Można tu wymienić na przykład *Śmierć Stefana Czarneckiego* Leopolda Loefflera (1860) czy opartą o wątki literackie *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* Józefa Simmlera (1860).

⁹ Nie wiadomo, kogo ze środowiska poznańskiego miał na myśli poeta pisząc o *poznańskich Pawetkach*. Być może chodziło o Romana Postępskiego, który działał wówczas w Paryżu i był związany z przebywającymi tam rodzinami wielkopolskimi. Seweryn Goszczyński w najlepszej wierze określił go nieco na wyrost malarzem scen martyrologii narodowej. Zob.: A. Ryszkiewicz, *Ignacy Roman Postępski (Postempski)*, nota w *Polskim Słowniku Biograficznym*, tom 27.

¹⁰ Na temat roli Paola Veronesa w malarstwie określanym mianem szkoły weneckiej, jego współczesnych i późniejszych naśladowców zob.: T. Pignatti, *Veronese. L'Opera completa*. Alfieri, vol. I-II, Italia 1976. Słowacki wspomina jeden tylko konkretny tytuł obrazu Veronesa w liście do matki (I,102) - *Pożegnanie Chrystusa z Marią*. Dominacja relacji rodzinnych jest tu wyraźna, ich tylko dotyczy autorski komentarz. Obraz ten należy do dzieł przypisywanych Veronesowi. Dotąd nie zwrócił baczniejszej uwagi uczonych. Pignatti nie odnotowuje ani jednej pozycji bibliograficznej. Zob.: *dz. cyt.*, vol. I, catalogo A (opere attribute) - A 84; vol. II, fig. 799.

¹¹ Już w *Królu Ladawy* poeta pisał, że jego zamiarem jest wprowadzenie *dalszych odgąteźni historii*, zachowanie prawdopodobieństwa wypadków a nie wierności szczegółów dla nich samych, w ten sposób pobudza się bowiem bardziej wyobraźnię czytelnika niż sam intelekt. *Mamże więc zagrzebać się w zakamarkach bibliotek, aby wyszukiwać tam skarby starożytnych tradycji? Mamże uczyć się hieroglifów dawnego gołyckiego pisma? Czy jestem zresztą pewny, że odgrzebując te martwe i okaleczone ciała potrafię przyodziać je właściwymi i żywymi barwami? Uczyniłbym to, gdybym czuł w sobie dość siły, aby wzbudzić w czytelnikach zamiętanie do historii kronik, historii tak pięknej, przeplatanej tu i ówdzie dziwami i cudami. Gdybym czuł dosyć sił, aby walczyć z chłodnymi historykami naszych czasów [...].* *Król Ladawy*, tłum. z francuskiego Leopold Staff, t. XI, s. 351-352.

¹² Szczególnie późna twórczość Brandta już nie tylko przez egzotykę ukraińskiego tematu, ale także przez jego specyficzną redakcję idealnie - jeśli można tak powiedzieć - odpowiada pomysłom Słowackiego. Trafny jest także sąd poety o popularności takiego malarstwa wśród publiczności polskiej i obcej. *Wojsko kozackie, Pojmanie na arkan, Husaria, Przeprowa przez rzekę* - to tylko kilka przykładów, w których *wschodnio błyszcząca strona charakteru narodowego* ukazana została w sposób bliski koncepcji Veronesa z *równym zgiełkiem osób, równą wrzawą kolorów na scenie światła wschodząca...*

Nawet słownictwo użyte w przywołanym zdaniu odpowiada opiniom krytyki artystycznej, dotyczącej późnej twórczości tego malarza. Dostrzeżono bowiem sposób podnoszenia intensywności wrażeń zmysłowych w tych płótnach przez zespolenie sugerowanych dźwięków, gestykulujących, krzyczących, śpiewających i grających na charakterystycznych instrumentach postaci z ostrymi, aż do jaskrawości, akcentami barw. Zob.: W. Husarski, *Józef Brandt*, „Sztuki Piękne” 1929, październik, s. 361-387.

¹³ Nazwiska Antoniego Malczewskiego i Seweryna Goszczyńskiego nie padają w liście, jednak znalezienie uzasadnienia dla przywołanego tu zestawienia w pismach Słowackiego nie nastręcza żadnych trudności. Wprawdzie do szkoły ukraińskiej zaliczano wówczas powszechnie w pierwszym rządzie Bohdana Zaleskiego, ale nie ulega najmniejszej wątpliwości, że akurat tej twórczości Słowacki nie stawiałby za wzór nikomu. Bo też między poetyką Malczewskiego, Goszczyńskiego oraz autora *Snu srebrnego Salomei a piewą śliczności Ukrainy* otwiera się prawdziwa przepaść.

¹⁴ Pierwszoplanowe postaci wymaginowanego przez poetę obrazu zdają się być w takiej sytuacji jak w wielu dramatach Słowackiego z ostatniego okresu twórczości. Nie rozumieją, a w kontekście akcji utworu nie muszą rozumieć sensu swego okrutnego losu jako nierozzerwalnie włączonego w strumień wielkiej skali historii narodu i świata. Zob.: A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, BN I 57, wyd. II zmienione, Wrocław 1992, szczególnie s. III-XXX.

¹⁵ Problematyką zmian sposobu opisu świata przedstawionego w utworach poetyckich Słowackiego zajmowali się szczególnie: Cz. Zgorzełski, *Rozłączenie i Smutno mi Boże*, w: *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 27-43; tenże, *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i szkice*, Lublin 1961, s. 164-167; I. Opacki, *W sztambuchu Marii Wodzińskiej*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Stawiński, Kraków 1966, s. 132-155; W. Grabowski, *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1, s. 65-104; M. Maciejewski, „*Natury poznanie*” w *lirykach Słowackiego. Dzieje napięć między podmiotem a przedmiotem*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1, s. 83-107; R. Przybyłski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, szczególnie s. 18-25.

¹⁶ W. K. Stattler, *Przypomnienie starych znajomych*, „Kłosa” 1887, nr 435 (18, 30 października) i nast.

¹⁷ W. Juszczyk, *Lekcja pejzażu według „Króla-Ducha”*, w: *Ikonografia romantyczna. Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów 26-28 czerwca 1975*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.

¹⁸ Obraz na płótnie (a z takim projektem mamy do czynienia) wprawdzie w większym niż literatura stopniu dookreśla wyglądy, ale tu także nie poznajemy przecież przedmiotów we wszystkich aspektach ich wyglądu. Zawsze mamy do

czynienia z wyborem miejsc i cech prezentowanych, tym bardziej z konkretnym, jednostkowym sposobem ich charakterystyki. Inaczej mówiąc, także dotyczy ich arbitralny, autorski wybór prezentacji ujęcia. Jest to widoczne zwłaszcza wtedy, gdy podstawową kategorią budującą relacje zewnętrzne i wewnętrzne malarskiego świata przedstawionego jest kategoria zmienności. Wówczas stopień malarskiego niedookreślenia jest wysoki, zmniejsza się ilość informacji o wyglądzie tradycyjnie odbieranych jako „pewne”, „jak żywe”, „realistyczne”. Może dojść do sugerowania absolutnego minimum granicy rozpoznawalności przedmiotu: nie dowiemy się na przykład, jakie stoje są na blacie wymalowanego stołu, czy jego nogi mają kształty renesansowe czy późnobarokowe (jak w płótnach holenderskich małych mistrzów). Może się zdarzyć, że z przestrzeni mniej lub bardziej dookreślonej wychynie ku widzowi „coś”, co „być może”, a „najprawdopodobniej” jest jakimś stołem. Kategoria zmienności na poziomie wyglądków rzeczy przedstawionych powoduje zacieranie granic przedmiotów czasem w parze z niedookreśleniem lub wzajemnym przenikaniem przestrzeni. W bardziej skomplikowane rozważania dotyczące jej znaczenia dla innych poziomów analizy i recepcji dzieł nie będę tu wchodzić. Powyższe zagadnienie omawia lub stawia interesujące pytania R. Ingar den w *O budowie obrazu*, w: *Dziela filozoficzne. Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958.

¹⁹ Oryginalność takiego sposobu przedstawienia ruchu wykorzystano później, w dobie pierwszych eksperymentów filmowych; „najeżdżająca” z ekranu wprost na widzów lokomotywa wywoływała popłoch wśród kinowej widowni.

²⁰ Sformułowanie to pochodzi z interesującej rozmowy, jaką przeprowadził z poetą w Paryżu Władysław Łuszczkiewicz – nauczyciel wielu pokoleń malarzy w krakowskiej akademii i ojciec polskiej historii sztuki. Zob.: L. Meyét, *Łuszczkiewicz o Słowackim*, „Kurier Warszawski” 1890 nr 189 (II lipca).

²¹ Czy powstało dzieło plastyczne spełniające marzenia Słowackiego? Dostojnie oczywiście nie, ale niezwykle blisko istoty przemyśleń poety dotyczących związków współczesności i historii zamierzonej oraz właściwej formy artystycznego przekazu są projekty witraży wawelskich Stanisława Wyspiańskiego. To kongenialna, twórcza interpretacja *Króla-Ducha* (absurdalności zarzutu naśladownictwa, wysuwanego z podobnych pozycji jak wobec niektórych dzieł Słowackiego, nie trzeba udowadniać). Wyspiański był szczególnie wrażliwy na historiozofię Słowackiego i spłót tej myśli z wyjątkowo wysublimowanym obrazem objawień *Ducha-Rewelatora* dziejów. Pomijając podnoszoną wielokrotnie zbieżność ikonograficzno-literacką (także w odnośnej twórczości dramatycznej Wyspiańskiego) chcę podkreślić nie mniej ważne, a pomijane w analizach elementy budujące głęboką wspólnotę plastycznych walorów owego zamysłu z niezwykłością obrazowania w poemacie Słowackiego. Witraże do katedry nie były przez nikogo zamawiane, artysta sam zaczął zabiegać o możliwość ich realizacji według przygotowanych już w części kartonów. Zatem zespolenie ich treści i miejsca wykonania jest wynikiem przemyśleń Wyspiańskiego związanych z symboliką wawelskiego wzgórze, jaką możemy znaleźć w innych jego dziełach. Dodać do tego należy opartą na

praktyce pełną świadomość możliwości plastycznych, jakie daje witraż i znajomość tradycji ikonograficznych, związanych z taką dekoracją wnętrz kościelnych. Witraże te mieszczą w sobie refleksję historyczną, kończącą malarską i literacką dyskusję nad znaczeniem i sposobem opisu rodzinnych dziejów w sztuce polskiej. W perspektywie europejskiej nakłada się na to kres absolutnego, wielowiekowego panowania hierarchii akademickich. Witraże wawelskie to ostatnie dzieło plastyczne Wyspiańskiego i ostatnia wielka wizja historii Polski. Witraż dostępny tylko z wnętrza sakralnej przestrzeni, jest naturalnie otwarty na zmienność wyglądu i możliwości interpretacji w zależności od pory dnia. Światło niemal w równym stopniu co autor zyskuje tu władzę kreacji dzieła. Panuje nad kształtem artystycznej materii w inny, w odpowiednich warunkach bardziej niezwykły sposób niż w obrazach na płótnie, bo przenika, a nie tylko określa osoby i rzeczy, którymi posłużył się artysta. W interpretacji symbolicznej duch, absolut, niematerialność, „przeaniela materię”. W zamierzeniu Wyspiańskiego widz (zmieniające się pokolenia Polaków) miałby wciąż mierzyć się z wielkimi duchami własnej historii, z jej drażliwymi zakrętami, miałby być niepokojony turpizmem form wyniesionych ku górze i burzących w ten sposób odwieczny porządek świątynnego wnętrza. Światło dnia współczesne każdemu widzowi ożywiałoby ducha Kazimierza Wielkiego w ten sam sposób, w jaki objawiło wystanników niebios Piastowi:

*Gdzieś z ostatecznej krainy zachwyceń
Przyszły te duchy i nauczyciele,
Bez słów i dźwięków i bez tych przesyczeń
Które duchowi są od nauk w ciele...*
*Ci - za pomocą różnych się oświeceń
I blasków... szubom podobni w kościele
Wymalowanym... tłumaczyli,
By kwiat, gdy zamknie się - i znów rozchyli.*

[...]
*Język z słonecznej był miłości wzięty,
Nią złoty... gdy się zniżał, malowany,
Lecz cały wielki, otwarty, natchnięty
I nie mówiony lecz z ducha błyskawcy
(Król-Duch, t. V. rapsod II, XIV-XV, [podkr. - D. K.])*

Obszerniej omówiłam związek witraży wawelskich z poetyką i historiozofią Słowackiego w referacie przygotowanym na sesję poświęconą Stanisławowi Wyspiańskiemu, zorganizowaną przez prof. E. Miodońską-Brookes na Uniwersytecie Jagiellońskim w czerwcu 1995 r. (materiały w druku).

Dorota Kudelska

VERONESE I CZAS PRZESZŁY SŁOWACKIEGO
VERONESE AND THE PAST TENSE IN SŁOWACKI'S WORKS

Summary

Paolo Veronese was Słowacki's favourite painter. The most important remarks concerning the essence of composition of the Venetian artist's paintings can be found in the poet's letters to the painter Kornely Stattler and his son Juliusz (Słowacki expected the latter to become a painter who would bring about a generation change in the style). The colour solutions and a peculiar way of constructing time and space distance perceived by Słowacki in Veronese's paintings was a starting point for the poet's reflections upon the directions of the development of Polish painting. The first stage of the expected development of Polish art, was to depict scenes from the best period of the history of Polish Commonwealth, using the characteristic features and qualities of the Veronese technique. These were to be sixteenth and seventeenth century troops on the march against a background of the flora of the borderland region and small Ukrainian towns represented from a 'poetic perspective', that is to say, seen from a distance in time and space. The second period was to resemble the 'quasi-Venetian school'; the technique of the old masters was supposed to create a new unique reality, where the persons depicted could cover distances of one hundred years in time and, despite the laws of gravity, hover easily over shiny Orthodox churches, glittering in the Sun, illuminated by a mysterious light. Thus, the paintings were to depict not only what the persons 'might look like' but what they 'saw and felt'.

These original conceptions of the poet were undertaken by Polish artists first in the 'Munich school' and then in the symbolic painting of the close of the nineteenth century. Both the trends, in accordance with Słowacki's impression, originated from the ways of thinking of the relationships between the world and art, which had been born in sixteenth century Venice and Veronese's paintings.