

Konrad Górski

Słowacki jako poeta aluzji literackiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 51/2, 361-375

1960

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.

KONRAD GÓRSKI

SŁOWACKI JAKO POETA ALUZJI LITERACKIEJ

Pewne wypowiedzi historycznoliterackie mogą przybierać czasem kształt tradycyjnego sylogizmu. Dzieje się tak m. in. wówczas, gdy interpretujemy jakąś cechę twórczości danego autora jako znamiennej nie tylko dla niego, ale przede wszystkim dla jego epoki. Wówczas większą przesłanką staje się dowodzenie, że wymieniona cecha jest charakterystyczną właściwością epoki, a wnioskiem jest stwierdzenie, że autor był w tym zakresie typowym przedstawicielem swego wieku.

W danym wypadku większą przesłanką będzie wykazanie, iż romantyzm uprawiał ze specjalnym upodobaniem aluzję literacką.

Naprzód — co rozumieć przez ten termin? Wszelka aluzja jest pośrednim wskazywaniem na osobę lub rzecz, której się nie wymienia. W takim znaczeniu używano już słowa *allusio* w klasycznej łacinie, co przejęły w spadku wraz z samym terminem nowożytnie języki europejskie. Istotą zjawiska jest świadome niedomówienie, obliczone na domyślność odbiorcy, wypowiedź celowo niepełna, a jednak dostatecznie jasna dla kogoś, kto jej intencję powinien zrozumieć. Aluzją literacką zaś nazwiemy takie pośrednie nawiązanie w tekście jakiegoś utworu do innego dzieła literackiego. Autor wprowadzający aluzyjną wypowiedź do własnego dzieła liczy na to, że właściwa jej intencja zostanie uchwycona dopiero wtedy, gdy czytelnik skojarzy jego tekst z jakimś innym tekstem i przez to zestawienie uchwyci myśl podaną w ten okólny sposób. Aluzja literacka jest zatem środkiem wyrazu obliczonym na wysoką kulturę odbiorcy i z natury rzeczy bywa stosowana tylko w epokach o bardzo bujnym życiu literackim, tzn. w okresach gdy poszczególne zjawiska tego życia silnie oddziałują na siebie wzajemnie i gdy istnieje dostatecznie duży zastęp literacko wykształconej publiczności. W tym sensie jest to środek wyrazu zwięzający krąg odbiorców do wybranego grona, i to tym więcej, im subtelniejszy i bardziej wyrafinowany charakter posiada dana aluzja.

Niewątpliwie wypowiedź aluzyjna może być w ograniczonym — powiedzmy — słownikowym zakresie zrozumiała i dla tych, którzy z powodu braku wykształcenia samej aluzji zrozumieć nie mogą. Liczba ludzi, którzy w swoim czasie śpiewali *Rotę* Konopnickiej, obejmowała ogromną większość tych, co nigdy nie czytali i nie widzieli na scenie *Wesela* Wyspiańskiego, mimo to ci ostatni jakoś rozumieli po swojemu końcowe słowa: „Pójdziem, gdy zagrzmie złoty róg!“, nie chwyтали jednak na pewno pełnego ich sensu. Podobnie się rzecz ma nawet z jako tako wykształconymi literacko czytelnikami *Nie-boskiej komedii*, którzy nie łączą tego tytułu, a co za tym idzie — podstawowego sensu dzieła Krasińskiego, z poematem Dantego. Jakoś tam można sobie ową „nieboskość“ wytłumaczyć, ale bez skojarzenia z *Boską komedią* i jej główną koncepcją intencja Krasińskiego wymyka się czytelnikowi, co owej aluzji nie rozumie.

Zjawisko aluzji literackiej w zasięgu literatury światowej nie jest dotąd opracowane i trudno mi podać w tej chwili różne możliwe jej postaci. Pewne jej formy występują już w starożytności, np. polemika literacka, której przykłady można wskazać u Arystofanesa i Catullusa. Jedno jest pewne, to mianowicie, że w pewnych epokach aluzja literacka zjawia się w większym nasileniu, kiedy indziej w mniejszym, i że jej formy związane są z panującymi wówczas modą i gustem. I tak np. rozpowszechnioną formą aluzji w dobie renesansu jest umiejętnie wpleciony do oryginalnego utworu cytat ze starożytnego poety. Jeśli Kochanowski w jednej ze swych pieśni (I, 9) powiada w zakończeniu:

Nie umiem ja, gdy w żagle
Uderzą wiatry nagle,
Krzyżem padać i świętych przenajdować dary,
Aby łakomej wodzie tureckie towary
Bogactwa nie przydały

— to zawarty w tym urywku niemal dosłowny przekład słów Horacego (*Carmina* III, 29) nie był plagiatem, tylko popisem erudycji literackiej *poetae docti*. Nasz autor nie tylko nie liczył, że owego zapożyczenia nikt nie zauważy, ale przeciwnie — oczekiwał od wybranego kręgu czytelników, że słowa Horacego w polskiej szacie rozpoznają i będą umieli ocenić kunszt, z jakim polski autor wplótł do swego tekstu rzymskiego poetę. I to właśnie tego poetę, którego humaniści umieli na pamięć. A skoro jesteśmy przy Kochanowskim, dodajmy, że nie była mu obca także inna forma aluzji literackiej — polemika, której umiejętność pokazał czy to nicując filozofię „wy-

mownego Arpina“ w *Trenach*, czy odpowiadając na antypolski paszkwil Desportes'a.

Nieco inny typ aluzji literackiej zaczyna się rozpowszechniać w dobie Oświecenia, w ówczesnej powieści, zwłaszcza sentymentalnej, i w utworach satyrycznych. Społeczne znaczenie literatury w owej epoce zaczyna się przejawiać w zwracaniu uwagi na lekturę fikcyjnych bohaterów jako na ważny szczegół i sposób ich charakterystyki. Przypomnijmy pewną znamioną scenę z *Wertera*. Jesteśmy u początku fabuły: Werter i Lotta są na zabawie tanecznej, podczas której na dworze przeszła burza; gdy po jej przeminieciu oboje patrzą przez okno na skąpany w rześistej rosie krajobraz, Lotta — wzruszona do łez — kładzie rękę na rękę Wertera i mówi tylko jedno słowo: „Klopstock“, a Werter przypomina sobie w tej chwili jedną z najświetniejszych ód tego poety, której treść wiąże się z sytuacją. Goethe nie wymienia tytułu ody, liczy na to, że każdy czytelnik jego powieści będzie wiedział, o jaki utwór chodzi, i tylko taki czytelnik rozumie w pełni sens opisywanej sceny. W tej samej powieści to, czego się dowiadujemy o lekturze Wertera, charakteryzuje jego ewolucję ku tragicznemu finałowi, w okresie bowiem swojej tężyzny i wiary w życie bohater rozczytuje się w Homerze, a potem miejsce Homera zajmuje mroczny i bolesny Osjan, co stanowi wymowną wskazówkę, ku jakim nastrojom Werter zmierza.

Podobną funkcję wskazówek pośrednich, nawiązujących do treści, która powinna być znana czytelnikowi, pełnią informacje, że Damon kształci młodego Mikołaja Doświadczyńskiego na romansach typu *Koloandra* albo że Starościna Gadulka rozczytuje się w *Myślach nocnych* Younga. Rolę aluzji do pewnych zjawisk ówczesnej literatury, no i do umysłowości tejże Starościny Gadulskiej, pełni świetny pastiche: *Elegia na śmierć szambelana*.

Preromantyzm europejski przynosi nowy typ aluzji przez nawiązanie już w tytule dzieła do jakiejś tradycji literackiej; przykładem; — *Nowa Heloiza*.

Wszystkie te zjawiska zazębiania się nowych dzieł literackich o już istniejące, wyrażania nowej treści przez częściowe odwołanie się do dawnej, innymi słowy — ta metoda operowania aluzją literacką jako środkiem wyrazu doznaje szczególnego pogłębienia i rozwinięcia w dobie romantyzmu. Romantyzm — zwłaszcza niemiecki — był nie tylko pewnym kierunkiem literackim, ale przede wszystkim pewnym poglądem na świat. Ujęcie natury jako widzialnej obiektywizacji ducha prowadziło do ujmowania rzeczywi-

stości jako czegoś, co za pomocą zewnętrznego opisu poznać się nie da. Poznanie świata jest możliwe tylko poprzez zrozumienie go jako przejawu ducha. Świat jest jak księga pisana alfabetem, którego trzeba się dopiero nauczyć czytać. Tak częste u Norwida przenośne użycie słowa „czytelny“ w sensie „oczywisty, zrozumiały, rzucający się w oczy“ nie byłoby możliwe przed epoką romantyzmu, która przyniosła rozszerzenie na cały wszechświat filologicznego sposobu widzenia rzeczy. Nie bez powodu termin „romantyzm“ wywodzi się od „romansu“, a więc nazwy pewnego gatunku literackiego, albowiem postawa wewnętrzna romantyka to ujmowanie rzeczywistości poprzez wzruszenie literackie, natura widziana przez pryzmat literatury, przez mgłę skojarzeń i uczuć wywoływanych poezją i światem fikcji. Stąd tak istotne i tak nagminnie wtedy spotykane przeżycia nie bezpośrednie, lecz wtórne, przekształcone przez literaturę. Stąd szczególne znaczenie w tej epoce wszelkiego rodzaju przekładów, przeróbek, trawestacji, parodii i przetworzeń cudzych tematów. Stąd wreszcie charakterystyczne dla tej epoki pojęcie oryginalności, która wcale nie polega na oderwaniu się od tradycji, lecz na twórczym związaniu się z nią. Dlatego zjawisko filiacji literackich w dobie romantycznej musi być traktowane nie jako dziedzina podświadomych reminiscencji, lecz jako przejaw świadomego nawiązywania do cudzych pomysłów, zamierzonego wyrażania własnej, nowej treści na kanwie pierwiastków przejętych, celowo zapożyczonych¹.

Uznanie pewnych wątków fabularnych za dobro powszechne, z którego każdy ma prawo czerpać bez posądzenia o plagiat, było i przed romantyzmem przyjęte w zakresie tematyki mitologicznej, biblijnej czy bajkopisarskiej. Ale nie tylko w tym. Szekspir korzystał bez ceremonii z nowelistyki włoskiej, a niejedno w dorobku Molière'a także wyrasta z zapożyczeń bliskich mu czasowo utworów. Otóż romantyzm rozszerzył tę konwencję na wszelką tradycję literacką, i to jest jedną z odrębności jego niepisanej poetyki.

Spróbuję to zilustrować pokrótce na twórczości poety, którego słusznie za jednego z najoryginalniejszych się poczytuje i któremu nikt tzw. „bluszczowości“ nie przypisywał. Mówię o Adamie Mickiewiczu.

¹ Z. Łempicki, *Bücherwelt und wirkliche Welt. Ein Beitrag zur Wesenerfassung der Romantik. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1925, z. 3, s. 363—365.

Zacznijmy od młodzieńczych *Dziadów*. Imię bohatera: Gustaw, celowo przejęte z powieści *Valérie* pani Krüdener, uprzedzało o jego charakterze i roli. Do tekstu cz. IV włączone zostały przekłady urywków z Goethego i Schillera. Nazwiska Goethego, Tassa, Rousseau, Platona co chwila pojawiają się w wypowiedziach bohatera głównego. Padają tytuły dzieł: *Werter*, *Heloiza*. W nie ogłoszonej za życia cz. I autor odsyła nas do romansu *Valérie*, do własnego utworu *Romantyczność*, wprowadza postaci i motywy z opery *Wolny strzelec*.

W *Konradzie Wallenrodzie* Mickiewicz każe Halbanowi mówić lekko sparafrazowanymi słowami Dydony z *Eneidy*: „i kiedyś w przyszłości / z tych pieśni wstanie mściciel naszych kości“. Jest to wypadek bardzo zbliżony do cytatu z Horacego w przytoczonej wyżej pieśni Kochanowskiego: Mickiewicz nie ulega podświadomej reminiscencji, tylko oczekuje, że czytelnik rozpozna tekst Wergiliusza w polskiej szacie i odczuje trafność wprowadzenia w tym właśnie miejscu słów monumentalnych, a powszechnie wówczas znanych.

W *Dziadów* cz. III roi się od aluzji literackich najrozmaitszego typu. Naprzód wielokrotne nawiązania do tekstów biblijnych i parafrazy *Starego* i *Nowego Testamentu*, zwłaszcza *Ewangelii* Mateusza i *Apokalipsy*, parafrazy obcych tekstów współczesnych: bajki Goreckiego i pieśni Bérangera, nadawanie symbolicznego sensu nazwiskom Lukrecjusza i Voltaire'a, przejrzyta aluzja do twórczości Koźmiana i Brodzińskiego w scenie *Salon warszawski*, wzmianka o wydawanych przez Niemcewicza pamiątnikach o dawnej Polsce, wyzyskanie dla efektu dramatycznego muzyki, a więc pośrednio i libretta *Don Juana* Mozarta, kapitalna parodystyczna trawestacja *Cyropedii* Ksenofonta w *Caropedię* Piotra Wielkiego, a wreszcie wyzyskanie pomysłu Goethego z II cz. *Fausta* o sędzie potęg nadziemskich nad bohaterem, aby się motywacją wyroku niemieckiemu poecie przeciwstawić — oto sumaryczna i wcale nie wyczerpująca lista aluzji literackich tego dzieła.

A teraz *Pan Tadeusz*. I tu lista mogłaby być bardzo długa, wobec czego ograniczę się do jednego, bardzo charakterystycznego zjawiska, mianowicie do wyraźnych nawiązań frazeologicznych, które są najlepszym dowodem, że mamy do czynienia nie z podświadomą reminiscencją, lecz z typową, zamierzoną aluzją literacką. A więc naprzód owo porównanie wartości ojczyzny do zdrowia — z fraszki Kochanowskiego, dalej niemal dosłownie powtórzone ustami Teli-

meny wiersze z *Zofiówki* o piękności krajobrazu włoskiego, stylizacja opisu domostwa Maćka Rózczyki — wedle utyskiwań Kochanowskiego w *Satyrze* na upadek rycerskiego ducha w narodzie, a wreszcie przejęcie nie tylko scen, ale i pewnych wierszy lub wypowiedzi z polskich przekładów *Iliady*, *Eneidy* i *Jerozolimy wyzwolonej*. Poprzestanę tu na dwóch cytatach. Jeden — bardzo znany, drugi — raczej nie zauważony. Pierwszy dotyczy sceny, kiedy to gifrejter Gont ma za namową Pluta zdradzieckim strzałem do Tadeusza przerwać pojedynek Hrabiego z Rykowem. Scena jest stylizowana na podobieństwo pojedynku Menelausa z Parysem, przebranego strzałą łucznika Pandara, działającego z poduszczenia Pallady. U Homera (w przekładzie Dmochowskiego):

Ten łuk napina Pandar i do ziemi chyli:
Wierni go towarzysze tarczami okryli!

— u Mickiewicza zaś:

Gont odwodzi karabin, do zamka się chyli,
Wierni go towarzysze płaszczami okryli.

Drugi przykład — to scena zakończenia bitwy na soplicowskim podwórku, stylizowana wedle finału ostatniego stadium walki po zdobyciu Jerozolimy w eposie Tassa. Kiedy wszystkie wojska pogańskie zostały już rozproszone, jeden z ich wodzów, Altamor, chce walczyć do ostatka, ale poddaje się wreszcie na wezwanie samego Gofreda. Słowa tego ostatniego brzmią:

Niech będzie — krzyknie na swoich — z pokojem!
Jam Gofred, daj się, a więźniem bądź mojem!

Podobnie siłą swego autorytetu Podkomorzy zmusza Rykova do oddania szpady, kończąc swoje przemówienie słowami:

Złóż broń, nim cię naszymi szablami rozbroim,
Zachowasz życie i cześć, jesteś więźniem moim!

Tyle — jeśli chodzi o przykładowe zjawiska aluzyjności literackiej u Mickiewicza. Z wszelką pewnością można by ich bardzo wiele wskazać u Norwida i Krasińskiego, a jeśli tego rodzaju plon byłby nader ubogi, gdybyśmy wzięli pod uwagę poetów w rodzaju Goszczyńskiego czy Zaleskiego, to przyczyna tkwiłaby nie w tym, żeby oni byli mniej typowymi romantykami, lecz w ubóstwie ich umysłowości i talentu. Aluzja literacka bowiem jest nie tylko obliczona na odpowiednio przygotowanego odbiorcę, ale może być

użyta jedynie przez niepospolitego twórcę. Wymaga dużego wykształcenia literackiego, lotności w kojarzeniu zjawisk, kultury umysłowej, inteligencji i wyobraźni. Nie jest więc rzeczą przypadku, że gdy chcemy wskazać na przykłady szczęśliwego operowania tym wyrafinowanym środkiem artystycznym, pod pióro cisną się tylko nazwiska największe. Gdybyśmy chcieli wymienić mistrzów aluzji literackiej w epoce nam bliższej, padłyby chyba tylko takie nazwiska, jak Wyspiański i Żeromski.

Przejdźmy teraz do Słowackiego, o którym należy powiedzieć, że był na naszym gruncie najbardziej typowym przedstawicielem aluzyjności literackiej i że uczynił z tego środka wyrazu swoją ulubioną metodę twórczości poetyckiej — ale to miało się okazać fatalne dla oceny jego oryginalności.

Zmienność mody literackiej, albo — jak kto woli — niepisanego kodeksu poetyki danej epoki, powoduje, że ulegając sugestii nowych zjawisk przestajemy rozumieć dawne. Narodziny historii literatury jako dziedziny badań o ambicjach naukowych dokonały się w okresie, gdy twórczość literacka wiązała się bezpośrednio z aktualną problematyką życia społecznego i codziennego, gdy pisarze chcieli uchodzić za naukowych badaczy, socjologów i publicystów, którzy nie mają czasu na subtelne igraszki i popisy czysto literackiej erudycji. Mówię oczywiście o dobie pozytywizmu, z jego przewagą prozy nad poezją, ideału służby społecznej pisarza nad umiłowaniem czystego arcyzmu. Zmienił się zasadniczo charakter twórczości literackiej, a ci, co pragnęli tworzyć nową dyscyplinę naukową w postaci historii literatury, ulegli podwójnej presji: zarówno stosunkowi epoki do samej literatury, jak i metodyce nauk przyrodniczych jako ideałowi wszelkiej nauki. Na czoło badania wysunął się stopniowo problem genezy dzieła jako owocu warunków życia zbiorowego, a w wyniku tego — dochodzenie źródeł tekstu. Istotę poetyki romantycznej przestano rozumieć, a badanie źródeł twórczości Słowackiego doprowadziło do wniosków podważających wartość tego poety jako twórcy rzekomo mało oryginalnego. Okazało się bowiem, że Słowacki posiada wspaniały język, zachwyca eterycznością i kolorystyką swoich obrazów, ale... niestety, jest mało samodzielny. Ponieważ nigdy mu nie brakło przeciwników, ci ostatni obniżali, jak się tylko dało, jego wartość; wielbiciele natomiast ukuli tezę o „bluszczowości“ jego wyobraźni, czyli eufemizm mający jakoś nazwać nieprzyjemną okoliczność, z którą nie wiadomo było,

co zrobić. Co najmniej dwa pokolenia badaczy zebrały olbrzymi materiał komparatystyczny, ustalający literacki rodowód najrozmaitszych pomysłów w dziełach Słowackiego.

Ani na chwilę nie chcę kwestionować wartości tego materiału jako stwierdzenia związku między twórczością naszego poety i dziełami innych pisarzy, polskich i obcych, chodzi tylko o to, jak mamy fakt owego związku interpretować. Jeżeli sprowadzamy go do tzw. podświadomych reminiscencji, rzecz przechodzi do dziedziny psychologii twórczości, ewentualnie do psychologii samego poety, a więc zagadnień leżących właściwie poza zakresem badania historycznoliterackiego. Historia literatury nie jest zbiorem życiorysów pisarzy ani traktowaną w oderwaniu od procesu dziejowego historią zbiorową poszczególnych indywidualności twórczych, lecz obrazem dynamiki życia literackiego. Związek historyczny między dwoma tekstami zaczyna być dla historyka literatury interesujący dopiero wtedy, gdy możemy go uznać za świadomie zamierzony i celowy, innymi słowy, gdy się staje takim czy innym typem aluzji literackiej.

Trzeba stwierdzić, że nawet zdecydowani wielbiciele Słowackiego i najbardziej zasłużeni dla poznania jego twórczości uczeni nie umieli się tu zdobyć na jasne i konsekwentne stanowisko. Mam na myśli w tej chwili przede wszystkim Juliusza Kleinera. Analizując *Balladynę* i wskazując na odmienne ujęcie przez Słowackiego charakterów i sytuacji dramatycznych przejętych z Szekspira, Kleiner pisze:

Naturalnie sądzić nie należy, jakoby Słowacki przeprowadzał wspomniane rozumowanie i drogą refleksji doszedł do nowego postawienia motywów. Postacie i motywy Szekspirowskie nabrały w jego fantazji życia samoistnego — i jak postacie snu dostosowywały się do mniej lub więcej uświadomionych postulatów poety. Ale chociaż wiele było nieświadomego tworzenia się w genezie dramatu, wątpić nie można, że krytyczny umysł Słowackiego zdawał sobie sprawę z istoty stosunku do Shakespeare'a, że nie była dlań *Balladyna* dziełem o mimowolnych reminiscencjach, ale w ogólnych zarysach celowym zużytkowaniem Szekspirowskich dramatów, tak samo jak była celowym zużytkowaniem ballad polskich — i że stawiając utwór swój obok *Leary*, określał go tym samym jako kongenialne przetworzenie².

Nietrudno zauważyć wewnętrzną sprzeczność tego ujęcia: albo sen, albo świadome przetworzenie! Nie można jednocześnie dopa-

² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*. T. 2. Warszawa 1920, s. 36.

trywać się nieświadomego tworzenia i celowego zużytkowania Szekspirowskich motywów, bo to się wzajemnie wyłącza. Jeśli nawet pierwszy pomysł mógł zjawić się spontanicznie, pod sugestią dawnej lektury, to z chwilą zauważenia związku ze światem fikcji Szekspirowskiej autor musiał zdecydować się albo na zaniechanie czegoś, co nie było jego własne, albo na taką przeróbkę, żeby to nabrało cech oryginalności drogą przeciwstawienia się w jakiś sposób pierwowzorowi. Jeśli związek z tym pierwowzorem Słowacki podkreślał czasem, przejmując do swego dzieła nawet spopularyzowane wypowiedzi bohaterów Szekspira, to nie mamy co mówić o postaciach i sytuacjach przetwarzanych w podświadomości Słowackiego na podobieństwo wizji sennych, lecz tylko i wyłącznie o świadomym i celowym nawiązaniu do cudzego pomysłu dla wydobycia z niego innych możliwości. I to jest właśnie pewna forma aluzji literackiej, nie żadna podświadoma reminiscencja.

Posłużymy się dwoma przykładami. Gdy Balladyna po zamordowaniu Grabca woła, ogarnięta nagłą paniką:

Świecy! — mój cały zamek za błysk świecy!

— to Słowacki mógł liczyć na to, że przy ówczesnej popularności Szekspira literacko wykształcony czytelnik nie może nie zauważyć, że to jest sparafrazowany okrzyk Ryszarda III na polu przegranej bitwy:

O! konia! Moje królestwo za konia!

Albo inny przykład, jeszcze bardziej drastyczny. Trudno chyba o utwór lepiej znany wykształconemu ogółowi niż *Hamlet*. Jeśli dziś tak jest, to cóż mówić o czasach, w których żył Słowacki! Skoro więc Szczęsny w ostatniej rozmowie z Amelią, rozmowie pełnej tragicznych niedomówień między dwojgiem kochających się ludzi, rzuca Amelii bolesną radę: „Życzę ci wstąpić do klasztoru“, byłoby nonsensem przypuścić, że nie jest to celowe przywołanie na pamięć sytuacji z *Hamleta*, aby powtórzoną tu już dosłownie za królewiczem duńskim wypowiedzi Szczęsnego nadać pogłębiony koloryt tragizmu. A tymczasem mówiąc o tej — jakże wyraźnej — aluzji literackiej Słowackiego Kleiner pisze:

Nasuwa się przypuszczenie, że Słowacki umyślnie daje Szczęsnemu sytuacji hamletowskie, by uwydatnić sobie samemu, czym się ten bohater różni od Hamleta³.

³ *Tamże*, s. 58.

Jak to? Tylko przypuszczenie, nie pewność? I poeta to czyni, aby uwydatnić coś sobie samemu, nie czytelnikowi? — Oczywiście nieporozumienie! Wszystko, cokolwiek ludzie piszą, piszą z myślą o takim czy innym przyszłym odbiorcy, choć może się zdarzyć, że — jak w wypadku *Horsztyńskiego* — rzecz nie ujrzy światła dziennego za życia autora.

Tak więc metoda interpretowania zbieżności pomysłów i oderwanych wypowiedzi w dziełach Słowackiego z dziełami innych pisarzy jako mniej lub więcej podświadomych reminiscencji nie tylko odwodzi nas niepotrzebnie ku biografizmowi i psychologizmowi, ale co ważniejsze — uniemożliwia zrozumienie intencji autora, który operuje w tym wypadku świadomie i celowo metodą aluzji literackiej.

Pełne i wyczerpujące opracowanie wszystkich form aluzji literackiej u Słowackiego, jako też rozgraniczenie tego, co było świadomą aluzją, i tego, co będąc zbieżnością z cudzym tekstem nie może być uznane za aluzję, jest rzeczą przyszłego badacza, jeśli się ktoś tym tematem zechce zająć. W charakterze klasyfikacji tymczasowej chciałbym zaproponować wyróżnienie następujących trzech głównych postaci aluzji literackiej u Słowackiego: 1) przetwarzająca kontynuacja cudzego pomysłu; 2) kształtowanie dzieła jako dokumentu polemiki literackiej z jakimś dziełem współczesnym; 3) kształtowanie dzieła w celu wyzyskania nowych możliwości tkwiących w cudzych a powszechnie znanych utworach. Omówmy szczegółowiej te formy.

Naprzód przetwarzająca kontynuacja. Autografy Słowackiego świadczą, że prób w tym kierunku podejmował on wiele, ale stosunkowo niedużo z tych rzeczy wykończył i ogłosił. Kontynuacją *Marii Malczewskiego* jest *Wacław*. Próba przetworzenia epopei Dantejskiej w zastosowaniu do polskiej rzeczywistości politycznej jest *Poema Piasta Dantyszka o piekle*; analogiczną próbą miał być w pierwotnym pomysle *Anhelli*, pisany nawet tercyną, a i w swym ostatecznym kształcie pewne schematy fabularne Dantego dzieło to przejmując. Czymś na pograniczu przekładu i przetworzenia jest *Książę Niezłomny*, tak daleki przecież od hiszpańskiego oryginału. W autografie pozostały częściowe, choć czasem daleko posunięte, próby przetworzenia dzieł Mickiewicza: *Konrad Wallenrod* — dramat i *Konrad Wallenrod* — poemat, *Walter Stadion*, *Dziady* i *Pan Tadeusz*. I nic tak nie świadczy o oryginalności Sło-

wackiego, jak właśnie te próby, pozornie związane niewolniczo z cudzymi dziełami, a stanowiące zupełnie inny świat poetycki.

Szczególną formą kontynuacji jest wprowadzenie do oryginalnego dzieła jakiegoś bohatera, który się zrodził w cudzej wyobraźni. Znamionym przykładem może tu być Eloë, przejęta z poematu Alfreda de Vigny. Gdy Mickiewicz wprowadzał do IV cz. *Dziadów* przełożone urywki z Goethego i Schillera, zaznaczał w przypisku u dołu strony, u kogo się zapożycza. Słowacki spłacił dług francuskiemu poecie w innej nieco formie. Oto na pytanie Anhellego, kim jest ów anioł, co ucisza płacz mogił, Szaman odpowiada:

A wieszli, kto to jest ten Anioł smutny na cmentarzu? Oto się zowie Eloë, a urodził się ze łzy Chrystusowej na Golgocie, z tej łzy, która wylana była nad narodami.

Gdzie indziej napisano jest o Anielicy tej i wnuczce Marii Panny... jak zgrzeszyła ulitowawszy się nad męką ciemnych Cherubinów i umiłowiała jednego z nich, i poleciała za nim w ciemność.

A więc dyskretne odesłanie do innego dzieła literackiego, na którego znajomość u wykształconego czytelnika miał prawo Słowacki liczyć. Odsyłaczem wyraźnym było zresztą imię samej postaci.

Podobnie odesłał nas autor do *Rzeczypospolitej* Platona, gdy opowiadał pośmiertne losy Hera Armeńczyka i innych postaci w cytowanej relacji Platona wymienionych.

Z kolei kształtowanie dzieła w aspekcie polemiki literackiej. Ograniczę się tu do wskazania na fakty dobrze znane i zbadane. Wiadomo, że Lambro jako postać jest modelowany tak, aby był antytezą i zaprzeczeniem możliwości Wallenroda; że *Kordian* pomyślany został w tysiącnych szczegółach jako odpowiedź na *Dziady*, zarówno te młodzieńcze, jak i drezdeńskie; że *Anhelli* gra pełnią swej treści, gdy czytając go mamy w pamięci III cz. *Dziadów* i *Księgi*. Intencja polemiczna wiąże ze sobą metodą aluzji dzieła obu antagonistów, czyniąc je mocno spojonymi ogniwami ówczesnego życia literackiego.

Najwybitniejszym jednak dziełem polemiki, a więc i aluzji literackiej, jest oczywiście *Beniowski*. Tu aluzja nie jest dodatkiem, lecz kręgosłupem utworu. Słusznie wskazuje się na to, że Słowacki sięgnął tu po rodzaj literacki stworzony przez Byrona w *Don Juanie*. Ale zestawienie obu poematów świadczy, że Słowacki częściowo zmienił i sam przejęty gatunek. Znaczenie fabuły epickiej w obu dziełach jest różne: u Byrona gra ona rolę równorzędną z pierwiastkiem lirycznym, u Słowackiego jest tylko pretekstem do

snucia dygresji. I w tym zaznacza się może najsilniej tendencja do uczynienia *Beniowskiego* przede wszystkim dziełem aluzji literackiej, która występuje obok refleksji o całokształcie naszego ówczesnego życia, głównie na emigracji.

Wreszcie forma ostatnia: kształtowanie dzieła dla wyzyskania nowych możliwości tkwiących w cudzych pomysłach. To najszersze pole aluzji literackiej u Słowackiego i zarazem główny powód przypisywania mu tzw. „bluzczowości“. Może nie ma utworu Słowackiego, gdzie by w tej czy innej postaci nie dało się na ten typ aluzji wskazać, ale najbardziej typowym i najbardziej reprezentatywnym dziełem jego w tym zakresie jest *Balladyna*.

Powiada Mickiewicz ustami bohatera *Dziadów*: „Nie dziwi słońca dziwna, lecz codzienna głowa“. Otóż podobnie ma się rzecz z reakcją dzisiejszego czytelnika na imię bohaterki tego utworu. Przeciętnemu czytelnikowi dzisiejszemu wydaje się ono równie dobre jak każde inne. I tylko wówczas, gdyby w dobie mody tzw. futuryzmu jakiś autor dał swej bohaterce imię Futuryna albo w dobie propagowania tzw. realizmu — imię Realina, może ocknęlibyśmy się z drzemki, jaką powoduje oswojenie się z wszelką dziwnością, i zrozumieli, że mamy tu do czynienia z jakąś świadomą prowokacją ze strony poety. Ochrzcić bohaterkę imieniem wywodzącym się od nazwy popularnego gatunku literackiego to znaczyło uprzedzić, że autor daje dzieło o założeniu czysto literackim, że będzie to jakaś literatura o literaturze, literatura podniesiona do drugiej potęgi.

Jest *Balladyna* syntezą wątków i motywów zarówno balladowych, jak i dramatycznych, a że bożyszczem dramaturgów ówczesnych był Szekspir, więc wątków i motywów Szekspirowskich. Słowacki sięga w obu wypadkach do rzeczy najbardziej w jego epoce znanych i popularnych, inwencję własną kształtuje przez odwołanie się do utworów, które ówczesny czytelnik musiał mieć żywo w pamięci. Celem artystycznym jest pokazanie, jak można znane pomysły literackie wyzyskać w sposób bardziej intensywny lub inaczej, nie raz lepiej, umotywowany.

Nie będę przeprowadzać szczegółowego zestawienia pierwiastków fabularnych, które Słowacki przejął z ballad takich, jak *Maliny*, *Lilie*, *Świtezianka*, *Świtez*, *Dziki myśliwiec* Bürgera (znany naszej publiczności w przekładzie Odyńca), albo z dramatów Szekspira: *Król Lear*, *Makbet*, *Sen nocy letniej* czy *Ryszard III*. Dokonano

tego dawniej, a zasługą analizy przeprowadzonej przez Kleinera było wykazanie intencji Słowackiego, aby dać głębszą motywację psychologiczną postępowania jego bohaterów, znajdujących się w sytuacji analogicznej jak postaci Szekspira. Jest ciekawe, że sama próba tego wykazania ściągnęła na Kleinera ostrą krytykę ze strony Manfreda Kridla, który się irytował, jak można zestawiać ucznia, Słowackiego, z jego mistrzem — Szekspirem. „Taka była przesądów owoczesnych władza“ — powiedzielibyśmy za Podkomorzym, przesądów, że zbieżności tekstowe *Balladyny* z dziełami Szekspira mogą świadczyć tylko o działaniu reminiscencji, o mniej lub więcej świadomym uleganiu cudzemu wpływowi, nie zaś o posłużeniu się Szekspirem jako tłem kontrastowym dla uwypuklenia własnych pomysłów. Nie powtarzając więc za Kleinerem jego wywodów, które są najzupełniej trafne i przekonujące, chciałbym tylko zwrócić uwagę na niektóre szczegóły.

Naprzód na nową subtelną metodę oddania *suum cuique* przy dosłownym cytowaniu cudzego tekstu. Chochlik wygrywa podczas uczy historię zbrodni *Balladyny* i Słowacki powtarza w tym miejscu dosłownie strofę z *Malin*:

Na jej czarnej brwi
Niby kropla krwi;
Kto wie, z jakiej to przyczyny?
Od maliny? lub kaliny?

— a gdy *Balladyna*, słysząc to, odchodzi od zmysłów, jeden z biesiadników mówi:

Co znaczy takie obłąkanie
W oczach grafini? Czy prosta piosenka,
Którą wieśniacy przy grabionym sianie
Nucają na fletniach, tak ją biedną nęka?

Dodajmy tu jako szczegół humorystyczny, że sam Chodźko nie zrozumiał intencji Słowackiego i łagodnie podrwiwał z powodu jego rzekomej omyłki, jakoby Słowacki wziął w dobrej wierze fabułę *Malin* za autentyczną pieśń ludową, nie zaś za literacki produkt inteligenta.

A teraz inna sprawa. Jednym ze szczegółów naśladowania Szekspira ma być wprowadzenie anachronizmów do *Balladyny*. Ale cokolwiek powiedzielibyśmy o genezie Szekspirowskich anachronizmów, jedno jest pewne, że te z *Balladyny* wywodzą się z zupełnie innych źródeł. Pierwsza ich kategoria to typowe dla baśni ludo-

wej i legend mieszanie ze sobą epok i ludzi z różnych epok. Skutkiem tego autor daje stylizację Polski przedhistorycznej w duchu stosunków państwowych i kulturalnych późnego średniowiecza. Ale jest druga kategoria anachronizmów, podyktowana ariostycznym uśmiechem, otwierająca szerokie pole dla aluzji literackiej w intencji satyrycznej. Jej zawdzięcza swoje istnienie Filon z ustami pełnymi mitologicznych obrazów, dalej — burmistrze o nazwiskach „Kurier“ i „Pismo“, wreszcie humorystyczny „Epilog“, w którym publiczność przekomarza się z nadętym mędrkiem Wawelem, snującym hipotezy o pochodzeniu *Balladyny* z plemienia Obotrytów i polemizującym z jakimś innym uczonkiem, co wywodził ją z kraju Amazonek. Myślę, że ci wszyscy reżyserzy, co programowo opuszczają ów „Epilog“, nie uświadamiają sobie istoty *Balladyny* jako fantazji utkanej z aluzji literackich i chcą za wszelką cenę nadać dziełu Słowackiego ciężar gatunkowy wielkiej tragedii. Ale wielkość tego dzieła tkwi nie w wątpliwym tragizmie, tylko w owym „instynkcie poetycznym, zwyciężającym wbrew rozwadze i historii“, aby zacytować własny sąd poety w liście dedykacyjnym do Krasińskiego.

Dramat wszelki jest dziełem obiektywnym, w którym autor w żadnej formie nie występuje. Ale w *Balladynie* mówi on o swej obecności przez celowe rozbijanie fikcji (w momentach aluzji politycznych, jak *exposé* rządowe Grabca jako króla, wysnute z metod absolutystycznych Świętego Przymierza), przez literackie założenie całości jako dzieła aluzji literackiej, wreszcie przez rozładowywanie tragizmu za pomocą żywiołowego humoru wcielonego w postaci Grabca i Chochlika, jak również za pomocą eterycznej wizji poetyckiej, którą reprezentują Goplana i Skierka. Tego rodzaju ujęcie podkreśla władztwo autora nad tworzywem, prymat artyzmu nad fabularną treścią, rozkoszowanie się przez poetę samym aktem tworzenia. Jest to postawa zbliżająca *Balladynę* do *Beniowskiego*, w którym też mimo wszelkich rozgoryczeń i żalów do otoczenia góruje nad całością autorska świadomość własnej potęgi twórczej. Gdyby *Balladyna* była wydana po *Beniowskim*, Słowacki mógłby umieścić na jej czele jako motto słynną strofę:

Chodzi mi o to, aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa,

I nie jest może przypadkiem, że te dwa dzieła: *Balladyna* i *Beniowski*, będące najświetniejszym popisem Słowackiego jako poety

aluzji literackiej, są jednocześnie najsilniejszym wyrazem jego radosnej świadomości jako poetyckiego twórcy. Boć i *Balladynę* nazwał Słowacki „gorzkim poematem“, a jednak nad oficjalną niejako goryczą obu tych szczytowych arcydzieł góruje siła i radość świadomego swej potęgi artysty.

Jeśli aluzyjność jako metoda poetycka jest czymś specjalnie znamionym dla romantyzmu z jego prymatem literatury nad życiem, to Słowacki okaże się tej właśnie cechy najwyższym i najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem. O istotności tej cechy świadczy fakt, że aluzyjność wyszła poza granice literatury i odbiła się nawet w takiej sztuce, jak muzyka. Ograniczę się do dwóch przykładów.

Główny temat poloneza c-moll Chopina (op. 40, nr 2) jest zupełnie oczywistą przeróbką tematu kantaty Kurpińskiego, skomponowanej na cześć koronacji Mikołaja I na króla polskiego. Wykazał to Zdzisław Jachimecki. Tylko że z radosnego, majorowego tematu Kurpińskiego Chopin zrobił minorową, bolesną serię tonów przeniesionych do basu. W ten sposób tragiczny nastrój poloneza jest odpowiedzią na radosną kantatę. Jest to jakby konfrontacja politycznej fasady, którą wyraża kompozycja Kurpińskiego, i narodowej rzeczywistości, którą maluje polonez Chopina.

A drugi przykład to fortepianowy cykl Schumanna *Karnawał*. Jeden z utworów tego cyklu nosi tytuł *Chopin* i jest próbą zbliżenia się do charakteru Szopenowskich nokturnów z ich odrębną melodyką i harmoniką. A więc w ramach możliwości muzycznych coś w rodzaju literackiej aluzji, jakaś próba mówienia językiem drugiego artysty, aby mu w ten sposób złożyć pośredni hołd.

Jeśli więc nawet muzyka, sztuka formalna, beztreściowa w zakresie pojęciowym, mogła sięgać po aluzję jako środek wyrazu, to cóż dopiero mówić o poezji! Biorąc pod uwagę tę cechę epoki i ten niepisany kodeks romantycznej poetyki, możemy spojrzeć we właściwy sposób na twórczość Słowackiego i zrozumieć istotę jego oryginalności.