

Karolina Pawlas

Barokowy ornament czy zasada poetyckiego świata? : o "Szanfarym" Juliusza Słowackiego

Postscriptum Polonistyczne nr 2(4), 79-94

2009

Artykuł został 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.

KAROLINA PAWLAS
Katowice

Barokowy ornament czy zasada poetyckiego świata? O *Szafarym* Juliusza Słowackiego

Barokowość dzieł Juliusza Słowackiego dostrzegano niejednokrotnie, zazwyczaj jednak na marginesie innych rozważań. Nawet obszerna rozprawa Claude'a Backvisa (Backvis 1975) ujmuje tytułową kwestię dość ogólnie – choć w szerokiej perspektywie. Kolejni badacze zwracali uwagę na różnorakie aspekty barokowości tekstów Słowackiego, ich źródeł dopatrując się w zupełnie odmiennych dziedzinach już nie tylko literatury czy nawet sztuki, ale szeroko rozumianej kultury. Spostrzeżenia Aliny Kowalczykowej (Kowalczykowa 1987) podnoszą kwestię wpływu architektury i malarstwa sakralnego barokowego Wilna na ukształtowanie wyobraźni poetyckiej Słowackiego. Halina Stankowska (Stankowska 1985) zwraca uwagę na rolę rekwizytorni i stylizacji sarmackiej w dwóch aspektach: idylli szlacheckiej i soczystego, rubasznego sarmatyzmu. Claude Backvis podkreśla wielopoziomową barokowość języka Słowackiego (głównie w zakresie sensualistycznego obrazowania), sygnalizuje również wpływ siedemnastowiecznej myśli na twórczość poety. Rzetelny katalog literackich analogii pomiędzy barokiem i romantyzmem przedstawia Julian Krzyżanowski (Krzyżanowski 1938). Antoni Czyż (Czyż 1995) obok związków czysto literackich (sensualistyczne obrazowanie, kunsztowny język, inspiracje barokowymi twórcami polskimi i obcymi) silniej od Backvisa eksponuje mocno zakorzenione w barokowej kulturze dialektyczne postrzeganie człowieka i świata, postawę świadomie mistyczną i inne pokrewieństwa filozoficzne. Ten badacz dobitnie (a zarazem ryzykownie) określa rolę barokowości w tekstach Słowackiego, przypisując jej znaczenie fundamentalne, konstytuujące „wewnętrzna

spójność twórczości Słowackiego, od zawsze i do końca wysnutej z wyobraźni barokowej (...)” (Czyż 1995, 64). Bardziej radykalny jest już tylko Backvis, gdy twierdzi, że „Słowacki tworząc ze świadomością epoki romantycznej, w pierwszej połowie XIX wieku jest w perspektywie estetycznej największym poetą polskiego XVII wieku (...)” (Backvis 1975, 311).

Daleka jestem od tak czarno-białych tez; Słowacki jest przede wszystkim poetą romantycznym, mimo rozległości i wieloaspektowości inspiracji barokowych. Ich zarysowane wyżej aspekty nie ujawniają się zresztą od samego początku w pełnej formie i różnorodności. Wczesną twórczość Słowackiego najsilniej kształtują impresje monumentalnych wileńskich pejzaży: barokowa architektura, wspaniałe kościoły i ich wnętrza, których przepychu dopełnia siedemnastowieczne malarstwo sakralne (Kowalczykova 2003, 41–43). Z tego źródła do wyobraźni poety przenikają pomysły kompozycyjne: wertykalny układ poetyckich obrazów, dynamizowany podziałami horyzontalnymi, kontrastowe oświetlenie wydzielonych sfer i planów, dialektyka ruchu i statyczności (częsta orientacja ku górze), eksponowanie głównego tematu na oddalonym, niewyraźnym, ciemnym tle, perspektywa... Wszystkie te elementy można odnaleźć na wileńskich obrazach Szymona Czechowicza, zdobiących tamtejsze świątynie¹. Tak charakterystyczna dla wczesnej twórczości Słowackiego tendencja do wstrzymywania wydarzeń i ukazywania ich w malarskim ujęciu, w napięciu wynikłym z „zamrożenia” ruchu również potwierdzałaby silną inspirację barokowym malarstwem. Wśród nieliterackich źródeł natchnienia istotna jest również fascynacja pejzażem miejskim.

Natomiast liczne analogie na poziomie języka poetyckiego pozostają nieświadome, jak konstatuje Backvis (Backvis 1975, 311). Można zaryzykować stwierdzenie, że barokowe spojrzenie i wynikająca z niego kompozycja samorzutnie pociąga za sobą adekwatne środki poetyckiego wyrazu: odważne operowanie światłem, dominujące nad innymi sposobami obrazowania, oszczędność i kontrastowość barw, a w warstwie czysto językowej: skłonność do odległych analogii, konceptualność, pointowość, tradycyjna metafora, oksymorony.

Do wczesnych dzieł Słowackiego, wyraźnie czerpiących z barokowych źródeł, należy wileński *Szafnary. Ułomki poematu arabskiego*. Utwór stanowi urozmaiconą mozaikę barokowych okruchów różnego rodzaju i skali; migoczą w niej zarówno drobne oksymorony, jak i rozbudowane koncepty oparte na kontrastach, całość zaś jawi się przez pryzmat siedemnastowiecznego

¹ Obrazy tego barokowego malarza (m.in. *Św. Ignacy Lojola, św. Rafał, św. Gertruda, św. Franciszka, św. Scholastyka, św. Benedykt*) znam głównie z opisów Lucyny Sławińskiej-Targosz.

spojrzenia na świat. Fragmentaryczna, luźna konstrukcja (mająca wiele wspólnego z „barokową asymetrią kompozycji”², ale wynikająca raczej z wyznaczników powieści poetyckiej) skłoniła mnie do swobodnego, wybiórczego, nie zawsze linearnego przenoszenia uwagi z obrazu na obraz – kierowałam się przy tym barokowym kształtem poszczególnych epizodów.

Już otwierający poemat obraz zawiera istotną wskazówkę dotyczącą przestrzeni, w której rozgrywają się wydarzenia:

Szczęśliwe stepy, ziemia ta szczęśliwa,
Gdzie dniem tak cicho jak w północnej dobie;
Tu jeśli serce snów mych nie przerywa,
Z dala od ludzi zasypiam jak w grobie³

Kluczowe słowa: „sen” i „grób” pozwalają bez cienia wątpliwości rozpoznać częstą w literaturze staropolskiej antyczną metaforę snu – brata śmierci. Mimo szczególnej popularności motywu w siedemnastowiecznej poezji nie można wnioskować o barokowości tego obrazu. Jednak step, pozornie cichy i „szczęśliwy”, pelen jest napięcia (zasugerowany targający serce niepokój). Coś dziwnego dzieje się z czasem: dzień zostaje zrównany z nocą, zakłócony rytm świata zaburza rytm ludzkiego życia – pora czuwania staje się porą snu. Samotność i ukryte napięcie człowieka w bezkresnej przestrzeni stepu dopełniają atmosfery metafizycznego niepokoju.

W otwierającym się coraz szerzej pejzażu zarysowują się stopniowo opozycje:

Spojrzę po stepie – widzę, jak przez piaski
Tak jak po morzu płyną karawany –
Patrzę i w sercu dawna chęć odżywa.
Dawniej z Arabów ścigałem je zbrojnie,
Dziś już Szanfary nad grobem spoczywa
I karawany wędrują spokojnie. –

Życie Szanfarego rozpięte jest na opozycji: krwawa, zbrojna młodość ustąpiła cichej starości. Podkreślają to krzyżowe rymy: odżywa – spoczywa, zbrojnie – spokojnie. W dalszych fragmentach opozycję tę wzmocni druga – młodzieńczej miłości (pod znakiem światła i barw) wobec późniejszej gory-

² Ten rodzaj kompozycji zakłada brak „jednolitej i konsekwentnie przeprowadzonej akcji”, którą zastępuje konstrukcja epizodyczna oraz towarzysząca jej starannie budowana „dramaturgia i dramatyzm wydarzeń” (Okon 1980, LXIX).

³ Słowacki 1959, 7–17. Wszystkie cytaty z poematu pochodzą z tego wydania.

czy i nieprzemijającego bólu zdrady (ciemność). Śladów wewnętrznego napięcia można doszukiwać się w porównaniu (zapewne ze *Stepów akermanskich* Mickiewicza zaczerpniętym) stepowych piasków do morza. Intencja wydaje się jednak daleka od barokowej – porównanie, choć będące zestawieniem przeciwieństw, ewokuje raczej efekt płynności niczym niezakłóconego ruchu niż niepokój świata opartego na sprzecznościach.

Poetyka coraz ostrzejszych kontrastów rozwija się jednak w kolejnych wersach. Z pamięci Szanfarego wylania się obraz „ostrzych Medyny minaretów szczytów” – miejsca religijnego oczyszczenia, celu karawan. Świętemu miastu bohater przeciwstawia pusty step („Lecz Arab prędko tymi modły syty / W swoje pustynie i skały ucieka”). Przyczyna tego przeciwstawienia leży w paradoksalnej naturze samego miasta, gdzie z jednej strony:

Tam na nich rozkosz i zbawienie czeka,
Tam każdy z grzechów zostaje obmyty. –

a z drugiej:

Bo tam choć ludzie dążą dla pokuty,
Lica ich zdradne i oddech zatruty;
Tam człowiek nędzny bardziej nikczemnieje

Kontrast wzmacnia powtarzające się inicjalne „tam”, implikujące jednocześnie opozycję wobec „tu” – stepowych piasków, ojczyzny Araba.

Na tle tych nawarstwiających się i coraz bardziej skomplikowanych opozycji poeta zarysowuje intrygującą sylwetkę „człowieka nędznego”. Już sam dobór słów (z obszaru leksyki siedemnastowiecznej) rodzi barokowe konotacje:

Tam człowiek nędzny bardziej nikczemnieje
I czolem prochy meczetów zamiata,
Prosi proroka o rozkosze świata,
Bo wyżej sięgnąć nie śmieją nadzieje⁴.

O ile słowa „nędzny”, „nikczemnieje”, „prochy” mogą odsyłać do cyklicznie powracającej w kulturze pogardy dla ciała (obecnej i w baroku, ale będącej dziedzictwem średniowiecza), jednak zestawione z nimi „rozkosze świata” tworzą już silnie barokowy obraz, przesiąknięty wanitatywną aurą.

⁴ Podkreślenie moje – K.P.

Zarysowana tu sylwetka człowieka wpisuje się w porennesansowy kryzys światopoglądowy. Kondycja ludzka rozpięta jest między dążeniem do religijnych uniesień, kontaktu z transcendencją, oczyszczenia duchowego a ograniczeniami własnej cielesności, zatrzymującymi modlitwę na poziomie przyziemnych prośb.

Podobny stan niemożności dotyka również tego, kto miał być widowym znakiem transcendencji na ziemi – Proroka:

W tym grobie ciało Proroka spoczywa,
A trumna jego, z ciężkiej kuta stali,
W lekkiej powietrza unosząc się fali,
Wśród nieba, ziemi waha się i pływa.

Temu obrazowi towarzyszy zupełnie inne wartościowanie, odwraca się bowiem kierunek dążenia. O ile modlący się człowiek nie potrafi wznieść się modlitwą, pogrążony w „prochach meczetów”, o tyle Prorok przeznaczony niebu („anioł niósł trumnę do nieba”) nie potrafi wrócić na ziemię, gdzie „modły wiernego wstrzymały ją [trumnę Proroka – K.P.] ludu”.

Te obrazy mogą mieć źródło w barokowej myśli filozoficznej, eksponującej dualizm świata i bytującego w nim człowieka, który – rozdarty między cielesnością, tyleż rozkoszną, co grzeszną, a nieosiągalną czystością duchową – miał dwie drogi postępowania. Mógł odrzucić swoją niedoskonałą duchowość i oddać się bez reszty hedonistycznym rozkoszom. Mógł także – jak przedstawiony tu pielgrzym – poniżyć ciało, poświęcić się pokucie, spróbować sięgnąć nieosiągalnego.

Jednak na tę barokową interpretację koniecznie nałożyć trzeba cudzysłów, jakim całą tę świątobliwą pielgrzymkę opatruje Szanfary. Tym bowiem, co przytrzymuje pielgrzymą w prochu, jest jego własna hipokryzja i wynikła z niej nieszczerza modlitwa: „lica (...) zradne i oddech zatruty”, nie zaś ciężar cielesności. Ciało Proroka, przez Szanfarego traktowane jako świątynia czystego ducha, trwa w zawieszeniu nie przez jego wynikłą z dualizmu świata niemożność (trumna nie jest tu więzieniem), lecz z łaski (bezcielesnego) anioła.

Co jednak najbardziej zaskakujące – i w tym zaskakiwaniu najsilniej barokowe, choć na zupełnie innym, bo stylistycznym, poziomie – to niespodziewana analogia lewitującej trumny Proroka do... romantycznych kochanków. Jednak na efekcie zaskoczenia barokowość tej analogii się kończy. Poza ogólną wizją zawieszenia między ziemią a niebem nie ma żadnych innych

pokrewieństw. By analogia stała się konceptem, trzeba skomplikowanej, zadziwiającej siatki zależności jak najbardziej odmiennych obrazów, wykazującej jedność przeciwieństw, *concordiam discors* (Otwinowska 1998, 389–393).

Takie cechy wykazuje kolejny „obrazek” poematu. Dla zapoznanego z barokowymi konwencjami czytelnika koncept Słowackiego nie będzie zaskakujący – co też najlepiej dowodzi inspiracji. Fragment ma konstrukcję paralelną; pierwsza część przywołuje obraz motyla pijącego truciznę z kwiatu:

Motyl błyszczący skrzydłami bławatu
 Pierwszy dzień, pierwszą godzinę na świecie,
 Usiadł na łąki najpiękniejszym kwiecie,
 Usiadł – i nigdy nie uleciał z kwiatu.
 Krótka niestety jego szczęścia chwila,
 Zatruty napój pije z kwiatów łona;
 Pierwszy raz stałym widziano motyla,
 I wiecznie stały – bo na kwiecie kona.

W tej scenie pojawia się bogaty katalog barokowych tematów, charakterystycznych głównie dla erotyków tej epoki. Szkieletem poetyckiego obrazka porządkującym pozostałe motywy jest współzależność miłości i śmierci. Wokół tej osi narastają pomniejsze obrazy: delikatnego, ale i niestałego motyla, pięknego kwiatu, kryjącego truciznę, ulotności życia, zwodniczego piękna... Wszystkie one mają niewątpliwie barokowe źródła⁵, wszystkie cechuje wewnętrzna sprzeczność, napięcie między wartością pozytywną i negatywną (kwiat – trucizna, motyl – niestałość), oczekiwaną i niespodziewaną (nektar – trucizna, niestałość – stałość).

Barokowe jest również samo spojrzenie na przedstawiane obrazy, skutkujące ich charakterystycznym uporządkowaniem; tego rodzaju konstrukcję Backvis wpisuje w „tonację *préciosité*” (Backvis 1975, 350) – „sztuka i sztucz-

⁵ Mistrzem tego rodzaju metaforyki był Jan Andrzej Morsztyn. Jest bardzo mało prawdopodobne, by Słowacki miał możliwość zetknięcia się z poezją Morsztyna. Zaledwie dwa lata przed powstaniem *Szańfargo* „Hipolit Kownacki ogłosił w dwóch numerach »Rozmaitości Dodatkowych« do »Gazet Korespondenta Warszawskiego« cztery jego liryki” (Weintraub 1988, LXXVII). Pierwszy większy zbiór utworów Morsztyna (w dodatku okrojony) wydano w Poznaniu dopiero w 1844 roku... jako *Poezje Zbigniewa Morsztyna* (por. Weintraub 1988). Jan Andrzej Morsztyn korzystał jednak swobodnie z bogatego arsenału środków nie tylko z dawnych epok, ale głównie z twórczości jemu współczesnej (Weintraub 1988, XLVIII–I), dlatego traktując jego liryki jako swoistą skarbnicę motywów, obrazów, konstrukcji, metaforyki, stylistyki, słowem – jako ogólny wzór, „wypadkową” ówczesnych erotyków.

ność formy” (Backvis 1975, 350), narzucająca się wyszukana „dziwność”. Towarzyszące temu efekty światła i barwy wzmagają efekt siedemnastowiecznej stylizacji. Istotne jest malarskie ujęcie tematu – zatrzymanie ruchu, w tym wypadku współgrające z sytuacją (motyl już nie uleci – umiera).

Po ostentacyjnie barokowej scenie następuje jej interpretacja, oparta na charakterystycznej dla przywołanej poetyki odległej analogii. Na mocy zakwalifikowanej tu konwencji nie dziwi, że właściwym znaczeniem obrazka jest odrzucenie ze strony nieczulej kochanki:

Ty, co jak motyl nad kwiatów kobiercem
Do jednej przyłgniesz i duszą, i sercem,
Strzeż się; bo ona, choć ma lica cudne,
Nie mając duszy ma serce obłudne,
A okiem swoim tak prędko zabija,
Tak prędko truje ustami z koralu,
Że życie twoje jak chwila przemija,
A potem wieczność pełna mąk i żalu.

Analogia to niezbyt skomplikowana, wydawałoby się, że dopasowanie członów nie sprawi problemu. Nieczuła kochanka to ów piękny i trujący kwiat, jadem oczu i ust (z dwóch opcji – słów i pocałunków – prawdopodobniejsza wydaje się śmielsza obyczajowo, nieco wampiryczna wizja trucizny sączącej w namiętnym pocałunku) pozbawiająca wiernego kochanka życia. Odwróceniu – raczej przypadkowemu, niezamierzonemu – ulega natomiast drugi element analogii: motyl staje się wierny, stały w efekcie otrucia, kochanek zostaje otruty w efekcie wierności.

Ten fragment wyraźnie przywołuje schemat barokowego erotyku, choćby poprzez silnie skonwencjonalizowany obraz kochanki (jej opis ogranicza się do „lic cudnych”, „ust z koralu” i wymownych oczu). Jednak zadziwiające analogie barokowych konceptów ściśle ze sobą korespondują – ich wirtuozerski efekt opiera się na precyzji, na doskonałej przyległości najdrobniejszych szczegółów zjawisk bardzo od siebie odległych. Tymczasem znaczeniowe rozbieżności „konceptualizowanego” obrazka przy dość ogólnym charakterze elementów analogii degradują całość do roli co najwyżej przywołania konwencji.

Inaczej oceniłabym kolejną próbę konceptu. Również wykorzystuje ona skonwencjonalizowane motywy barokowe, po raz kolejny aktualizując sztafaż ówczesnych erotyków. Fragment ma podobną do poprzedniego kompozycję, rozpoczyna go element „z natury”:

Patrz, jakie bole z przyrodzenia ręki
 Ponoś ślimak w muszli swej zamknięty:
 Owocem cierpień, owocem tej męki
 Są drogie perły, dla dziewic ponęty.
 Skoro im w oczach perła zajaśnieje,
 Oddadzą za nią i cnotę, i serce,
 Byle dogodzić tej dumy iskierce,
 Co wiecznie skryta w sercach kobiet tleje; –

Tym razem jednak osią analogii nie jest scenka sytuacyjna, lecz szczególnie obrazka – perły. W oparciu o stosunek kobiet do pereł kondycję płci niewieściej określają konstatacje rodem z *Raków* czy *Na lakomą*⁶. Ważnym elementem jest też naturalna geneza pereł – stan chorobowy „ślimaka” związany z bólem i cierpieniem. W oparciu o te relacje rozłożone zostały elementy zasadniczego sensu porównania:

Ale są jeszcze, są perel rodzaje,
 Które dziewica zręcznie ludzi umie;
 Perły te równie cierpienie wydaje
 I równie dziewic pochlebiają dumie:
 Są to lzy, które leje nieszczęśliwy,
 Gdy sercem w sercu dziewicy utonie

Na mocy tej analogii wylania się nietypowa (nieromantyczna!) definicja miłości do kobiety jako choroby skutkującej bólem i cierpieniem, czego widocznym objawem są „perły” – męskie lzy. Całość zdecydowanie bardziej konsekwentnego niż poprzedni pomysł poetyckiego zamyka obraz nierozdzielalnego łańcucha łączącego serce mężczyzny z wybranką. Co prawda metaforyka wojny i niewoli w odniesieniu do miłości ma bogatą barokową tradycję⁷, w tym miejscu burzy jednak jednolitą jak dotąd analogię.

Również wizja kobiety odbiega od romantycznych wyobrażeń subtelnej, uduchowionej kochanki połączonej z wybrankiem więzami duszy, a rozdzielonej bezlitosnymi granicami pochodzenia i majątku. Z tekstu wylania się jej zupełnie przeciwieństwo – kobieta pusta, próżna, chciwa bogactw, dumna i obłudna, nieszczerza i nieczuła, słowem – bohaterka salonowych erotyków siedemnastowiecznych.

⁶ Jak już wspomniałam, bezpośrednie zapożyczenie z Morsztyna wydaje się mało prawdopodobne, jednak pokrewieństwo myślowe – tak sprzeczne z romantycznym wzorem kochanki – jest uderzające.

⁷ Choćby Morsztyna *Oczy wojenne* czy znany sonet *Do trupa* (Morsztyn 1988, 76–77 i 148).

Na tle tak zarysowanej sylwetki pojawia się Zara, niewierna ukochana Szanfarego. Już pierwsze wspomnienie o niej ubrane zostaje w typowo barokowy oksymoron: „czarnych oczu jasne błyskawice” (pośród innych słabiej zaznaczonych kontrastów czystego blasku i tłumiącej ciemności). Ta opozycja zostaje rozbudowana do malarskiego wręcz obrazu:

Brylant największy w koronie Mogola
Świetnie jaśnieje, pali się i błyska;
Rzekłbyś, że z lona te płomienie ciska,
Których śmiertelne oko znieść nie zdoła.
Jednak pomimo takiej ognia mocy,
Pomimo tego, że świeci tak jasno,
Gdy słońce zgaśnie, gdy pochodnie zgasną,
I brylant nikt nie tonąc w cieniach nocy. –

Wyraźne jest wizualne rozbieżenie obrazu na sferę światła i ciemności. Praktycznie brak tu walorów barw – jedynym śladem jest wciąż raczej świetlne niż barwne skojarzenie ognia. Na „nieskończoność wariacji na temat światła i odbłasków” (Backvis 1975, 315) jako charakterystyczny barokowy rys młodzieńczy poezji Słowackiego zwrócił już uwagę Backvis. Ta cecha jest inspirowana barokiem w kilku płaszczyznach. Pierwszą, dość oczywistą są duże kontrasty charakterystyczne dla siedemnastowiecznego obrazowania i – co za tym idzie – ubóstwo barw, u Słowackiego nierzadko (jak choćby w tym fragmencie) posunięte do całkowitej recesji koloru na rzecz walorów światła i związanych z nim sensualnych skojarzeń, na przykład ciepła i zimna. Podobny zabieg został wykorzystany w *Księżycu*, najwcześniejszym zachowanym liryku Słowackiego – wynikał on z inspiracji architekturą sakralną Wilna. Obok barokowych świątyń o bogatym kolorystycznie wystroju znajduje się tam bowiem kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, którego wnętrze utrzymane jest w nieskazitelnej bieli, proste kolumny kierują zaś uwagę na misterną ornamentykę sklepienia. Kolorystyka *Księżycu* w całości zdominowana jest przez tonację srebrno-błękitną, co pozwala skupić uwagę na grze światła (na przykład w kryształach lodu)⁸. Tak samo w *Szansfarym* barwy okazują się zbędne – wyobraźnia ma zająć się spektaklem blasków brylantu, nie rozpraszając się percepcją kolorów. Na tej płaszczyźnie – inspiracji architektonicznych – widzę możliwość pośredniego przeniknięcia potencjału monochromatycznych kompozycji do poezji Słowackiego.

⁸ Szerzej na ten temat piszę w tekście: *Pejzaż nie w pełni romantyczny. Jeszcze o barokowym dziedzictwie Słowackiego* (Pawlas 2008, 14–15).

Zwraca uwagę brylant – kamień świetnie nadający się do tworzenia mistycznych efektów świetlnych. Tym razem efekty te pozostają jednak w domyśle, ledwo zasygnalizowane zdawkowym „jaśnieje, pali się i błyska”. Znaczenie obrazu zostaje zbudowane wokół wtórności blasku brylantu – „taka ognia moc” okazuje się pozorna, skradziona słońcu lub pochodniom i od nich zależna. Nietrudno w tej rzeczywistej nicości pozornie pełnego światła klejnotu odnaleźć echa marności bogactw i uludy świata mamiącego blaskiem, a faktycznie pustego. Nie sposób również pominąć metaforyki ognia w barokowych erotykach – ognia zimnego, który nie potrafi stopić lodowatego spojrzenia i ogrzać oziębłego serca⁹.

Cały barokowy arsenał przywołany w obrazie brylantu służy kolejnej analogii:

Tysiącnym ogniem oko Zary świeci
I blaskiem całe olśniło oblicze;
Rzekłbyś, że z serca ten ogień się nieci,
Lecz spojrzysz w serce, a serce zwodnicze.

Kompozycja ma dość zwartą strukturę. Brylantem – pięknym, zwielokrotniającym blaski – okazuje się „oko Zary”, źródłem światła zaś – jej serce. Na mocy analogii wylania się przyczyna, dla której Szanfary dał się zwieść – podziwiając brylant, nikt nie patrzy w słońce czy ogień, nikt nie szuka źródeł zwielokrotnionego blasku; tak samo Szanfary patrzył Zarze w oczy, nie spojrział zaś w serce. Cóż z tego, że „Brylant, co blyszczy tak silnym płomieniem / Musi być czysty i bez żadnej skazy”, skoro „zwodnym blaskiem zrzennica się lśniła”. Blask kobiecych oczu okazuje się pozorem światła, uludą, zwodniczą błyskotką odwracającą uwagę od istoty – rzeczywistego ognia serca... o piekielnej proveniencji (za czystym blaskiem oczu „w łonie piekielne skrywały się jędze”). Taka droga rozpoznania to zabieg czysto barokowy: „oddać nie to, co trwa, lecz zmienne i przelotne pozory, osiągnąć to, co nieuchwytnie, mgliste, nieokreślone w świecie zmysłów (...)” (Backvis 1975, 310). Poetycki portret Zary jest przesiąknięty barokowością zarówno w warstwie tematycznej (jest bliski portretowi obłudnej i niewiernej zalotnicy z barokowych erotyków), jak i konstrukcyjnej, a nawet – ideowej.

Potwierdza to jeszcze jeden barokowy obraz poświęcony Zarze, już pod koniec poematu – obraz róży¹⁰:

⁹ Przykładem może być Morsztynowy erotyk *Do kanikuly*, gdzie ogień miłości nie potrafi pokonać kamienia i lodu wokół serca dziewczyny (Morsztyn 1988, 9).

¹⁰ Na marginesie tego obrazu warto zwrócić uwagę na emblematyczny kształt całości.

Nie płonie ona tak jak miłość płonie
 Ani niewinność białym znaczy kwiatem,
 Lecz tak jak ogień przy Eblisa tronie,
 Błyszczą na przemian złotem i szkarlatem.
 Śrzodek tej róży, pozbawiony liści,
 Tak czczy i próżny jak serce dziewicy;
 [.]
 Chociaż ta róża tak świetnie się płoni,
 Nikogo do niej nie zwabią jej wdzięki,
 Bo każdy pozna, że róża bez woni
 Kolce nadstawia dla przyjaznej ręki;
 [.]
 To godło serca, co serce zdradziło,
 Nad smutną Zary błyszczą się mogiłą.

Obraz powtarza właściwie znaczenia poprzedniego, odmalowany jest jednak z innej perspektywy – już nie ludzonego kochanka, lecz świadomego zdrady mężczyzny, nie uczestnika iluzji, lecz zewnętrznego wobec niej obserwatora, demaskującego jej chwyt. Zamiast brylantu, koncentrującego uwagę na iluzorycznych efektach pojawia się róża, kierująca wzrok w swoje puste wnętrze. Barokową poetykę uludy uzupełnia metaforyka ognia, przy czym zaktualizowane wcześniej sensy zostają wyostrome poprzez kontrast czystego ognia miłości i ognia piekielnego.

Zwraca uwagę również zaskakujący wybór przedmiotu analogii – czerwona róża jest znakiem miłości (tak jak i ogień), tu zaś zostaje wykorzystana jako znak niewierności i zdrady. U podstaw takiego poetyckiego posunięcia tkwi barokowe dążenie do porzucania utartych znaczeń i zaskakiwania nowymi skojarzeniami¹¹.

Szukając barokowych śladów w *Szansfarym*, nie można pominąć odmalowanych w nim miejskich pejzaży otwierających i zamykających scenę zabójstwa niewiernej Zary i jej kochanka. Pierwszy z nich przedstawiony zostaje na tle monochromatycznego (błękitnego) nocnego nieba, usianego gwiazdami, porównanego do pustyni roziskrzonej ogniskami karawan¹²:

¹¹ „(...) przykłady odświeżania znaczenia utartych zwrotów metaforycznych potocznego języka uderzają nas jako próby wyciągnięcia z nich nieoczekiwanych i przez to zaskakujących konsekwencji” (Weintraub 1988, XLIII). Na marginesie, ta uwaga dotyczy miłosnej metaforyki ognia.

¹² Pejzaż ten jest „skrótom” nocnego nieba z wiersza *Księżyc*, z użyciem tych samych elementów: czystego błękitu nieba, księżycy w pełni, miriadów gwiazd i mgły/chmury, a nawet

(...) – palmy się kołyszą,
 A mgły srebrzyste na ich szczytach wiszą;
 Pomiędzy palmy dwie meczetu wieże
 Aż pod szczyt nieba sięgają wysoki,
 Tak jak modlitwy, jak wiernych pacierze,
 Rzucając ziemię lecą pod obłoki.
 Księżyc oświeca złoty szczyt meczetu;
 Patrz na tej gwiazdy migające lica;
 Widząc ją sądzi złudzona zrzennica,
 Że tkwi na ostrym szczycie minaretu. –

W pejzażu dominują dwa kontrastowe walory światła – chłodna srebrzystość nieba, księżyc i mgły oraz złote błyski minaretów. Blask dominuje w górnej części obrazu, dolna domyślnie pozostaje w cieniu nocy. Złudzenie ruchu wzwyż na tym nieruchomym przeciw obrazie wprowadza barokową dialektykę dynamiki i statyczności; podkreślają ją użyte czasowniki: z jednej strony – „wiszą”, „tkwi”, a z drugiej – „sięgają”, „lecą”. Taka konstrukcja ma swoje źródła w siedemnastowiecznych ekstazach świętych (których malarskie przedstawienia, jak już wspominałam, Słowacki mógł podziwiać w wileńskich kościołach). Wertykalne uporządkowanie (współgrające z tematem sakralnym) i uzupełniający je podział horyzontalny (mgła nad palmami oraz rozmieszczenie nad nią światel – księżyc, gwiazd, szczytów wież) potwierdza tę obserwację. Dodatkową wskazówkę mogą stanowić modlitwy kierowane „pod obłoki” – w obłoku zalanym blaskiem, nad pograżoną w cieniu ziemią zasiadał Bóg czy to w malarskiej koncepcji Czechowicza¹³, czy w barokowej wizji zdobiącej sklepienie uniwersyteckiego kościoła św. Jana.

Jeśli szerzej spojrzeć na przedstawiony tu pejzaż, można dostrzec jeszcze jedną jego cechę. Obraz miasta okalają bowiem opisy ogrodu, w którym przebywa Szanfary. Jego spojrzenie błądzi najpierw po ziemi (zauważa rosę: „Czyste lzy nocy leją się na ziemię”), potem po niebie („w pełni rozwity / Fingari niebios przebiega błękity”), wraca do ogrodu i skupia się na palmach, za którymi dostrzeża miasto. Po kontemplacji jego wież kieruje się z powrotem do haremu i zatrzymuje na kwiatkach. Odmalowanych więc zostaje kilka planów, zarysowuje się głębia. Można w tej kompozycji doszuki-

tych samych metafor: „szczyt nieba” [*Szanfary*] i „niebieskie szczyty” [*Księżyc*] (Słowacki 1959, t. 1, 5); barokowości tego pejzażu dowodzę w przytaczanej już interpretacji: Pawlas 2008.

¹³ Na przykład *Św. Ignacy Łojola*.

wać się inspiracji malarskich. Podobny zabieg stosuje Czechowicz: główny temat wyraźnie odcina się od dalszego, zacienionego, niewyraźnego tła (*śm. Franciszka, śm. Scholastyka*), często obramowany jest postaciami aniołów czy (jak na przywołanych obrazach) pojedynczą kolumną. W *Szafarym* głębia jest inaczej zorganizowana. Pierwszy plan – ogród stanowi ramę kompozycyjną (trudno zaprzeczyć jej malarskiemu charakterowi), jednak główny temat poetyckiego obrazu zostaje przedstawiony w miejscu Czechowiczowskiego tła.

Poza konstrukcją i obrazowaniem czerpiącym z barokowego malarstwa sakralnego, uwagę zwraca samo miasto. Różnorakie wariacje na temat pejzażu miejskiego (inspirowanego Wilnem, bardzo często jego iluminacją) odnaleźć można w wielu tekstach Słowackiego, od tych najwcześniejszych po ostatnie, w tym *Króla-Ducha* (Pawlas 2008, 22–23). Towarzysząca temu nieodmiennie barokowość – choć nie zawsze w tak pełnym kształcie jak na przykład w *Księżycu* – potwierdza tezę Aliny Kowalczykowej o silnym wpływie architektury tego „miasta baroku” (Kowalczykowa 1987, 29) na wyobraźnię poetycką Słowackiego. Tym samym temat miasta można uznać za jeden ze stałych sygnałów barokowości.

Warto wydobyć jeszcze jeden drobiazg – gra światel znów wywołuje iluzję, pozór („sądzi złudzona zrzennica, / Ze tkwi na ostrym szczycie minaretu. –”). Być może to ślad lektury Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* – iluzji nad jeziorem Świtez¹⁴, jednak aktualizują się tu także sensory wcześniejszych fragmentów o złudności blasku kobiecych oczu. W spokojne, choć smutne piękno nocy wkrada się ów wanitatywny nastrój, podając w wątpliwość prawdziwość kojącego pejzażu.

Idąc za myślą Czesława Zgorzelskiego, „start poetycki Słowackiego (...) z pozycji sentymentalnych” (Zgorzelski 1981, 8) nakazuje spodziewać się współzależności między nostalgiczną scenerią a nastrojem bohatera. Sentymentalny schemat zostaje jednak porzucony na rzecz barokowego: „Tej nocy!... Rozpacz porywa mnie wściekła! –” Urwane zdania, wykrzyknienia oddają emocje diametralnie różne od sugerowanych przez pejzaż, zaskoczenie zaś zwielokrotnia siłę kontrastu. Samo zaś erotyczne uniesienie kochanków przedstawione jest za pomocą tradycją utrwalonej metaforyki ognia: „Widzę, jak ogniem palają ich lica, / Widzę, jak usta łączą się i płoną –” To obrazowanie zmusza do przypomnienia, jakiego rodzaju ogień płonie

¹⁴ „Zdajesz się wisieć w środku niebokrega, / W jakiejś otchłani błękitu.” (Mickiewicz 1986, 107).

w sercu Zary – ogień podsycany przez „piekielne (...) jędze” i otaczający tron Eblisa (w kulturze arabskiej – władcy złych duchów).

Niepostrzeżenie miłosna rozkosz przechodzi w agonię – takie złączenie Erosa i Tanatosa (w coraz silniej akcentowanej piekielnej scenerii – strzałą „siła kieruje piekielna”) nasuwa niewątpliwie barokowe skojarzenia. Ostatecznym potwierdzeniem połączenia tych dwóch stanów jest rozpaczliwa konstatacja Szanfarego: „Chcąc ich rozłączyć, jam ich silniej złączył, / Dwa serca jedną przesywając strzałą...” Bohater paradoksalnie występuje tu w roli Kupidyna, który na wieki łączy strzałą serca kochanków. To chyba najbardziej barokowa metafora w utworze. Figura Kupidyna jest wyraźnym znakiem konwencji siedemnastowiecznego erotyku, tak jak towarzyszący jej nieodmiennie motyw ognia miłości. Tę „lekką” salonową barokowość nagle przesłania barokowość „ciężka”, filozoficzna. Świat gwałtownie ulega odwróceniu, dezorientującej deformacji: rajski ogród zmienia się w piekło, miłość okazuje się śmiercią, jej płomień – płomieniem piekielnym, a mściciel – Kupidynem. Świat w jednym momencie zrozumiały (nie tylko piękny w swym spokoju, ale i przewidywalny – w „tamnym” świecie strzala niesie śmierć, rozłączenie), w następnym staje się przestrzenią *à rebours*, nieznaną i groźną. „Świat ów wysnuty z marzeń jest, owszem, brylantowy, równocześnie jednak dziki, skrajny, straszny, mroczny, krwawy, kuszący i porażający. Jest to świat barokowy” (Czyż 1995, 60).

Szanfary rozpoznaje pejzaż, którym jeszcze moment wcześniej sentymentalnie się zachwycił – bezpośrednio go nazywa („Piekla na ziemi doświadczył Szanfary. –”) i opisuje: „Patrz, jak ogniowej podobne kolumnie / W tysiącznych światłach błyszczą minarety”. Nie sposób określić pory dnia, w jakiej rozgrywa się sąd nad mordercą. Kolorystyka przechodzi ze „światłości błękitnego płomienia” (świata przed przemianą) we wszechobecny ogień (świata po przemianie)¹⁵. W tej przestrzeni „na opak”, w obliczu śmierci („Hymn śmierci głoszą usta muezina / I na zabójcę miotają przekleństwa”) Szanfary próbuje przewidzieć kolejne deformacje. Woła: „ja nie żądam raj”, „Nie chcę ja raj”, spodziewając się, że rajskie „grono huryszek” również da mu tylko zdradę i ból.

Podsumowując te rozważania, warto byłoby dojść przyczyny, dla której Szanfarem nie jest dany wgląd w istotę świata. Swoją interpretację otaczają-

¹⁵ Owo zwielokrotnienie płomienia przy zachowanym wertykalnym układzie najsilniej odsyła do miejskiego pejzażu z *Księżyca*, jednocześnie zbliżając się do barokowego malarstwa ekstazy.

cej go rzeczywistości opiera on wyłącznie na przejawach zewnętrznych. Dotyczy to także Zary; pozostaje ona niejako za zasloną własnych gestów, mowy ciała, wyrazu oczu, ust. Takie ujęcie postaci stanowi kolejny ślad barokowości tego kobiecego portretu:

Literatura wieku XVII nie znalazła jeszcze metod psychologicznych. Natomiast mimika, gesty, owe »znaki zewnętrzne« rzeczy, zdobyły sobie – w ślad za retoryką Kwyntyliana – niezwykle istotne miejsce w barokowej teorii sztuki, jak również w praktyce poetyckiej (Okoń 1980, LXXI).

Świadczy również o pewnej teatralizacji świata, która doskonale współgra ze zmiennością, złudnością, nieprzewidywalnością, migotliwością przedstawionej rzeczywistości, nieokreślonością i dwuznacznością działających w niej ludzi, a nawet „duchem hispanizmu i orientalizmu” (Backvis 1975, 385) oraz innymi tematycznymi nawiązaniem do literatury (czy szerzej – kultury) XVII i XVIII wieku. Wszystko to daje jednoznaczną odpowiedź na postawione w tytule pytanie: barokowość nie jest tu jedynie ornamentem – stanowi zasadę poetyckiego świata.

Literatura

- Backvis C., 1975, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*, przeł. Prokop J., w: Backvis C., *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. Biernacki A., Warszawa.
- Czyż A., 1995, *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*, w: Siwicka D., Bieńczyk M., red., *Nasze pojedynki o romantyzm*, Warszawa.
- Kowalczykowska A., 1987, *Słowacki i Wilno*, „Ruch Literacki” 1987, R. XXVIII, z. 1.
- Kowalczykowska A., 2003, *Juliusz Słowacki*, Wrocław.
- Krzyżanowski J., 1938, *Barok na tle prądów romantycznych*, w: Krzyżanowski J., *Od średniowiecza do baroku*, Warszawa.
- Mickiewicz A., 1986, *Świtez. Ballada*, w: Mickiewicz A., *Wybór poezji*, oprac. Zgorzelski Cz., t. 1, Wrocław.
- Morsztyn J.A., 1988, *Wybór poezji*, oprac. Weintraub W., Wrocław.
- Okoń J., 1980, *Wstęp*, w: Twardowski S., *Nadobna Paskwalina*, oprac. Okoń J., Wrocław.
- Otwinowska B., 1998, *Koncept*, w: Michałowska T., red., *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław.
- Pawlas K., 2008, *Pejzaż nie w pełni romantyczny. Jeszcze o barokowym dziedzictwie Słowackiego*, w: Kempna M., Pawlas K., red., *Juliusz Słowacki. U stóp pomnika*, Katowice.
- Sławińska-Targosz L., *Szymon Czechowicz. Między Wilnem a Krakowem*, <http://archiwum2000.tripod.com/473/czecho.html>, 25.09.2009, 12:15
- Słowacki J., 1959, *Księżyce*, w: Słowacki J., *Dzieła*, red. Krzyżanowski J., t. 1, *Liryki i inne wiersze*, oprac. Krzyżanowski J., Wrocław.

- Słowacki J., 1959, *Szaryfary. Ułamki poematu arabskiego*, w: Słowacki J., *Dzieła*, red. Krzyżanowski J., t. 2, *Poematy*, oprac. Sawrymowicz E., Wrocław.
- Stankowska H., 1985, *Rekwizytornia barokowa w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: Kaczmarek M., red., *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, red. Wyczółkowska-Nowik I., Opole.
- Weintraub W., 1988, *Wstęp*, w: Morsztyn J.A., *Wybór poezji*, oprac. Weintraub W., Wrocław.
- Zgorzelski Cz., 1981, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa.

Karolina Pawlas – doktorantka w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Pod kierunkiem prof. Marka Piechoty zajmuje się kwestią barokowości tekstów Juliusza Słowackiego.

Opublikowała teksty: „*Witaj, kraino, mlekiem płynąca i miodem*” – w *dwóch odstonach. Zywioł opisany „Sofijówki” w „Panu Tadeuszu”* (2007), *Pejzaż nie w pełni romantyczny. Jeszcze o barokowym dziedzictwie Słowackiego* (2008).