

Olaf Kryowski

Chrystus solarny w lirykach genezyjskich Słowackiego : ikonograficzne źródła symboliki

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 52, 191-212

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.

OLAF KRYSOWSKI

CHRYSTUS SOLARNY W LIRYKACH
GENEZYJSKICH SŁOWACKIEGO.
IKONOGRAFICZNE ŹRÓDŁA SYMBOLIKI

I. MALARSKIE INSPIRACJE SŁOWACKIEGO
I POETYKA WIERSZY GENEZYJSKICH

Badacze często mówią o związkach genezyjskiej twórczości Słowackiego z Biblią, mistyką, filozofią, alchemią, a nawet magią¹. Odpowiednie fragmenty Pisma Świętego, tekstów mistycznych, traktatów filozoficzno-teologicznych czy wreszcie zawitych formuł alchemicznych przedstawiają się jednak nadzwyczaj blado i skromnie na tle barwnych, pełnych dynamizmu obrazów symbolicznych z późnych dzieł poety. Muszą ustąpić przed niepowtarzalnym splendorem kolorystycznej i przestrzennej konstrukcji artystycznej. Nie znaczy to, rzecz oczywista, że można zupełnie wykluczyć wpływ wymienionych czynników na wyobraźnię poety. Wiadomo przecież,

Olaf Kryowski, ur. 1969, pracownik Uniwersytetu Warszawskiego, badacz romantyzmu. Autor artykułów na temat pokwieństw literatury romantycznej i sztuk plastycznych, np. *Trzy portrety a liryk... genezy... Stone...* („Przegląd Powszechny” 1996 nr 11), *Wizja sztuki w Promethidionie* („Poznańskie Studia Polonistyczne”).

że z Biblią otrzymaną w Szwajcarii od Emeryka Staniewicza Słowacki niemal się nie rozstawał, a dzieła Swedenborga namiętnie czytywał. Trzeba jednak stwierdzić, iż w sferze obrazowania dominującą rolę musiał odegrać inny bodziec, bliższy skierowanej ku doznaniom wizualnym fantazji poety – malarstwo.

Rozpatrując właściwości poetyki utworów genezyjskich – w tym również liryków z lat 1843–1849 – można mówić o dwóch drogach łączących wyobraźnię Słowackiego ze sztuką malarską. Pierwsza z nich to bezpośredni kontakt z dziełami ulubionych artystów. Droga ta wiedzie od ozdobionych ikonami cerkwi wołyńskich oraz wileńskiej sakralnej sztuki barokowej, przez najsztywniejsze europejskie galerie i sale fresków (m.in. Galerię Drezdeńską, Luwr, galerie Pitti i Uffizi oraz kościół Santa Croce we Florencji, Kaplicę Sykstyńską i Stanze Rafaela w Watykanie), aż do oglądanych zapewne w Grecji ikon bizantyjskich czy antycznego malarstwa ściennego. Drugim czynnikiem, jaki prawdopodobnie wpłynął na technikę obrazowania u Słowackiego, jest klimat artystyczny Paryża lat trzydziestych i czterdziestych. Za sprawą nowych, romantycznych teorii, tworzonych przez Stendhala, Delacroix, a potem Baudelaire'a dochodzą wówczas do głosu hasła mówiące o pokrewieństwie i przekładalności sztuk². W imię tych haseł twórca zyskuje prawo do swobodnego zapożyczenia środków wyrazu z innych dziedzin sztuki. W ten sposób malarstwo i muzyka przenikają do literatury, mówi się o wewnętrznej muzykalności w plastyce, o poezji i kolorze dźwięków, słowem: tendencją dominującą staje się *correspondance des arts*³. Byłoby rzeczą wręcz nieprawdopodobną, gdyby Słowacki, mieszkaniec Paryża, znawca sztuki malarskiej, a przy tym artysta o niebywalej wrażliwości plastycznej, jaką można dostrzec nie tylko w jego poezji, ale też w samodzielnych szkicach pejzażowych i architektonicznych, nie uległ owej spontanicznej atmosferze twórczej. Stendhal w 1817 roku wydaje *Historię malarstwa we Włoszech*. Słowacki – uwagi o dziełach dawnych mistrzów rozsiewa w korespondencji i utworach. Baudelaire pisze w *Salonie 1846*, że *sonet czy elegia może być najlepszą recenzją obrazu*⁴. Słowacki natomiast wprowadza żywioł malarski bezpośrednio do poezji. Stendhal

utrzymuje towarzyskie stosunki i wymienia poglądy na tematy artystyczne z Delacroix. Słowacki ma swego powiernika w wuju Teofilu Januszewskim, z zamiłowania malarzu, uczniu znanego wileńskiego portrecisty Jana Rustema. Kontaktuje się też listownie z Wojciechem Stattlerem, którego dzieła i wypowiedzi na temat sztuki bardzo sobie ceni.

Wpływ malarstwa na poetykę powstających w latach 1843-1849 liryków widoczny jest zwłaszcza w warstwie kreowanych przez autora symboli - i chyba nie przypadkiem. Symbolika stanowi bowiem środek obrazowania, który można uznać za charakterystyczny zarówno dla literatury, jak i sztuk plastycznych. Najczęściej też w sferze symbolicznej zachodzi owa osobliwa korespondencja między dziełem malarskim i utworem literackim⁵. W wierszach genezyjskich, w których dochodzi do wyjątkowego nagromadzenia obrazów oraz ich swoistej wewnętrznej kondensacji, rola emblematu jest nadzwyczaj istotna. Pełni on tu już nie tylko funkcję samego *przedmiotu o charakterze znakovym*⁶. Wkracza także w dziedzinę przestrzeni, kształtuje wartości figuratywne przedstawienia, wyznacza paletę barw, steruje światłem - jednym słowem kreuje walory plastyczne i nastrojowe utworu. Owa niezwykła plastyczność nie zakłóca wcale towarzyszącej symbolom aury tajemniczości i nieostrości znaczeniowej. Uwypukla też inne właściwości emblematów, takie jak wieloznaczniowość czy zmienność w zależności od kontekstu. Nade wszystko jednak ukazuje niezwykle ważny z punktu widzenia aktu twórczego proces - objawienie w zmysłowym, naocznym zjawisku ponadzmysłowego, transcendentnego znaczenia⁷. Ta właśnie funkcja symbolu pozwala na przenikanie do poezji pierwiastka ikonograficznego. Proces ów doskonale odzwierciedla ukazujący się w lirykach symbol Chrystusa, którego boskie, transcendentne oblicze zostaje wyrażone za pomocą zjawiska wybitnie zmysłowego, jakim jest słoneczna iluminacja.

Trzeba wreszcie powiedzieć o topicznym nacechowaniu pojawiającej się w późnych wierszach Słowackiego symboliki. Taką topiczną właściwością jest niewątpliwie głębokie zakorzenienie występujących tu emblematów w tradycji kulturowej. Wprowadzane

przez poetę motywy aktualizują się w wyobrazeniach artystycznych od wieków. Są ponadczasowe i powtarzalne. Można je odnaleźć w różnych epokach i sztukach. Pojawiają się w rozmaitych kontekstach znaczeniowych i zależnie od nich ulegają zmianom formalnym. Topiczność symboli u Słowackiego najpełniej wyraża się w odniesieniu do malarstwa. Solarny wizerunek Syna Bożego funkcjonuje na przykład głównie w kręgu wyobrażeń plastycznych, a znany jest i utrwalany od kilkunastu stuleci jako jedno z najpopularniejszych przedstawień drugiej osoby Trójcy.

Pokrewieństwa twórczości genezyjskiej ze sztukami pięknymi potwierdza sam poeta w jednym z wyznań. W liście do matki z 14 grudnia 1846 roku pisanie *Króla-Ducha* porównuje do malowania obrazów na płótnie. Drogę artysty widzi zaś w dążeniu do światła, w którym wyraża się sztuka idealna – sztuka na miarę Rafaela:

*Malarstwo mię zatrudnia – chciałbym w tych płótnach światło wyrazić, więcej niż kolorowość natury – światło, z którym w oczach Rafael zaczynał*⁸.

Nie bez powodu pojawia się tutaj postać mistrza włoskiego malarstwa renesansowego. Czy można bowiem wyobrazić sobie silniejsze światło niż to, którym Rafael otacza Chrystusa w słynnej *Transfiguracji*?

Obecność ikonograficznych motywów i środków obrazowania w lirykach z lat 1843-1849 możliwa jest jednak tylko dzięki medialnej roli symboli. Doprowadzają one mianowicie do sytuacji, w której pozornie bardzo różne i odległe od siebie sztuki zyskują jeden wspólny model ekspresji. Rodzi się między nimi specyficzny dialog, wymiana motywów, a co za tym idzie pól semantycznych. W ten sposób, za pośrednictwem utrwalonych w tradycji symboli, malarstwo wkracza w świat poezji Słowackiego, konstytuując w niej wiele istotnych elementów. Jakich? Odpowiedź na to pytanie ujawni się w trakcie omawiania jednego z najczęściej występujących w wierszach genezyjskich symboli Chrystusa, jakim jest słońce.

CHRYSTUS - SŁOŃCE

Solarny wizerunek Mesjasza pojawia się między innymi w wierszu *Radujcie się, Pan wielki narodów nadchodzi...* Utwór powstał zapewne po wizji ognistej w 1845 r.⁹ i w sferze obrazowania niewątpliwie do owej wizji nawiązuje, czyni to jednak w sposób szczególny. Zbudowany jest bowiem na wzór wyobrażeń malarskich. Kontekst, w jakim ukazuje się postać Chrystusa, przywołuje na myśl określony rodzaj przedstawień ikonograficznych, bo oto:

[...] *prawdy wybita godzina,
Strach się już Boży urodzi,
Strachem Pan jako mieczem ognistym pościna.*

*Któż wytrwa... gdy go ognie niebieskie pochwyca?
Któż miecz podniesie - drżący jak listek osiny
Przed Pańską błyskawicą,
W strachu przyjścia Pańskiego i wielkiej godziny?*

[...]
*Pastuszkowie otworzą usta światłością zdziw[ieni],
Widząc jasne obłoki i Pana w obłokach...*

(w. 2-8; 13-14)¹⁰

W przytoczonym fragmencie atrybutami Jezusa są: siejący przerazenie ognisty miecz, ognie niebieskie i błyskawica. Poza tym mówi się tu o *przyjściu Pańskim*, *nadejściu godziny prawdy*, *wielkiej godziny*. Wymienione elementy poetyckiego obrazu, a także fakt, iż Zbawiciel objawia się w rozświetlonych blaskiem obłokach, sytuują wiersz Słowackiego w kręgu oddziaływania dwóch typów przedstawień malarskich. Pierwszy z nich to wczesnośredniowieczny wizerunek Chrystusa wyobrażonego w postaci Słońca Sprawiedliwości. Drugi stanowi wywodzący się z poprzedniego, doprowadzony do perfekcji w twórczości renesansowych malarzy włoskich motyw Sądu Ostatecznego ze słoneczno-ognistym Mesjaszem w planie centralnym.

Przedstawienie Syna Bożego w postaci *Solis Iustitiae* wiąże się z zastąpieniem funkcjonującego w Cesarstwie Rzymskim pogań-

skiego, mitraistycznego kultu Słońca kultem Chrystusa. Święto Narodzenia Pańskiego, które wcześniej celebrowano 6 stycznia, około III w. zostaje przez Kościół łaciński przeniesione na dzień 25 grudnia. Dzień zwany dotąd *Narodzinami Niezwycięzonego Słońca*, kiedy najbliższa Ziemi gwiazda osiąga w przesileniu zimowym punkt ekstremalnie niski, staje się czasem narodzin Mesjasza¹¹. Równolegle zaczynają pojawiać się w sztuce sakralnej solarne wizerunki Chrystusa, wśród których *Sol Iustitiae* zajmuje jedno z miejsc poczesnych. Czy poeta mógł kiedykolwiek zetknąć się z takimi przedstawieniami? Niewątpliwie tak. Można je spotkać w romańskich świątyniach rozsianych po całym terytorium Włoch. Słowacki, odwiedzając kościoły, często oglądał kryjące się w nich wspaniałe dzieła sztuki. Dowody tego zawarte są w jego korespondencji¹². Wyobrażenia *Solis Iustitiae* mają określoną, sobie tylko właściwą konstrukcję. Klasycznym przykładem jest powstała około 1498 roku¹³ rycina Dürera ukazująca postać Zbawiciela o słonecznej, promieniejącej twarzy, z której w okolicach oczu wydobywają się płomyki ognia. Chrystus wspiera się na potężnym lwie, symbolizującym boską, słoneczną moc, władzę i potęgę ducha. Niczym Temida, w prawym ręku dzierży miecz, w lewym – wagę, jako atrybuty sprawiedliwości. Podobne elementy symboliczne towarzyszą Mesjaszowi z wiersza *Radujcie się, Pan wielki narodów nadchodzi...* Pojawia się tu *Sędzia [...] sprawiedliwy*, który *strachem [...] jako mieczem ognistym pościna*. Owo barwne porównanie strachu do miecza wprowadza do obrazu nastrój trwogi, obawy przed sądem Bożym – najwyższą sprawiedliwością. Słowacki rozwija jednak dalej solarny motyw Chrystusa, gromadząc wokół niego systematycznie akcenty apokaliptyczne. Wszak to właśnie do powtórnego przyjścia odnoszą się słowa Jezusa zapisane w Biblii:

I wznidzie wam bojącym się imienia mego słońce sprawiedliwości...

(*Malachiasz, 4,2*)¹⁴

Sol Iustitiae staje się władcą życia i śmierci, wykreowanym na podobieństwo malarskich wizji Sądu Ostatecznego. W otoczeniu świetlistego Sędziego poeta umieszcza *świętych ognistych*, sza-

tana - psa, szczekającego na blask Majestatu, a także archanioły na ogniach i smokach. Wizja kończy się wyobrażeniem stolicy słonecznej - nowej Jerozolimy, drugiego raju, w którym na tronie zasiądzie od dawna wyczekiwane Słońce Sprawiedliwości. Podmiot liryczny, co charakterystyczne dla genezyjskiej poezji Słowackiego, przyjmuje rolę rewelatora prawd objawionych. Jego wypowiedź jawi się jako prorocze wezwanie:

*Podnieście teraz czoła, od wieków trapieni,
A więcej się nie bójcie żadnego ucisku;
Pan ciała wam przemieni
I miasto swoje złote - postawi na błysku...*

*Pan nasz zamieszka z nami - i nigdy już więcej
Nie zostawi na ziemi jak teraz sieroty,
Król tysiąca tysięcy,
Na stolicy słonecznej - ognisty i złoty.*

(w. 21-28)

Jak widać, nie pojawia się w utworze jakiś pojedynczy motyw z Objawienia św. Jana, ale niemal cała Apokalipsa ściśnięta w jeden dynamiczny obraz. Jest to chwyt nagminnie stosowany w przedstawieniach ikonograficznych. Czy istnieją jakieś konkretne dzieła malarskie, które mogły zainspirować poetę? Wydaje się, że tak. Jednym z nich mógłby być fresk Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie, przedstawiający Sąd Ostateczny. Fresk ów Słowacki oglądał najprawdopodobniej w czasie pobytu w Rzymie wiosną 1836 roku. Centralną postacią obrazu jest atletyczny Chrystus, unoszący się w obłokach na tle słoneczno-ognistej kuli. W wierszu pojawia się jednak szereg elementów symbolicznych, które w dziele Michała Anioła nie występują. Uwagę trzeba więc skierować ku innemu przedstawieniu. We Florencji, w Muzeum św. Marka znajduje się obraz Sądu Ostatecznego namalowany temperą na drewnie, którego autorem jest Fra Angelico. Malowidło powstało w latach 1432-1435. Nie wiadomo, czy poeta, bawiąc we Florencji w 1838 roku, miał okazję ów obraz ujrzeć. Faktem jest,

iż istnieje uderzające podobieństwo między wizją zaprezentowaną w liryku i wyobrażeniem Fra Angelico. Malarz na pierwszym planie umieszcza promieniejącego jasnością i otoczonego żółtawo-czerwonym wieńcem Sędziego. Kolor czerwony nadaje solarnemu wizerunkowi wymiar ognisty. Szata Chrystusa jest złota. Kolana okrywa mu złocisto-niebieskie sukno. To samo centralne miejsce zajmuje słoneczny, skąpany w ogniu i złocie Mesjasz z utworu *Radujcie się, Pan wielki narodów nadchodzi...* W dziele Angelico dokoła Zbawiciela, w świetlistym wieńcu, gromadzą się towarzyszący mu w glorii aniołowie. U Słowackiego można dostrzec motyw niemal identyczny. Ukazuje się bowiem:

[...] *Syn Boży pierworodny,
Wołający swe święte do chwały i wieńca.*
(w. 31-32)

Święci z florenckiego malowidła usytuowani są w chmurach, po obu stronach Jezusa, i podobnie jak on połykają słonecznym blaskiem. W wierszu zaś *święci ogniści* stoją w *chmurzycach za Panem*. U dołu Fra Angelico przedstawia sądzonych. Ci, którzy znajdują się po prawicy Pana, zostaną zbawieni. Z lewej strony widoczni są potępieńcy, których przeznaczeniem jest piekło, ukazane w formie groty z kadziami pełnymi smażących się w ogniu grzeszników. Wśród skazanych można dostrzec postacie szatańskie o kształtach zwierzęcych i głowach podobnych do psich. Słowacki w dolnej perspektywie wyobrażenia umieszcza od *wieków trapionych*. Wprowadza też, co ciekawe, szczekającego szatana. Jest to diabelska postać charakterystyczna dla kreacji malarskich¹⁵. W Biblii pies nie występuje bezpośrednio w roli diabła. Mianem tych czworonożnych zwierząt określa się natomiast rozpustników pozostawionych za murem Jerozolimy Niebieskiej¹⁶.

Do omówienia pozostaje motyw *stolicy słonecznej*, uzupełniający niejako solarny wizerunek Chrystusa. W dziele florenckiego mistrza nowa Jerozolima widoczna jest po prawicy Sędziego, w niższej partii przedstawienia – na wzgórzu, tak, że wydaje się

być zawieszona między niebem i ziemią. Ma ona stanowić wspólne mieszkanie Boga i ludzi. Mury Świętego Miasta przenika złocista, słoneczna jasność, pochodząca, jak można przypuszczać, od samego Mesjasza. To on jest budowniczym i władcą nowej arkadii. Podobnie dzieje się w omawianym liryku, w którym według proroczych słów Pan *miasto swoje złote - postawi na błysku i zamieszka z nami*.

Pierwiastek solarny stanowi dominantę kompozycyjną obu obrazów. Iluminacja zdaje się ogarniać wszystkie elementy wizji. Układ motywów w obu wypadkach wyznaczony jest według schematu wertykalnego. U samej góry zasiada otoczony splendorem i wieńcem anielskim Zbawiciel - Słońce. Nieco niżej usytuowani są święci, najniżej zaś sądzeni i postacie szatańskie. Omawiany plan podkreśla podział na górę - *sacrum* i dół - *profanum*, na dziedzinę światła i domenę ciemności. Miejscem zatknięcia się obu biegunów jest nowa Jerozolima - wspólny przybytek Boga i ludzi. Wertykalność u Słowackiego różni się przy tym od wertykalności w obrazie Fra Angelico. Podczas gdy malarz tworzy konstrukcję statyczną, pozbawioną ruchu w pionie, poeta maksymalnie tę konstrukcję dynamizuje. Ruch w wierszu wydaje się być jednostronny. Jego kierunek przebiega na pierwszy rzut oka ku dołowi. Podmiotem wszelkich czynności jest Chrystus. To jemu przysługuje moc sprawcza, ale też niszczycielska. Przychodzi bowiem *ratować niewinne* i rajskie miasto stawia *na błysku*, a równocześnie ścina mieczem, posyła w dół błyskawice. Działania te podkreślają fakt bezpośredniej ingerencji Słońca Sprawiedliwości w ciemną sferę profanum.

Zstępowanie bóstwa kryje w sobie jednak potencjalny ruch ku górze. W jakim sensie? Otóż układ wertykalny ma duże znaczenie w odniesieniu do myśli genezyjskiej Słowackiego. Jest to schemat, który pozwala ukazać funkcjonującą w filozoficznej koncepcji poety hierarchię duchów. Każdy z owych duchów zajmuje określoną pozycję na osi wertykalnej. Wyznacznikiem tej pozycji jest mniej lub bardziej doskonała forma, w jakiej dana istota aktualnie bytuje. Trzeba zaś pamiętać, że nie jest to układ statyczny. Słoneczny Me-

sjasz pojawia się w akcie zbawienia jako ciał ludzkich *przemienca*, powołując tym samym duchy do wyższych form egzystencji. *Sol Iustitiae* warunkuje zatem także ruch w górę – ku doskonałości. Wytlumaczenie warunkowości postępu duchów wzwyż kryje się w interpretacji biblijnych pojęć „wznoszenia się” i „zstępowania”.

Według Johna Baldocka, historyka sztuki badającego ikonograficzne wyobrażenia teofanii, *ludzkie „wzniesienie się” ku Bogu jest możliwe jedynie wówczas, gdy towarzyszy mu równoczesne «zstąpienie» ku człowiekowi ze strony Boga*¹⁷. Niepodobna więc zgodzić się z interpretacją Tomkowskiego, który z działaniem Chrystusa w omawianym wierszu wiąże wyłącznie możliwość ruchu jednokierunkowego – w dół¹⁸. Tego rodzaju stwierdzenie pozostaje w sprzeczności z głoszoną przez poetę ideą genezyjskiego postępu.

Dodatkowym wyznacznikiem doskonałości w przedstawionej w utworze hierarchii duchów jest nasilająca się ku górze światłość. Osiąga ona apogeum w solarnej postaci Mesjasza. Splendor, emanujący z osoby Syna Bożego, wyraża się w barwie złotej. Złocista aura kreowanego obrazu przywodzi na myśl kanon średniowiecznych technik malarskich¹⁹. Słoneczne, boskie światło wyobrażane bywa wówczas przez artystów niemal wyłącznie za pomocą barwy złotej. Złoto zaś – jak pisze w studium o kolorze Maria Rzepińska – jest *najszlachetniejsze, najtrwalsze i „zgadzające się z każdym kolorem”, nie przyjmujące cienia i przez to obce wszelkiej cielesności*²⁰. Podobny, duchowy wymiar przysługuje barwie tej w liryku Słowackiego.

Wspólne cechy obrazowania u Słowackiego i Angelica zauważył już w początkach naszego stulecia Ignacy Matuszewski²¹. Solarna symbolika Mesjasza z wiersza *Radujcie się, Pan wielki narodów nadchodzi...* wykracza jednak poza ramy tego podobieństwa. Stworzony przez poetę Zbawiciel oprócz złotego światła, niosącego w sobie dar ciepła, miłosierdzia i zbawczej mocy, wyrzuca z siebie przecież płomień i błyskawice. Pojawia się przy tym motyw dramatycznej walki Michała Archanioła z szatanem – smokiem, walki, której również towarzyszy symbolika ognista. Są to już akcenty obce fantazji malarskiej Fra Angelica. Wskazują drugą, karzącą

naturę Chrystusa. Płomienny żywioł staje się w tym kontekście zjawiskiem budzącym grozę, rzucającym winnych na kolana. Iluminacja przeznaczona jest dla tych, którzy zasługują na zbawienie, żar ognia zaś – dla potępionych. W obu tych biegunach, odpowiadających dwóm przeciwstawnym wartościom etycznym: dobru i złu, realizuje się inny charakterystyczny dla ikonografii Sądu Ostatecznego układ przestrzenny. Jest nim podział na nacechowaną dodatnio stronę prawą – słoneczną Jerozolimę i lewą, gdzie w dziełach malarzkich bywa usytuowane ziejące ogniem piekło. Podział ten można odnaleźć i u Angelica, choć brakuje w jego dziele symboli, jakie zwykle towarzyszą tego typu przedstawieniom. Przeważnie bowiem w ikonografii Sądu zbawionym przysługuje jako emblemat łaski lilia, potępionym – karzący miecz. U Słowackiego po lewej, ogniastej stronie, pojawia się taki właśnie złowrogi, siejący grozę miecz.

Jeśli zatem w linii wertykalnej następuje u poety hierarchizacja świata i oddzielenie *sacrum* od *profanum*, to w płaszczyźnie horyzontalnej dochodzi do przeciwstawienia dwóch skrajnych wartości etycznych: dobra, symbolizowanego przez światło, i zła, z którym wiąże się oczyszczająca i jednocześnie unicestwiająca moc ognia. W tej płaszczyźnie Słowacki dostrzega sprawiedliwość dziejową, odnoszącą się do sytuacji Polaków i innych wziętych w niewolę, umęczonych ludów Europy. Słoneczny Zbawiciel to przecież *Pan wielki narodów*, który dla niepokornych zaborców przygotowuje *miecz ognisty*, a dla niewinnych, *od wieków trapionych* buduje jaśniejące złotym blaskiem królestwo ducha. Podział na dwie strony – świetlistą i ognistą – sprawia, iż można mówić o *antyetycznej parze życie – śmierć*, która według badacza symboliki chrześcijańskiej, Manfreda Lurkera, jest wyrazem dwubiegunowego rozumienia świata²². Owa dwubiegunowość wpleciona jest, jak się zdaje, w całą filozoficzno-przestrzenną konstrukcję wiersza. Wyraża się ona w najróżniejszych zestawieniach antyetycznych, takich jak: góra – dół, duchy wysokie i niskie, jasność – ciemność, prawa i lewa strona, światło – ogień, zbawieni – potępieni, dobro – zło, nagroda – kara, wreszcie życie – śmierć. Jakością zaś organizującą wszystkie te przeciwieństwa, a zarazem stanowiącą dla nich punkt odniesie-

nia, jest prawdziwie królewska, błyszcząca złotem postać Chrystusa, przedstawionego jako Słońce Sprawiedliwości.

Sol Iustitiae nie jest jedynym słonecznym obrazem Mesjasza w lirykach genezyjskich. Zupełnie inny wizerunek boskiego *Solis* jawi się w utworze *Bóg duch, innego zwać nie będziecie...*, powstałym również – jak twierdzi Kuźniar – pod wpływem wizji kwietniowej²³. Chrystus zostaje tu umieszczony w środkowej sferze Trójcy Świętej. Jego jasne oblicze promieniuje blaskiem wszystkich świecących i odbijających światło ciał niebieskich. Oto pierwsza strofa wiersza, w której pojawia się wymieniony obraz:

*Bóg duch, innego zwać nie będziecie
W nieszczęściu waszym, o bracia moi.
Duch Syn - objawion formą na świecie,
W gwiazdach - w miesiącach i w słońcach stoi,
A w nim Miłości duch - Duch Święty,
Przemienion w róże i w diamenty*

(w. 1-6)

Słowacki, co ciekawe, wcale nie hierarchizuje pod względem dostojności ukazanych osób Trójcy. Przeciwnie, nakładając na siebie kolejne obrazy, stwarza efekt wyłaniania się jednej postaci z drugiej. Oto Syn zdaje się wytryskać formą z Ojca. W nim samym zaś objawia się blaskiem diamentów i kształtem symbolizujących miłość róż Duch Święty. Wyobrażenie to nie przystaje zupełnie do hierarchicznego schematu Trójcy, jaki poeta umieszcza w *Dialogu troistym*. Tam Stwórca wyraźnie góruje nad pozostałymi osobami, przy czym objawiony w Słowie Syn znajduje się po prawicy Ojca, co daje mu wyraźną przewagę nad usytuowanym z lewej strony Duchem Świętym²⁴. W wierszu owego trójkątnego schematu nie ma. Nie ma też żadnej z form hierarchizacji, jakie pojawiają się w plastycznych przedstawieniach Trójcy. Skąd zatem wzięła się tak niezwykła wizja w twórczej wyobraźni Słowackiego? Otóż istnieje pewien osobliwy, niezwykle ważny dla obrządku prawosławnego rodzaj ikony, która wbrew chrześcijańskiej tradycji ukazuje Emanuela w Trójcy o konstrukcji niezhierarchizowanej.

Taką niezwykłą ikoną jest obraz zwany „Ojcostwem”. Tradycja Kościoła wschodniego każe umieszczać to malowidło w centralnym punkcie ikonostasu. Wyraża ono *Pierwszą Hipostazę*²⁵, stanowi widzialne odbicie absolutnej natury bóstwa. Przedstawia Boga Ojca jako brodatego starca zasiadającego na tronie. Na jego kolanach umiejscowiony jest Odwieczny Młodzieniec, którego otacza złocista, słoneczna poświata. Załamania szat Mesjasza zaznaczone bywają błyszczącymi promieniami-assisem, symbolizującymi emanację boskich energii. Z jego łona wydobywa się Duch Święty w postaci tryskającej światłością i złotem gołębicą.

Mimo różnic w przedstawieniu Boga Ojca i Ducha Świętego, symboliczną kreację Słowackiego łączy z ikoną podobny układ motywów, uznany przez znawców sztuki i liturgii bizantyjskiej za nieadekwatny do wyrażenia Trójcy²⁶. Oba obrazy zawierają poza tym świetlisty wizerunek Chrystusa. U poety źródłem blasku są otaczające postać Zbawiciela *gwiazdy, miesiące i słońca*. Emanuel z ikony zaś wyrzuca z siebie złociste, słoneczne promienie energii. *Bóg duch* zatem, którego w wierszu mają *zwać* w swoim nieszczęściu *bracia* - zapewne Polacy - ukształtowany jest jako postać archetypiczna, pierwotna, dająca się ująć w absolutnej Trójjedni Pierwszej Hipostazy. Jedna osoba Trójcy objawia się w drugiej i przez drugą.

Kiedy poeta mógł zetknąć się z ikoną „Ojcostwa” Nastąpiło to prawdopodobnie w okresie dzieciństwa lub wczesnej młodości, gdy mieszkał w Krzemieńcu, a potem w Wilnie. Sztuka prawosławia musiała wywrzeć na nim duże wrażenie, skoro jeszcze w styczniu 1845 r., a więc kilka miesięcy przed powstaniem wiersza, pisał do Juliusza Stattlera, kreśląc wizję przyszłej kariery malarskiej chłopca:

... a weź za tob tę szkołę malarską, która musi wejść tą samą drogą, przez jaką dumki ruskie do nas weszły. - Widzę już - widzę stamtąd nadchodzącą szkołę niby wenecką, z ruskich cerkwi wylatującą na nietoperzowych skrzydłach popiej sukmany - brodacze na dnach, na złotych blachach²⁷.

Warto zwrócić szczególną uwagę na fakt, iż Słowacki gromadzi przy Mesjaszu całą plejadę błyszczących ciał niebieskich. Stawia go w największym z możliwych splendorów - czyni zeń *lux mundi*.

Słońce, gwiazdy i księżyc, to świetliste emblematy Zbawiciela, jakie przypisuje mu tradycja ikonograficzna. Najrzadziej towarzyszy mu w malarstwie księżyc, który jednak jako symbol ma znaczenie istotne. Jest on mianowicie emblematem Kościoła odbijającego światło Chrystusowe²⁸. Takie myślenie o Kościele znalazło wyraz w architektoniczno-ikonograficznym układzie średniowiecznej świątyni chrześcijańskiej. Jej sklepienie, a także wnętrze kopuły bywa często ozdobione rojem gwiazd, w centrum którego znajduje się słońce z krzyżem w środku. Czasem zamiast słońca u szczytu sklepienia można dostrzec sam otoczony mgławicą ciał niebieskich krzyż. W ten sposób Mesjasz objawia się wiernym niemal namacalnie, nacznie, pod postacią spływającej z nieba iluminacji. Takie mozaiki występują zwłaszcza w świątyniach włoskich, pamiętających jeszcze czasy rzymskie. Jedną z nich zdobi mauzoleum Galli Placydii²⁹ w Rawennie. Inną można ujrzeć w kopule kościoła w Casaranello. Słowacki z pewnością stykał się niejednokrotnie z takimi przedstawieniami w czasie pobytu we Włoszech³⁰. One też mogły wpłynąć na wykreowany przez poetę obraz.

W wierszu *Bóg duch, innego zwać nie będziecie...* ujawnia się charakterystyczna dla Słowackiego technika łączenia czy nakładania na siebie motywów ikonograficznych, pochodzących z różnych źródeł; motywów, które użyte osobno słabo przemawiają do wyobraźni, wydają się pozbawione ekspresji. Dopiero ich połączenie wprowadza w nie dynamikę oraz nowe, niepowtarzalne jakości. Doskonałym przykładem jest postać otoczonego blaskiem Emanuela – bliska ikonie „Ojcostwa”, a jednocześnie skąpiana w świetle mozaikowych słońc i gwiazd. Powstały w wyniku wspomnianego zabiegu wizerunek ukazuje łagodne, opiekuńcze oblicze Zbawiciela, który jako „Duch Syn” staje się kosmosem, solarno-astralnym obrońcą, absolutem, z którym ostatecznie połączą się udręczone, ale pełne nadziei duchy „braci” Polaków.

O wiele bardziej dramatyczną wizję solarnego Chrystusa ukazuje poetycki urywek z końca 1848 r., zaczynający się od słów: *Panie! o którym na niebiosach słyszę...* Obok opiekuńczych działań

Mesjasza można tu dostrzec także groźne objawienie mocy. Podmiot liryczny zwraca się do Zbawiciela w taki oto sposób:

*Panie! o którym na niebiosach słyszę,
Gdzie słysząc grzmot słońc - albo gwiazd dzwonienie,
Panie, w którym ja nieraz się uciszę,
Gdy padnę we łzach - twarzą na kamienie...*

(w. 1-4)

Jezus ukazuje się w postaci słońc i gwiazd, którym towarzyszą specyficzne dźwięki: *grzmot* i *dzwonienie*. Ciała niebieskie wywołują przede wszystkim wrażenia słuchowe, nie wzrokowe. Podmiot zwraca się wszak do Pana, którego obecność słyszy. *Grzmot słońc* i *gwiazd dzwonienie*, owa prawdziwie platońska muzyka sfer, staje się objawieniem Chrystusowej potęgi i mocy. Siła niebiańskich dźwięków sprawia, iż głos człowieka zamiera, wycisza się. W tym sensie można znaleźć w Panu ukojenie - padając jednocześnie przed Majestatem *twarzą na kamienie*. Nie ma tu już apokaliptycznego Sędziego - Słońca Sprawiedliwości ani łagodnego Emanuela, wyłaniającego się świetliście z boskiej Trójcy. Pojawia się natomiast Chrystus - Mocarz, przerażający słoneczny Kosmokrata, wprawiający w drżenie ciała niebieskie, niczym zabawki.

Stworzony przez Słowackiego obraz nasuwa skojarzenia z ikonografią *Solis Invisiti*. Motyw Niezwycięzonego Słońca wywodzi się ze starożytnych, rzymskich kultów solarnych, nawiązujących do wyobrażeń greckiego Heliosa, przemierzającego niebo w złotym rydwanie, zaprzężonym w cztery świetliste rumaki. Solarne rytuały osiągnęły w Rzymie apogeum za panowania cesarza Aureliana, który jako syn kapłanki Słońca z Panonii wszystkie swoje zwycięstwa przypisywał słonecznemu bóstwu. W 274 r. ustanowił Słońce naczelnym bogiem Cesarstwa. Wkrótce też sam otrzymał przydomek: *Deus Sol Invisitus*. To właśnie on ogłosił 25 grudnia Dniem Narodzin Niezwycięzonego Słońca³¹, który to dzień chrześcijaństwo przyjęło później jako moment przyjścia na świat Chrystusa, przenosząc zresztą na Zbawiciela całą solarną symbolikę. Zacho-

wane od czasów Aureliana wizerunki *Solis Invicti* ukazują najczęściej pędzącego w złocistym zaprzęgu młodzieńca, który w lewej dłoni trzyma glob, prawą zaś unosi ku górze we władcym geście. Kultura chrześcijańska kojarzy ten motyw z Wniebowstąpieniem Mesjasza, który jako Słońce udaje się świetlistym pojazdem do gwiazd, gdzie ma swą siedzibę Bóg-Ojciec.

W jakiej mierze można mówić o wyobrażeniu *Solis Invicti* w lirycznym urywku Słowackiego? Otóż cały wizerunek Chrystusa został tu zbudowany w oparciu o dźwięki. Złocisty zaprzęg nie jest widoczny, ale jest słyszalny. *Grzmot słońc* zdaje się być dudnieniem kopyt słonecznych rumaków, *gwiazd dzwonienie* zaś echem, jakim odpowiadają ciała niebieskie. W obliczu takiej chrystofanii podmiot-bohater utworu pada na twarz. Nie jest w stanie spojrzeć w górę. Może jedynie słuchać i we łzach ukorzyć się przed Panem.

Zdaje się, iż poeta widział jedno z przedstawień Niezwyciężonego Słońca już w 1831 roku w Galerii Drezdeńskiej. Znajduje się tam malowidło pędzla Nicolasa Poussina z lat 1630-1631, przedstawiające Królestwo Flory. W dolnej części obrazu widoczna jest scena idylliczna, która rozgrywa się w ogrodzie bogini kwiatów i wiosny - Flory. Wśród młodych bogów, bohaterów sceny, można dostrzec takie mityczne znakomitości, jak Wenus, Adonis czy Apollo³². U góry, w złocistych chmurach, unosi się rydwan Heliosa, zaprzężony w cztery białe rumaki. Słoneczny bóg ukazany jest jako półnagi młodzieniec. Otacza go złoty, solarny pierścień. Unoszące się wokół pojazdu chmury wyglądają jak kłęby niebiańskiego pyłu, wzbijanego uderzeniami kopyt rozpędzonych koni. Wyobrażenia *Solis Invicti* Słowacki mógł oglądać także w Rzymie, w czasie spacerów *po ruinach Cezarów*³³. Motyw ten pojawia się wielokrotnie w dekoracjach łuku Konstantyna, patronując scenie wjazdu cesarza do Rzymu oraz przedstawieniom bitewnym. Można go także spotkać w znanym watykańskim reliefie z I w. p.n.e., który ukazuje apoteozę Juliusza Cezara, wznoszącego się ku gwiazdom w słonecznym rydwanie³⁴.

W utworze *Panie! o którym na niebiosach słyszę...* można też dostrzec nawiązania do malarskich wizji przemienienia. Trzeba wziąć

pod uwagę przede wszystkim słynną *Transfigurację* Rafaela, obraz namalowany w latach 1518-1520, który poeta widział podczas zwiedzania Watykanu i którym się zachwycił³⁵. Malowidło przedstawia Jezusa unoszącego się w słonecznym obłoku nad górą Tabor. U szczytu wzniesienia znajdują się apostołowie: Piotr, Jakub i Jan. Padają oni na twarze, porażeni światłem bijącym od Zbawiciela.

W wierszu Słowackiego ukorzenie się przed Panem wygląda podobnie. Wydaje się jednak, że to w bohaterze, a nie w Chrystusie następuje przemiana. Omawiany obraz koresponduje z koncepcją Eliadego, który uważa, że *na górze Tabor w Jezusie nie zaszła żadna zmiana - przemienienie zaszło w apostołach: to oni dzięki łasce boskiej otrzymali zdolność widzenia Jezusa takiego, jakim był...*³⁶ Ukazana w liryku postać również doświadcza takiej łaski - tyle że wrażenia wzrokowe zostają przetransponowane w słuchowe. Ujawnia się tu synestezja, która sprawia, że zjawiska dostępne optycznie - słońce i gwiazdy - stają się słyszalne. Bohater doznaje swobodnego wewnętrznego przemienienia - „uciszenia”, dzięki któremu może odbierać głosy płynące z nieba. Poza wskazaną analogią istnieje jednakże wiele elementów różniących wizję poety od *Transfiguracji*. W dziele Rafaela nie pojawiają się na przykład w ogóle gwiazdy. Nie są również widoczne żadne zjawiska, które mogłyby wywołać grzmoty, chyba że dźwięki te są poetycką transformacją znanego z Biblii głosu Jahwe. W momencie Przemienienia dochodzi przecież do potwierdzenia przez Ojca boskiej natury Jezusa.

Elementy nieobecne u Rafaela można znaleźć, co ciekawe, w innej scenie *Transfiguracji*. Ukazują się one mianowicie w czternastowiecznej ikonie *Przemienienia*, której autorstwo przypisuje się Teofanowi Grekowi. Obraz przedstawia Mesjasza w słońcu na tle sześcioramiennej gwiazdy. Wydobywające się z owej gwiazdy promienie niczym pioruny powalają na skały przerażonych apostołów. Jest to ikona znana i wysoko ceniona w świecie prawosławnym. Mogła być też nieobca Słowackiemu.

Omówione solarne wizerunki dowodzą różnorodności ujęć postaci Chrystusa w lirykach genezyjskich. Z pozoru jednolity symbol - słońce - posiada w wyobraźni poety różne warianty. *Sol iustitiae*,

słoneczny Emanuel objawiony w Trójcy, a także *Sol Invictus* to trzy odmienne przedstawienia. Trzeba przy tym zgodzić się z Tomkowskim, iż *porównanie Chrystusa do Słońca równa się przyznaniu drugiej osobie Trójcy miejsca centralnego w [...] konstrukcji świata*³⁷. Wiąże się to z umieszczeniem Zbawiciela obok Jehowy na najwyższej pozycji w genezyjskiej hierarchii duchów. Nie można jednak przyznać racji stwierdzeniu badacza, że Słowacki posługuje się *metaforą w tradycji mistycznej tak powszechną, że niemal banalną*³⁸. Trudno zarzucić banalność skomplikowanym, odzwierciedlającym mistrzostwo artystycznego warsztatu przedstawieniom, które notabene wydają się mieć więcej wspólnego z tradycją ikonograficzną niż mistyczną. Słowacki nie przypisuje Mesjaszowi solarnej etykiety. Przeciwnie - tworzy obrazy o głębokiej treści symbolicznej, w których odbija się niezachwiana wiara, a także refleksja egzystencjalna. W każdym wypadku Chrystus - Słońce jest kimś innym. Czasami objawia się jako groźny Sędzia, innym razem jako dobrotliwy opiekun, obrońca nieszczęśliwych. Przybiera też postać niewyciężonego wodza - władcy wszechświata.

Tworząc wymienione kreacje, poeta posługuje się oryginalną techniką łączenia wielu różnorodnych motywów ikonograficznych w jeden niepowtarzalny obraz. Dzięki temu powstają przedstawienia synkretyczne o bogatej symbolice. *Sol Iustitiae* z wiersza *Radujcie się, Pan wielki narodów nadchodzi...* skupia na przykład wokół siebie więcej apokaliptycznych szczegółów niż niejeden jego odpowiednik z malarskich wyobrażeń Sądu Ostatecznego. „Duch Syn” z utworu *Bóg duch, innego zwać nie będziecie...* łączy w sobie postać złotego Emanuela z ikony „Ojcostwa” z wizerunkiem Chrystusa objawiającego się w słońcu i gwiazdach na sklepieniach średniowiecznych świątyń, owych „księżyców” odbijających boskie światło. Obraz zaś zawarty w liryku *Panie! o którym na niebiosach słyszę...* zdaje się mieszać elementy ikonografii *Solis Invicti* i Przemienienia.

W symbolicznych przedstawieniach Syna Bożego ukazuje się bardzo wyraźnie zauroczenie Słowackiego światłem jako środkiem umożliwiającym ujawnienie prawdziwej istoty bóstwa. Zauroczenie

to wiąże się prawdopodobnie z mistycznym przeżyciem wizji ognistej, w trakcie którego poeta doznał olśnienia na skutek wielkiej jasności emanującej z głębi płomieni. Wizja owa niewątpliwie wpłynęła na jego osobowość, tak samo, jak niegdyś podobne doznania odbiły się silnym echem w świadomości Böhmeo, Pascala czy Swedenborga. U Słowackiego jednak przeżycie ognistej światłości wywołało nie tylko ekstazę i poczucie obcowania z Absolutem, ale też uwrażliwiło jego poetycką wyobraźnię na znane w tradycji ikonograficznej motywy i środki wyrazu, pozwalające w możliwie doskonałej formie ukazać boską luminescencję. Dlatego właśnie sposób kreacji omówionych solarnych obrazów do złudzenia przypomina techniki stosowane przez wczesnochrześcijańskich natchnionych malarzy - wizjonerów. Próbowali oni wszelkimi dostępnymi środkami wyrazić świetlistą naturę Boga. Estetyka blasku opanowała całą sztukę średniowiecza. Zaczęto wykorzystywać obficie barwę złotą, metale szlachetne oraz drogie kamienie. Celem było uzyskanie efektu lśnienia, migotliwości. Wizerunek bóstwa musiał świecić. Nie dziwi więc fakt, iż dla złożenia hołdu Chrystusowi posługiwano się często symboliką solarną³⁹. Podobnie uczynił Słowacki, sytuując Mesjasza wśród słońc, którym towarzyszą migocące gwiazdy. Szlachetne metale i drogie kamienie również znajdują miejsce w jego poetyckiej koncepcji. Jest to widoczne w wyobrażeniu *złotego Sędziego* i *złotego miasta* w wierszu *Radujcie się, Pan wielki narodów nadchodzi...*, a także w wizji wyłaniającego się z Jezusa Ducha Świętego, przemienionego w liryku *Bóg duch, innego zwać nie będziecie... w róże i w dyjamenty*.

Sięganie po natchnienie do sztuk plastycznych sprawia, iż twórczość liryczna Słowackiego zyskuje wymiar niepowtarzalny. Fantazja malarza jednoczy się w akcie kreacji z wrażliwym duchem poety. Autor sięga do tradycji ikonograficznej nie po to, by odtwarzać. Przeciwnie, wykorzystując prastary symbol Chrystusa, powoduje do życia zupełnie nowe obrazy. Oryginalność ujęcia powoduje, że funkcjonujące od dawna w kulturze solarne przedstawienia jawią się w nieznanym dotąd kształtach, układach i znaczeniach. Wobec tego mówienie o słonecznej symbolice Zbawiciela u Słowac-

kiego w kategoriach banału, jak czyni to Tomkowski, wydaje się oczywistym nieporozumieniem.

PRZYPISY

¹ Zob. J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984; M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna, Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989.

² Por. J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warszawa 1972.

³ *Tamże*, s. 12, 62, 79.

⁴ Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, w: *O sztuce*, przeł. J. Guze, Wrocław 1961, s. 6.

⁵ Może ona działać w dwóch kierunkach. Blake tworzy przepelnione poetycką symboliką akwarele ilustrujące sceny z *Boskiej Komedii* Dantego czy *Raju utraczonego* Milтона. Słowacki - odwrotnie: w dziełach malarskich znajduje szereg emblematów, które budzą w nim natchnienie poetyckie.

⁶ J. Ziomek, *Symbol wśród tekstów kultury*, w: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1994, s. 158.

⁷ Zob. P. Tillich, *Symbol religijny*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Symbole i symbolika*, pod. red. M. Głowińskiego, Warszawa 1991, s. 147.

⁸ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963, s. 144. Dalej - w skrócie: *Korespondencja*.

⁹ Zob. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, przy współpracy St. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 498.

¹⁰ Teksty liryków cytuję za wydaniem: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod. red. J. Kleinera, t. XII, cz. I, Wrocław 1960.

¹¹ Zob. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A. Q. Lavique, Kraków 1994, s. 156.

¹² Jako przykład można wskazać opis grobowca Dantego, znajdującego się we florenckim kościele Santa Croce (list do matki z 3/5 października 1837 r.).

¹³ Datę tę podaję za: J. Miziołek, *Sol Verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991, s. 164.

¹⁴ Cyt. za: *Biblia to jest księgi Starego i Nowego Testamentu*, przeł. J. Wujek, Warszawa 1823.

¹⁵ Wystarczy przypomnieć częsty w malarstwie antycznym motyw Cerbera – strażnika Hadesu; przedstawienia bogini śmierci, Hekate, w postaci wyjącej do księżycy suki oraz obrazy takie, jak *Kuchnia czarownic* Goyi, gdzie demoniczne kobiety zamieniają się w psy.

¹⁶ Zob. *Apokalipsa św. Jana*, 22,15.

¹⁷ J. Baldock, *Symbolika chrześcijańska*, przeł. J. Moderski, Poznań 1994, s. 72.

¹⁸ Zob. J. Tomkowski, *dz. cyt.*, s. 71-72.

¹⁹ Por. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 110-118.

²⁰ *Tamże*, s. 115.

²¹ Zob. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 209 (wyd. I - 1902 r.).

²² M. Lurker, *Przestanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 271.

²³ Zob. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XII, cz. I, s. 53.

²⁴ Por. *tamże*, t. XIV, Wrocław 1954, s. 234.

²⁵ G. Krug, *Mysli o ikonie*, przeł. R. Mazurkiewicz, Białystok 1991, s. 21.

²⁶ Zob. *tamże*, s. 23.

²⁷ *Korespondencja*, t. 2, s. 65.

²⁸ W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 180.

²⁹ Galla Placydia – córka Teodozjusza I Wielkiego (346-395), cesarza rzymskiego, który w r. 380 ogłosił chrześcijaństwo religią panującą w całym imperium, a w 395 roku podzielił Cesarstwo na Wschodnie i Zachodnie.

³⁰ W podobnym tonie utrzymana jest gwiazdna ornamentyka uzupełniająca ozdobię freskami wewnątrz kopuły w Bazylice św. Piotra w Rzymie.

³¹ Zob. J. Miziołek, *dz. cyt.*, s. 18-19.

³² Por. H. Marx, *Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister*, Leipzig 1994, s. 120.

³³ List do matki z 24 listopada 1837 r., *Korespondencja*, t. I, s. 376.

³⁴ Relief ten obecnie znajduje się w Muzeum Watykańskim.

³⁵ Zob. list do matki z 14 maja 1844 r.

³⁶ M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1994, s. 62.

³⁷ J. Tomkowski, *dz. cyt.*, s. 75.

³⁸ *Tamże.*

³⁹ Zob. M. Rzepińska, *dz. cyt.*, s. 110-112.

Olaf Kryśowski

CHRYSUS SOLARNY W LIRYKACH GENEZYJSKICH
SŁOWACKIEGO - IKONOGRAFICZNE ŹRÓDŁA SYMBOLIKI
SOLAR CHRIST IN THE GENESIS LYRICS BY SŁOWACKI -
THE ICONOGRAPHICAL SOURCES OF THE SYMBOLISM:

Summary

The images of Sun-Christ which appear in the Genesis lyrics are evidence of the existence of multifarious representations of the figure of the Saviour in the later works by Juliusz Słowacki. The apparently homogenous symbol of the Sun assumes different shapes in the poet's imagination. *Sol Iustitiae*, *Sun-Emanuel* present in the Holy Trinity, and *Sol Invictus* are three different variants of the same motif. In each case Christ appears as a different figure. He can be a severe judge, a good guardian and protector of the unhappy. The Son of God is also the *invincible commander and ruler of the world*. To create the above-mentioned images, Słowacki draws upon the visual arts. The poet uses a unique technique and combines multifarious iconographic motif to form an unrivalled representation. The result is the appearance of syncretic, highly symbolic and expressive images. The combination of the fantasy of a painter and the sensitivity of an artist in one act of creation seems to be one of the characteristics of Słowacki's creative personality. The artist does not label Messiah as a 'solar-figure'. On the contrary, the images called into being by Słowacki reflect a profound thought on the essence and forms of the appearance of Christ in his glistening robe. They are full of the constant faith and existential reflection of the poet, whose works were the result of the influences of two great Christian cultures, namely the Roman-Catholic and the Orthodox traditions.