

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LVIII

Kraków, styczeń–luty 2017

Zeszyt 1 (340)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

DOI 10.1515/ruch-2017-0011

EUZEBIUSZ SŁOWACKI
– LITERAT I LITERATUROZNAWCA

HELENA MARKOWSKA*

Twórczość literacka profesorów polskich wydziałów humanistycznych to zjawisko, które nie narodziło się w 2. poł. XX wieku. Kiedy na przełomie XVIII i XIX stulecia zaczyna formować się polska nowoczesna myśl literaturoznawcza, role literata i literaturoznawcy wydają się tak splecione, że trudno orzec, czy to ówczesne uniwersytety powołują na katedry literatury pisarzy, czy też profesoremie niemal obowiązkowo sięgają po pióra. Decyduje o tym, oczywiście, inne niż dziś rozumienie i nauki o literaturze, i samej literatury, niezwiązanej jeszcze w powszechnej świadomości tak silnie, jak później, z kategorią fikcji. Bliskość porządków – naukowego i artystycznego – obrazuje już forma najbardziej znanej polskiej poetyki klasycystycznej, *Sztuki rymotwórczej* Boileau-Dmochowskiego¹, przynależącej do często wówczas wyodrębnianego, czwartego rodzaju literackiego – poezji dydaktycznej². Po powstaniu Uniwersytetu Warszawskiego

* Helena Markowska – mgr, doktorantka, Uniwersytet Warszawski.

¹ Zob. F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, oprac. S. Pietraszko, Wrocław 1956.

² Tak u E. Słowackiego (*O poezji* [w:] tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, Wilno 1826, s. 87), S. Bielskiego (*Wybór różnych gatunków poezji z rymopisów polskich dla użytku młodzieży*, cz. 1, Warszawa 1818, s. 1–2), L. Osińskiego (*Wykład literatury porównawczej* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 3), F. Królikowskiego (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, s. X–XI). Zob. P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski: doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa 1984, rozdz. *Teoria genolo-*

role literata, krytyka i wykładowcy łączą Ludwik Osiński i Kazimierz Brodziński, pierwszy znany w chwili powołania na katedrę jako twórca ód (np. *Oda na cześć Kopernika*, *Wiersz na powrót zwycięskiego wojska do stolicy*³) i przekładów tragedii (*Alzjra* Voltaire'a, *Cyd*, *Horacjusze* i *Cynna* Corneille'a⁴), drugi – zwłaszcza jako autor sielanki *Wiesław*⁵ oraz rozprawy krytycznoliterackiej *O klasyczności i romantyczności...*⁶.

Różnorodność działalności, klasyfikowanej potem jako artystyczna, krytycznoliteracka i dydaktyczna, jest wręcz charakterystyczna dla twórców przynależnych do formacji, którą przyjęło się nazywać klasycyzmem postaniszawowskim⁷. Osiński, Brodziński, a także Koźmian, Wężyk, Feliński, Morawski, Dmochowski, by pozostać przy najbardziej rozpoznawalnych nazwiskach, to literaci, którzy przeszli do historii jako „krytycy i recenzenci warszawscy” nie tylko za sprawą tekstu Mickiewicza i sporu z romantykami⁸, ale w wyniku własnej, prowadzonej konsekwentnie działalności. I tak na przykład wszyscy z wymienionych brali udział w pracach Towarzystwa Przyjaciół Nauk, przygotowując na jego posiedzenia mowy i rozprawy; Koźmian i Morawski należeli do towarzystwa Iksów i pisali recenzje teatralne; Feliński był wykładowcą literatury w Liceum Krzemienieckim. Trzeba zatem stwierdzić, że samo uczestnictwo w życiu literackim epoki wymagało bycia zarówno literatem, jak i teoretykiem

giczna klasycyzmu postaniszawowskiego, s. 143–268. Rodzaj dydaktyczno-moralizatorski wyróżniła później Skwarczyńska (zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, cz. 5, *Rodzaj literacki a ogólna problematyka genologii*, Warszawa 1965).

³ L. Osiński, *Oda na cześć Kopernika*, wygł. na posiedzeniu TPN, 10 listopada 1808, wyd. „Gazeta Warszawska” 1808 i *Wiersz na powrót zwycięskiego wojska do stolicy*, wygł. na posiedzeniu TPN, 22 grudnia 1809, wyd. „Pamiętnik Warszawski”, t. 1, nr 1, 1810.

⁴ Voltaire, *Alzjra, czyli Amerykanie. Tragedia w 5 aktach wierszem* [w:] L. Osiński, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1861; P. Corneille, *Cyd. Tragedia w 5 aktach wierszem*, tamże; P. Corneille, *Cynna, czyli łaskawość Augusta. Tragedia w 5 aktach wierszem*, tamże; P. Corneille, *Horacjusze. Tragedia w 4 aktach wierszem*, Warszawa 1802; P. Corneille, *Cynna, czyli łaskawość Augusta. Tragedia w 5 aktach wierszem*, tamże.

⁵ K. Brodziński, *Wiesław. Sielanka krakowska*, „Pamiętnik Warszawski” 1820, t. 16, s. 18.

⁶ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 10, s. 356–381.

⁷ Epoka lat 1795–1830 to czas przenikania się – często w twórczości jednego autora czy teoretyka – różnych nurtów: klasycyzmu, sentymentalizmu, rokoka, tendencji romantycznych (zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975; P. Żbikowski, *Klasycyzm postaniszawowski: doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa 1984). Za Piotrem Żbikowskim przyjmuję dla nazwania zespołu przekonań estetycznych interesujących mnie autorów określenie „klasycyzm postaniszawowski” – czy w skrócie „klasycyzm” – jako szersze, nazywające prąd w istocie eklektyczny, integrujący pierwiastki klasycyzmu przedrozbiorowego, sentymentalizmu, rokoka, preromantyzmu, zdając sobie sprawę z nieporęczności i nieprecyzyjności tego terminu (zob. Z. Libera, *Problem późnego Oświecenia* [w:] *Wiek Oświecenia*, Warszawa 1978, t. 1).

⁸ Zob. A. Mickiewicz, *O krytykach i recenzentach warszawskich* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 5, s. 180–198, Warszawa 1996.

literatury – czy to poprzez członkostwo w instytucjach naukowych, czy to działalność dydaktyczną, w tym także na poziomie uniwersyteckim, czy to publicystykę, czy nawet życie towarzyskie toczące się w salonach.

Na tym właśnie tle należy rozpatrywać twórczość Euzebiusza Słowackiego, literaturoznawcy związanego z Liceum Krzemienieckim (w latach 1806–1811) i Uniwersytetem Wileńskim, gdzie piastował Katedrę Poezji i Wymowy (w latach 1811–1814). Karierę literacką rozpoczął Słowacki od przekładu *Henriady* Voltaire’a (wydanego zresztą bez jego zgody)⁹. Jako teoretyk literatury (czy szerzej – sztuki) Słowacki był autorem rozpraw *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*¹⁰ i *Uwagi powszechnie nad językami, sztuką pisania i postaciami mowy*¹¹ oraz *O sztuce dobrego pisania w języku polskim*, a także *Przestrogi względem wprawiania się uczniów do dobrego w języku polskim pisania*¹² (dwa ostatnie pisma dotyczą przede wszystkim dydaktyki). Ponadto pokłosem jego wykładów na Uniwersytecie Wileńskim są notatki uporządkowane przez wydawców *Dzieł z pozostałych rękopismów ogłoszonych* i opublikowane jako *O wymowie* i *O poezji*¹³ oraz *Rozbiory pisarzy i Przykłady stylu w prozie*¹⁴. Natomiast jego twórczość literacka, oprócz kolejnych przekładów (m.in. z Wergiliusza, Horacego i Propercjusza¹⁵), obejmuje dwie tragedie – *Wandę* (ok. 1806) i *Mendoga* (1812)¹⁶ oraz grupę wierszy (m.in. wydane w *Dziełach...: Do Erazma, Nagrobki, Wiersz na Jana Rustema*¹⁷ i rozproszone w czasopiśmie: *Oda na obchód uroczysty dnia 15 sierpnia 1812 roku w Wilnie, Wiersz z powodu wielkiego zwycięstwa pod Lipskiem*¹⁸).

Koncepcja stosunków pomiędzy literaturą a literaturoznawstwem zawarta w teoretycznych pismach Słowackiego da się wyprowadzić przede wszystkim z jego teorii smaku. Smak jest to u niego „pojęcie prędkie i mocne, które równie jak smak języka i podniebienia, uprzedza rozwałę, zachwyca nas rozkoszą na widok piękności lub napętnia obrzydzeniem i wznieca wstręt, gdy rzecz nikczemna lub szpetna oczom się naszym przedstawia”¹⁹. Trzeba przypomnieć,

⁹ L. Borowski, *O życiu i pismach Euzebiusza Słowackiego, profesora wymowy i poezji w Imperatorskim Uniwersytecie Wileńskim* [w:] E. Słowacki, *Działa...*, dz. cyt., t. 1, Wilno 1827, s. X.

¹⁰ E. Słowacki, *Dzieła...*, dz. cyt., t. 1, s. 3–150.

¹¹ Tamże, s. 153–294.

¹² Tamże, t. 2, Wilno 1826, s. 187–283 i 284–290.

¹³ Tamże, s. 1–51 i 55–184.

¹⁴ Tamże, t. 3, Wilno 1826.

¹⁵ Tamże, t. 4, Wilno 1826, s. 125–279.

¹⁶ Tamże, s. 53–121 i 1–51.

¹⁷ Tamże, s. 353–360.

¹⁸ E. Słowacki, *Oda*, „Kurier Litewski” 1812, nr 75; tenże, *Wiersz z powodu wielkiego zwycięstwa pod Lipskiem dnia 6/8 października 1813 r. otrzymanego* [w:] L.A. Capelli, *In occasione delle insigni vittorie riportate dagli alleati sull’esercito francese nel mese ottobre dell’anno 1813*, Wilno 1813.

¹⁹ E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych* [w:] tegoż, *Dzieła...*, dz. cyt., t. 1, Wilno 1826, s. 45.

że smak jako pojęcie z zakresu estetyki zaczyna być popularne w europejskiej teorii sztuki za sprawą pism Baltasara Graciána²⁰. Jest następnie wykorzystywane przede wszystkim w myśli francuskiej, a od przełomu XVIII i XIX wieku – angielskiej i niemieckiej²¹. W Polsce jako pierwszy refleksję nad nim podjął Józef Szymanowski, autor *Listów o guście, czyli smaku*²², uznawanych za próbę programu poezji rokokowej. Aczkolwiek klasycyści posługiwali się pojęciem smaku chętnie i rozsiane uwagi na jego temat można znaleźć w wielu tekstach, rozprawa Słowackiego jest najbardziej systematyczną próbą jego opracowania²³.

Jednym z głównych dylematów europejskiej teorii smaku był jego stosunek do rozumu²⁴. Zagadnienie to Słowacki zdaje się rozstrzygać na korzyść racjonalności tej władzy. Pomimo tego, że pierwsze wrażenie „uprzedza rozważę”, smak sam jest syntezą „imaginacji i rozważi”²⁵. Za pomocą teorii smaku Słowacki zdaje się godzić dwie koncepcje źródeł doskonałości poetyckiej, przypisujące ją bądź to sztuce, czyli znajomości i przestrzeganiu pewnych reguł, bądź to wrodzonemu talentowi. Jak każda zdolność, smak przysługuje jednostce w mniejszym lub większym stopniu, ma jednak to do siebie, że jest wyjątkowo zależny od podjętego kształcenia²⁶. Konieczność takiego doskonalenia zmysłu smaku wynika z właściwości jego trzech parametrów: czułości, delikatności i trafności. Pierwsze dwa z nich są skorelowane odwrotnie proporcjonalnie, czułość, czyli łatwość reagowania na piękno, maleje bowiem ze wzrostem wykształcenia, który prowadzi do zwiększenia się delikatności, czyli swego rodzaju wyrafinowania smaku. W związku z tym trzecia z cech smaku – trafność, która kształtuje się głównie przez obcowanie z wybitnymi dziełami – jest konieczna, aby chronić smak delikatny przed przerafinowaniem i pomóc odróżnić prawdziwą piękność od czczych ozdób.

²⁰ Zob. M. Głowiński, *Smak* [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1988, s. 473.

²¹ S. Pazura, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Warszawa 1981, s. 5–7.

²² J. Szymanowski, *Listy o guście, czyli smaku* [w:] Z. Florczak, L. Pszczołowska, *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, t. 1, Warszawa 1958, s. 459–467.

²³ Wiele uwagi kategorii smaku poświęcił też S. K. Potocki (*O wymowie i stylu, 1815*). Zob. B. Otwinowska, *Gust* [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Warszawa 1977, s. 194–201.

²⁴ Zob. S. Pazura, dz. cyt., cz. II, *Smak a rozum*, s. 64–143.

²⁵ E. Słowacki, *Dzieła...*, dz. cyt., t. 1, s. 47. Nie należy tego interpretować wedle dzisiejszego „zwrotu afektywnego”, tzn. utożsamiać z rozróżnieniem afektu i emocji.

²⁶ Niezależnie od szczegółowego (i nie zawsze w myśli Słowackiego konsekwentnego) usytuowania smaku wobec rozumu, jest on „darem przyrodzenia, jest władzą duszy, podobnie jak inne władze, i równie jak inne zależy w części od edukacji, ćwiczenia i nałogu” (E. Słowacki, *Dzieła...*, dz. cyt. t. 1, s. 47). Kształcenie dobrego smaku jest w myśl tej teorii celem zarówno dla twórców, jak i dla odbiorców sztuki. W modelu nauczania literatury zaproponowanego przez Słowackiego najważniejszym elementem tego kształcenia jest obcowanie z dobrymi wzorami (*bonnes modèles*).

Dobry, a więc delikatny i trafny smak, oceniający co jest prawdziwie piękne, powinien być przymiotem tak samo poety, jak znawcy poezji. Poecie przychodzi z pomocą w akcie autorefleksji, kiedy hamuje go przed napisaniem słów nieodznaczających się należyłą pięknnością, krytykowi pozwala zaś oceniać dzieła. Takie zrównanie smaku artysty i publiczności, warunkujące, jak sądzę, w dużej mierze zbliżenie teorii procesu twórczego i krytyki literackiej oraz badań nad literaturą, było częste w XVII- i XVIII-wiecznej estetyce. Liczne jego przykłady przywołuje Stanisław Pazura:

Du Tremblay na przykład uważał, że dobry smak jest „równie niezbędny, aby dobrze tworzyć i aby dobrze oceniać”. Rollin definiując smak odnosi go zarówno do „lektury autorów”, jak i do twórczości literackiej (*la composition*). Batteux sądzi, że „geniusz i smak w sztuce są ściśle powiązane ze sobą”. „Nie można powiedzieć – stwierdza – co winien czynić geniusz [...] nie zakładając smaku, który mu przewodzi”. König rozróżniając „odczuwający” i „działający” dobry smak uważa ten ostatni za decydujący warunek twórczości artystycznej. Podkreśla zarazem, że chodzi tu o jedną i tę samą władzę zastosowaną bądź do cudzych, bądź do naszych własnych dzieł. Gottsched zaś otwiera rozważania swe nad smakiem „regułą”: „poeta musi mieć dobry smak”. Podobne ujęcia spotykamy u Dennisa i Shaftesbury’ego. Hume sprowadza przyczyny „powstania i postępu sztuk i nauk” do społeczno-historycznych uwarunkowań „smaku i sądu [...] wybitnych pisarzy”. Z podobnych założeń wychodziło też wielu autorów, którzy nie wypowiadali się bezpośrednio na temat znaczenia smaku dla twórczości artystycznej, na przykład Montesquieu i Hutcheson.²⁷

A zatem znawca literatury, zajmujący się zawodowo porównywaniem i ocenianiem utworów, powinien wykształcić sobie doskonały smak, co zarazem predysponuje go do bycia dobrym poetą. I odwrotnie – przez ciągłe obcowanie z poezją, od strony niejako warsztatowej, poeta wyrabia sobie smak, pozwalający mu potem być dobrym krytykiem. W rozprawie Słowackiego podobny wniosek możemy wyciągnąć także z porównania literatury z innymi sztukami, gdyż na przykład „muzyk rozróżnia z wielką łatwością głosy i tony, których by ucho niewprawne oddzielić nie umiało”²⁸.

Zatem nie traktując poezji wyłącznie jako sztuki – *ars* zależnej od znajomości i przestrzegania reguł oraz wprawy – i dopuszczając element wrodzonego talentu poetyckiego (czy nawet geniuszu), Słowacki nie neguje równoważności zachodzącej pomiędzy przymiotami poety i badacza, do czego byłoby konieczne przesunięcie wysokiej oceny z delikatności i trafności na czułość smaku jako przymiotu poety (przesunięcia tego dokona dopiero romantyzm).

Charakterystyczne także, że w samej próbie zdefiniowania poezji przez wileńskiego profesora – czy też raczej umiejscowienia jej pośród innych sztuk – nie pada w zasadzie rozróżnienie pomiędzy poezją, rozumianą jako umiejętność tworzenia (praktyką) a poetyką, definiowaną jako nauka o poezji (teorią).

²⁷ S. Pazura, dz. cyt., s. 53–54.

²⁸ E. Słowacki, *Dzieła...*, dz. cyt., s. 109–110.

Bo chociaż w pierwszych słowach *Teorii smaku* autor stwierdza, że: „Pod imieniem nauk wyzwolonych, czyli pięknych, rozumieć będziemy teorię Poezji i Wymowy²⁹” oraz „teoriom wspomnianym dają jeszcze imię Poetyki i Retoryki³⁰”, to już kilka stron dalej nazywa naukami wyzwolonymi poezję i wymowę w opozycji do sztuk pięknych (malarstwo, muzyka, rzeźba itd.), uważając za istotną cechę różniącą nauki od sztuk fakt posługiwania się przez te pierwsze słowem, przez drugie znakami zmysłowymi³¹. Tak zresztą, jak nie odróżnia się tu teorii i historii literatury od zasad konstruowania tekstu (czy to prozą, czy wierszem), podobnie nie wyróżnia się też np. teorii i historii malarstwa wobec umiejętności malowania.

Zanurzenie właśnie w tradycji wykładania literatury jako sztuki układania mów i poematów wydaje się nie do końca uświadomionym, a jednocześnie niezwykle ważnym elementem dziedzictwa klasyków, który zaważył m.in. na (prawie) konsekwentnie normatywnym charakterze ich teorii literatury. To ten charakter sprawia, że relację: utwór teoretyczny–utwór artystyczny tego samego autora w myśl ich założeń należałoby rozpatrywać przede wszystkim ze względu na zgodność realizacji w tekście literackim postulatów wyrażonych w tekście teoretycznym.

Wpływają na to także dwa inne podstawowe elementy doktryny klasycystycznej, znajdujące odbicie również w pismach Słowackiego. To po pierwsze, dydaktyczny czy też moralny cel literatury, zgodny z Kwintylijanowym *docere, movere, delectare*, a po drugie – postulat jasności jako podstawowej właściwości tego, co piękne. Choć ten ostatni nie został wymieniony przez wileńskiego profesora, możemy go wyprowadzić z postulatu takiej konstrukcji dzieła, by mogło być ono objęte umysłem „bez wielkiej trudności i wyraźnie”, gdyż „wszelka trudność w znakomitym stopniu, a osobliwie gdy z jej uczuciem nie jest złączona pewność dojścia do zamierzonego celu, odraża nas i odstręcza”³². Trudność, o czym trzeba pamiętać, jest względna i zależy od stopnia wyrobienia czytelnika, jednak z uwag poczynionych nad właściwościami piękna wynika, że nie może ona przekroczyć progu niezrozumiałości. Postulat ten zakłada więc przejrzystość intencji autorskiej – dobre dzieło powinno być jednoznaczne, a zatem nie może być rozbieżności pomiędzy koncepcją poety a odczytaniem znawcy. Wreszcie, co nie mniej ważne, choć zarówno krytycy, jak i poeci mogą błędzić, jedni i drudzy poruszają się wewnątrz tego samego, uniwersalnego kanonu piękna, a zatem poeta-literaturoznawca swoje dzieło musi oceniać w tych samych kategoriach, co te, nawet dawne dzieła, o których wykłada.

Wszystko to sprawia, że model poezji klasycystycznej to model poezji w pełni świadomej, poezji uczonej, by nie rzecz profesorskiej, w której twórca

²⁹ Tamże, s. 3.

³⁰ Tamże.

³¹ Te pierwsze są zdaniem Słowackiego arbitralne, drugie oparte na podobieństwie.

³² Tamże, s. 57.

powinien być także znawcą poezji. A choć przyznaje się, że geniusz – także nieuczony – może stworzyć dzieła nieraz większe od dzieł wykształconych rzeźmieśników, niepodważalne pozostaje, że idealny utwór może powstać jedynie z połączenia wrodzonego talentu z nauką. Wiedza więc nie stanowi dla twórcy balastu. Podobnie dla czytelnika – znajomość dobrych wzorów i reguł kształci delikatność smaku, która sprawi, że odnajdziemy piękno, a więc i przyjemność, tam gdzie inaczej moglibyśmy jej nie dostrzec. Dlatego też w analizie utworów Słowackiego w kontekście ich zaplecza teoretycznego należy zwrócić uwagę, po pierwsze, na przedstawiane przez niego reguły budowy utworu dotyczące danego gatunku, po drugie, na wymieniane wzory literackie.

Badając relację pomiędzy pismami teoretycznymi a praktyką twórczą Słowackiego, warto szczególnie uważnie przyrzeć się jego utworom dramatycznym. Tragedia znajdowała się bowiem w centrum zainteresowania ówczesnego literaturoznawstwa jako najwyższy, obok epepej, gatunek literacki i musiała znaleźć swoje miejsce w syntetycznych wykładach Słowackiego *O poezji*. Co więcej, była gatunkiem, którego forma stała się w tym okresie przedmiotem żywych sporów. W 1811 roku Towarzystwo Przyjaciół Nauk zleciło przygotowanie rozprawy o dramacie Franciszkowi Wężykowi (który zyskał uznanie jako autor rok wcześniej wystawionej tragedii *Gliński*), a następnie odrzuciło powstały traktat jako sprzeciwiający się uznawanym przez Towarzystwo „prawidłom”³³. Niezwykła popularność tragedii z dziejów ojczystych, której to przykładami są oba teksty Słowackiego, łączy się także z rozwojem krytyki literackiej poświęconej zwłaszcza dramatowi – odkąd w 1814 roku dyrekcję Teatru Narodowego obejmuje propagator tragedii klasycystycznej, Ludwik Osiński, a ożywioną kampanię na jej rzecz zaczyna prowadzić Towarzystwo Iksów.

Spójrzmy więc na utwory tragediopisarza Słowackiego, na *Mendoga* i *Wandę*, posiłkując się dziełem *O poezji*, w którym zawarte są spostrzeżenia profesora Słowackiego na temat dramatu. Przedmiotem tragedii mogą, jego zdaniem, być:

- a) Człowiek, ofiara swych namiętności (tak: Fedra, Semiramida);
- b) Niewinność i cnota, ofiary prześladowania i zbrodni (Zaira, Poliekt), albo ofiary nieuchronnego przeznaczenia (jak Edyp, Orestes);
- c) Człowiek kochający cnotę w trudnym położeniu między obowiązkiem i skłonnością swoją albo między dwoma przeciwnymi skłonnościami (Chimena, Rodryg).³⁴

Przykłady, na których opiera klasyfikację tematów tragicznych, czerpie Słowacki z dramatu antycznego (Ajschylos, Sofokles) i klasycystycznego dramatu francuskiego (Corneille, Racine, Voltaire). Jako wzory pozwalają mu one wyprowadzić możliwe zasady konstrukcyjne prowadzące do wzbudzenia w widzu

³³ *Rozprawa Wężyka i Zdanie sprawy z niej przez deputację TPN: Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, t. 1, Kraków 1878, s. 266.

³⁴ E. Słowacki, *O poezji* [w:] *te goż, Dzieła...*, dz. cyt., t. 2, s. 135.

„politowania i przestachu”³⁵, których wywołanie uznaje za Arystotelesem za cel tragedii. W części wykładów poświęconej dramatowi profesor odwołuje się niemal wyłącznie do tradycji grecko-rzymskiej i francuskiej. Utwory klasycystów francuskich nazywa wprost najbardziej zbliżonymi do greckich „pod względem prostoty i ścisłego zachowania prawideł”³⁶, a podawane przy omawianiu budowy dramatu przykłady ograniczają się właściwie do utworów Moliera (*Tartuff*) i Racine’a (*Brytanik*, *Ifigenia*). Jako na teoretykach gatunku opiera się zaś Słowacki na wspomnianym już Arystotelesie (cel tragedii, jej sześć elementów), Horacym (wskazania dotyczące stylu i *decorum*), La Harpie (przytoczony w przypisach fragment *Różnica między tragedią grecką a terażniejszą*, tłumaczony z *Éloge de Racine*) i La Bruyere (także w przypisach: opinia o Terencjuszu i Moliere).

Warto jednak zauważyć, że mimo tak kanonicznego zestawu klasycystycznych autorytetów, Słowacki nie postuluje nigdzie wprost naśladowania np. utworów francuskich. Wzory służą do wyprowadzenia pewnych ogólnych zasad, które następnie należy wykorzystać do porządkowania własnego materiału dramatycznego. W notatkach *O poezji* nie znajdujemy żadnych wskazówek dotyczących zalecanych źródeł tematu tragedii. Przedmiotem dramatu w ogólności jest: „sprawa jaka interesująca, z historii albo imaginacji poety, z życia prywatnego albo publicznego wzięta”³⁷. Co do tragedii zostaje zaznaczone, że ma ona przedstawiać „ważną jaką sprawę”, którą można wybrać „z historii lub zmyślenia”³⁸.

Wobec tak ogólnych zaleceń ważne wydaje się sprawdzenie, jak postąpił pod tym względem Słowacki w wypadku własnych utworów. W obu tekstach temat pochodzi – co znamienne – z dziejów lokalnych. Na tle niezwykle licznych w pierwszych latach XIX wieku polskich utworów dramatycznych czerpiących z historii narodowej nie jest to zjawisko osobliwe (choć podważające – romantyczny – stereotyp o odtwórczym i nienarodowym charakterze tragedii klasycystycznej)³⁹. Szczególnie interesujące zaczyna wydawać się, gdy zobaczymy, jak

³⁵ Tamże, s. 134.

³⁶ Tamże, s. 136.

³⁷ Tamże, s. 117.

³⁸ Tamże, s. 134. Odnośny punkt w notatkach Słowackiego sugeruje, że należy przedstawić wady i zalety brania przedmiotu tragedii z historii oraz wyobraźni autora, temat ten nie zostaje jednak rozwinięty. Ponieważ w całym tym fragmencie Słowacki postępuje za Arystotelesem, można się domyślać, że i to zagadnienie zamierzał przedstawić, przynajmniej częściowo, za *Poetyką*.

³⁹ Stereotyp ten zob. M. Mochnacki, *O potrzebie wprowadzenia na scenę narodową dzieł sławniejszych romantyków*, Warszawa 1827 [w:] *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960. Listę 46 tragedii o tematyce narodowej, powstałych w latach 1804–1832, sytuujących się w nurcie szeroko rozumianego klasycyzmu postanisławowskiego podaje Dobrochna Ratajczak (D. Ratajczak, *Wstęp* [w:] *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wyb. i oprac. teje, Wrocław 1988).

przedstawia się stosunek tekstów Słowackiego do stanowiącej podstawę jego myślenia o konstrukcji dramatu tradycji grecko-francuskiej.

Jak pokazuje cytowana wyżej trójdzielna klasyfikacja przedmiotów tragedii, zdaniem Słowackiego tragiczność – umożliwiająca doprowadzenie widza do uczucia litości i trwogi – wynika ze zderzenia pewnego charakteru, powiązane go przede wszystkim z moralnością (człowiek cnotliwy lub człowiek ulegający namiętnościom), z okolicznościami zewnętrznymi⁴⁰. Jeśli przeanalizujemy pod tym kątem intrygę *Mendoga*, to dostrzeżemy, że w tym utworze występują wszystkie trzy wymienione sytuacje: król Mendog to ofiara własnych namiętności – nieszczęśliwej miłości do żony swojego wasala, Aldona – obiekt tej miłości – jest niewinną ofiarą prześladowania, zaś jej mąż – Dowmunt – znajduje się w sytuacji wyboru pomiędzy wiernością królowi a obowiązkiem obrony żony i miłością do niej. Podobnie w *Wandzie* daje się wyróżnić trzy zauważone przez Słowackiego schematy tragiczne: król Krakus jest postawiony w sytuacji wyboru pomiędzy życiem córki a ocaleniem poddanych, Wanda – to oczywiście niewinność i cnota, prześladowana przez złego ministra Maluda, ten ostatni zaś pada ofiarą własnej namiętności władzy. Dopiero przyłożenie teoretycznych schematów, jakie przewiduje dla tragedii Słowacki do jego własnego utworu, pozwala dostrzec, że autor dążył do jak najpełniejszego wykorzystania możliwości tkwiących w gatunku, stworzenia na motywach historycznych opowieści, która jego zdaniem byłaby przez sam układ stosunków między postaciami tragiczna w najwyższym stopniu.

Z tekstu *O poezji* dowiadujemy się także, że „Osoby wchodzące do tragedii nie mają być złośliwe i okrutne bez przyczyny, ich błędy mają być skutkiem wielkich namiętności”⁴¹. Charakterystyka ta przystaje przede wszystkim do głównego bohatera *Mendoga*, który dąży do zguby zaślepiony przez miłość i władzę. Końcowa katastrofa – śmierć Aldony – otwiera mu oczy na własne zbłądzenie i staje się momentem jego rehabilitacji i śmierci jednocześnie. Katastrofa ta nie jest jednak w żadnym momencie sprowadzona przez los, błędzenie Mendoga wynika całkowicie z jego nieopanowania uczuć, żadna zaś wyższa instancja – pomimo częstych wykrzyknień bohaterów, takich jak „nieba!” czy „bogowie!” – nie ingeruje w akcję utworu poprzez znaki nadprzyrodzone. Pisał przecież Słowacki: „Akcja dramatyczna najdoskonalszą będzie, jeżeli wszystkie w niej zdarzenia, wszystkie odmiany i przypadki mniej z obcego i zewnętrznego wpływu, jako raczej z położenia, interesu i namiętności działających osób wynikać będą”⁴².

⁴⁰ Pod tym względem Słowacki postępuje za tradycją Arystotelesowską, zmieniając jednak i rozszerzając katalog możliwych sytuacji dramatycznych wobec przedstawionego w *Poetyce* – przejścia w wyniku zbłądzenia ze szczęścia w nieszczęście, bohatera raczej lepszego niż gorszego (zob. Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1989, s. 42–43).

⁴¹ E. Słowacki, *O poezji* [w:] tegoż, *Dzieła...*, dz. cyt., t. 2, s. 135.

⁴² Tamże, s. 118.

Podczas gdy *Mendoga* można więc nazwać tragedią namiętności, *Wanda* – na pierwszy rzut oka słabiej skonstruowana, bo zakończona swoistym *deus ex machina* – tematyzuje, jak sądzę, właśnie zagadnienie ingerencji sił wyższych w zdarzenia dramatyczne. Kluczowe jednak zdaje się to, że dylemat, przed którym staje Krakus, jest pozorny – w rzeczywistości bogowie nie żądają od niego złożenia córki w ofierze, rzekoma wróżba jest jedynie efektem działań podstępnego Maluda. Wydaje się, że takie skonstruowanie sytuacji dramatycznej niesie ze sobą więcej znaczeń, niż dostrzegalna na pierwszy rzut oka krytyka religii instytucjonalnej i kleru wykorzystującego zabobonność ludu do manipulacji politycznych. Dylemat Krakusa jest przecież dylematem Agamemnona (co zauważył zresztą już wydawca dramatu w *Dzieltach z pozostałych rękopisów ogłoszonych*⁴³), ale odwrotnie niż w wypadku greckiego króla, staje się tragiczny właśnie dlatego, że jest możliwy do uniknięcia, niekonieczny, z czego nie zdaje sobie sprawy bohater.

Wandę możemy czytać w tym kontekście jako polemikę z klasycystyczną koncepcją tragedii w wersji Racine'a. Dramatopisarz francuski zachowuje w swoim utworze fabułę antyczną, znaną z tragedii Eurypidesa, akcję lokuje w mitycznej starożytnej Grecji, czyniąc w niej niewielkie, ale znaczące zmiany. W kulminacyjnym momencie okazuje się, że złożona w ofierze ma być nie Ifigenia, ale Eryfila, która wcześniej powodowana zazdrością pragnie doprowadzić do spełnienia wyroczni i śmierci księżniczki. Szczęśliwe, z punktu widzenia głównych bohaterów dramatu, zakończenie jest wynikiem ingerencji bogów, którzy odkrywają przed Kalchaseм pochodzenie Eryfili i prawdziwe znaczenie wyroczni. W dramacie Słowackiego analogiczne szczęśliwe rozwiązanie – śmierć Maluda i ocalenie Wandy – jest spowodowane wyłącznie działaniami ludzkimi: skrucą pomocnika Maluda, Zemy, który ujawnia jego knowania, i pojawieniem się pogromcy smoka – szewca Skuby. Przebieg intrygi dramatu Słowackiego warunkują „położenie, interes i namiętności” postaci, a winą króla jest nieświadomość tego faktu i zbyt łatwe poddanie się woli bogów bez względu na to, że ich zalecenia zdają się sprzeczne z intuicyjną moralnością. Krak grzeszy, choć nie chce sprzeciwiać się bogom, przypisując im okrucieństwo, a w efekcie doprowadza państwo na skraj katastrofy. Instancja boska – zdaje się mówić Słowacki – ujawnia się w dramacie nie poprzez przepowiednie, ale wskazania moralności.

To zagadnienie szczegółowe zdaje się jednak mniej frapujące niż sam fakt przeniesienia schematu fabuły mitycznej w scenierię polskiego mitu – legendy o Wandzie⁴⁴. Z jednej strony można powiedzieć, że historia ta zostaje przebu-

⁴³ Zob. [Z. Bartoszewicz], *Uwagi przepisującego*, tamże, t. 4, s. 122. Zygmunta Bartoszewicza jako autora *Uwag* wskazał – na podstawie listu Salomei Słowackiej-Bécu do A. E. Odyńca – L. Méyet.

⁴⁴ Była to historia szczególnie chętnie przywoływana w epoce, stała się przedmiotem dramatów Tekli Łubieńskiej (1806), Ignacego Dembowskiego (1807), Franciszka Wężyka (1815) i Jana Maksymiliana Fredry (wyd. 1837, data powstania nieznana).

dowana na wzór utworów Eurypidesa i Racine’a. Krakus przeistacza się w Agamemnona, niemiecki książę Waldemar – wzajemnie kochany przez Wandę – odgrywa rolę analogiczną do Achillesa. Na tej m.in. podstawie wydawca *Dzieł...* stawia utworowi Słowackiego zarzut nieoryginalności⁴⁵. Z drugiej jednak strony wobec różnorodnych prób zbudowania przez dramatopisarzy mitu narodowego w odwołaniu do historii znanej z kronik Kadłubka i Długosza (także przecież różniących się między sobą), nie ma powodu, by zadłużenie to umniejszało rangę interpretacji mitu dokonanej przez Słowackiego, która jawi się wręcz jako propozycja wyjątkowo ciekawa, bo oparta na teoretycznej podstawie, wywiezionej z najlepszych, zdaniem autora, wzorów i mającej zapewnić jej najwyższy ładunek tragiczny.

Tezę o celowości działania Słowackiego pod tym względem potwierdzają także intertekstualne odniesienia późniejszego *Mendoga*. Bohaterka – Aldona – okazuje się postępować analogicznie do Racine’owskiej Andromachy. Uwięziona przez władcę (który jest też zwycięzcą jej męża) dumnie odmawia małżeństwa z nim aż do chwili, kiedy życie najbliższej jej osoby (w przypadku Andromachy – synka, Aldony – męża) zostanie wydane na łaskę jej prześladowcy. Wtedy godzi się na ślub, ale tylko pozornie, ponieważ zaraz po ceremonii zamierza popełnić samobójstwo. W sztuce Racine’a wątek ten nie zostaje rozwinięty: Pyrrus ginie podczas ceremonii ślubnej z rąk Orestesa i Andromacha pozostaje przy życiu. Odpowiedniość fabularna nie sięga więc tak daleko jak w przypadku *Wandy i Ifigenii*, jest jednak zauważalna. Po raz kolejny też temat, który został opracowany w oparciu o wyprowadzone przez Słowackiego z klasycznych wzorów schematy, ma swoje źródło w rodzimej historiografii. W wypadku *Mendoga* jest to znaleziona w *Kronice litewskiej* Macieja Strykowskiego wzmianka o uprowadzeniu przez króla litewskiego żony swojego wasala i śmierci władcy z rąk zdradzonego męża⁴⁶.

Co więcej, epoka w której rozgrywa się akcja obu sztuk wileńskiego profesora, to czasy na poły mityczne, bo przedchrześcijańskie, a więc odpowiadające czasowi akcji tragedii greckiej (także pod względem politeistycznego systemu wierzeń). Przy tym epoka Kraka i Wandy odgrywa tu analogiczną rolę w dziejach Polski, co epoka *Mendoga* w historii Wielkiego Księstwa Litewskiego. Mamy zatem do czynienia z sytuacją, w której Racine pisze tragedię opartą na dziele Eurypidesa, zachowując przy tym greckie realia, podczas gdy Słowacki przejmuje od Eurypidesa i Racine’a pewne schematy konstrukcyjne tragedii,

⁴⁵ Zob. *Uwagi przepisującego...* dz. cyt., s. 122: „Tragedia ta nie ma nic historycznego, prócz osób – Krakusa króla polskiego, Wandy jego córki – i bajeczniej powieści o bytności i zgonie smoka pod górą Wawel w Krakowie”.

⁴⁶ Zob. M. Strykowski, *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/strykowski-kronika-polska-litewska-zmudzka-i-wszystkiej-rusi/> [wersja PDF, data dostępu: 29.03.15], s. 44.

by wykorzystać je w dramacie opartym na wątkach zaczerpniętych z rodzimej historii do stworzenia mitu narodowego.

Na zakończenie należy wspomnieć, że Słowacki miał być także tłumaczem zarówno *Andromachy*, jak i *Ifigenii*. Informację o niewydanych tekstach podaje *Nowy Korbut* z adnotacją „inform. korespondencja”. Nie udało mi się jednak znaleźć w zachowanej korespondencji Słowackiego wzmianki o tych tekstach⁴⁷, natomiast jej wydawcy w nocie biograficznej Słowackiego podają informację o owych przekładach, powstałych w czasie pobytu autora w Tuhańczy (1800–1806), nie odsyłając jednak do źródeł tej informacji. Fakt, że Słowacki oparł własne sztuki na schematach fabularnych z dzieł, które tłumaczył, byłby niezmiernie ciekawy. A może same utwory Słowackiego należy potraktować jako swoisty przekład utworów Racine’a?

A zatem oba dramaty Słowackiego jawią się jako wyjątkowo spójna propozycja stworzenia polskiego dramatu klasycystycznego, który miałby uformować się ze stopienia wzorów klasycznych i historii narodowej. Choć propozycji tej autor nie sformułował wprost w swoich pismach, jego praktyka twórcza nie jest nigdy sprzeczna z prezentowaną tam teorią tragedii. Można wręcz odnieść wrażenie, że Słowacki-poeta dąży do wypełnienia postulatów Słowackiego-literaturoznawcy⁴⁸. Na tle omówionych koncepcji profesora, podzielanych też przez innych twórców klasycyzmu postanisławowskiego, a warunkujących normatywny charakter ówczesnych wypowiedzi teoretycznoliterackich, jest to sytuacja oczywista. Podobnie jako typowa jawi się podwójna rola Słowackiego jako poety i jako teoretyka. Takiemu połączeniu zajęć sprzyjała zwłaszcza wspólna dla wielu estetyków europejskich i szczególnie omówiona przez polskiego profesora teoria smaku, w myśl której obie aktywności przyczyniają się do kształcenia gustu, a zatem wspierają się wzajemnie: kompetencje literaturoznawcy służą jego twórczości, praktyka literacka pomaga teoretykowi. O oryginalności wileńskiego wykładowcy stanowiłby natomiast zespół konkretnych rozstrzygnięć dotyczących tragedii, które następnie pozwoliły mu stworzyć, niewielką co prawda, próbę połączenia w ramach teatru klasycystycznego tego, co uniwersalne – dzięki wyciągnięciu wniosków teoretycznych z uznanych wzorów literackich z tym, co lokalne – dzięki sięgnięciu do narodowego mitu. Powstałe utwory mogą też w myśl literackiej teorii Słowackiego zostać potraktowane jako rodzaj dowodu na zasadność jego poglądów jako krytyka. Jak bowiem mówi

⁴⁷ Zob. *W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Juliusza Słowackiego*, oprac. S. Makowski, Z. Sudolski, red. E. Sawrymowicz, Warszawa 1960.

⁴⁸ Dobrze widać to na przykładzie zagadnienia słynnych trzech jedności. Jako teoretyk Słowacki dopuszcza możliwość pewnych, ściśle określonych, odstępstw od rygorystycznej zasady jedności miejsca i czasu. Oba jego dramaty korzystają dokładnie z tej wolności, nigdzie jej nie nadużywając. Jest to przykład o tyle wyraźny, że w kwestii jedności panowały wśród wypowiadających się na ten temat sprzeczne opinie, a zatem widać wyraźnie, że Słowacki postępuje tu według swoich własnych wytycznych. Czy też raczej, że te same przekonania znalazły wyraz w tekście wykładu i tekście artystycznym.

profesor do tych, którzy zwracają uwagę na trudność realizacji jego wymagań dotyczących stylu tragedii: „Na to należy tak odpowiedzieć, jak niegdyś Zenon tym, którzy zaprzeczali [istnieniu] ruchu, za całą odpowiedź wstał i chodzić zaczął”⁴⁹.

Helena Markowska

EUZEBIUSZ SŁOWACKI – WRITER AND LITERARY CRITIC

Summary

This article examines the relationship between literary practice and literary criticism in Polish late Neoclassicism in the work of Euzebiusz Słowacki, who combined the roles of writer and critic in a way not untypical at that time. Born in 1773, he made his reputation as a playwright, literary critic, poet and translator, and in 1811 became Professor of Poetry and Elocution at the University of Wilno. First, the article sets out to prove that both his literary work and his criticism are greatly indebted to the late eighteenth-century doctrine of taste, of which he wrote at length himself. The second part is concerned with a comparison of his theoretical reflections about tragedy and his own tragedies. The analysis of their form shows that Euzebiusz Słowacki not only strove to scale the ultimate tragic heights but also to create a Polish version of the neoclassic tragedy. His tragedy follows the best French and ancient models – especially Racine (whom he probably translated into Polish) – but also questions them in a way which shows that Słowacki was no mere imitator.

⁴⁹ Tamże, s. 136.