ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA
VOL. II, 7 SECTIO FF 1984

Instytut Filologii Polskiej Wydziału Humanistycznego UMCS

Teresa SKUBALANKA

Nad tekstem poematu *W Szwajcarii*. Uwagi o genezie stylistycznej utworu

Над текстом поэмы Юлиуша Словацкого *В Швейцарии*.
Замечания о генезисе и стилистике произведения

Le poème de Juliusz Słowacki *En Suisse*.
Réflexions sur la genèse stylistique de l'oeuvre

Dwie sfery semantyczne tworzą płaszczyznę realizacyjną stylu językowego tego poematu: sfera znaczeń odnoszonych do miłości i sfera znaczeń odnoszonych do natury, a obie układają się jeszcze w dwie grupy sensów tekstowych, z których część posiada tzw. referencję pozajęzykową, tj. znaczy w sposób realistyczny, część zaś znaczy tylko konwencjonalnie, czyli umownie. Przypatrzmy się najpierw konstrukcjom słownym odbijającym przeżycia miłosne. Niemal za każdym sposobem werbalizacji tej tematyki kryje się długa, wielowiekowa tradycja stylu erotyku. Gdybyśmy więc słowo po słowie, konstrukcję po konstrukcji rozpatrywali wspomniane partie tekstu, próbując określić bilżej ich stylistyczną genezę, metoda identyfikacyjna pozwoliłaby nam ujrzeć je jako zespół zarazem różnic i podobieństw. Jak to się jednak dzieje, że przy czytaniu poematu nie odbieramy wrażenia chaosu czy rozmaitości stylów, lecz struktura stylistyczna tego tekstu jawi się nam jako twór niezwykle harmonijny?[1]

Jednolitość stylistyczna tekstu Słowackiego wynika z podporządkowania większości składników nacechowanych określoną wartością stylistyczną jednej określonej dominancie: a jest nią kategoria stylistyczno-semantyczna *amor sacro*, przejawiająca się w uduchowieniu tradycyjnych pierwiastków

[1] Na tę właściwość kompozycji stylistycznej poematu zwracał swego czasu uwagę J. Kleiner, pisząc: „Zlewa się jej [tj. przyrody szwajcarskiej] istota z dziejami serca w wyższą harmonijną całość. Kochanka jest niby wykwitem i skupieniem czaru przyrody, przyroda niby źródłem i podstawą jej uroku". J. Kleiner: *Słowacki*, wyd. 5, Wrocław 1972, s. 100.

erotyku i w nasyceniu ekspresją tej sakralizacji elementów przyrody. Na skutek takiej operacji stylotwórczej, której towarzyszy ostra selekcja zjawisk wybieranych do opisu z rzeczywistości pozatekstowej, powstaje twór w istocie syntetyczny, choć powiązany wieloma nićmi z tradycją poezji opiewającej miłość i naturę.

Obowiązkiem badacza jest ukazanie metody i środków tej kreacji stylistycznej. Rozwiniemy tu szerzej pewną myśl J. Maciejewskiego, który podkreślał fakt, że tło krajobrazowe *W Szwajcarii* tworzy „syntetyczny pejzaż alpejski"[2]. Naszym zdaniem, syntetyczność ta obejmuje także miłosną problematykę poematu i ogarnia całość tekstu jako najważniejsza właściwość jego stylu. Tłumaczy to poniekąd trudności, na jakie napotykają historycy literatury doszukujący się w poemacie odbicia autentycznych przeżyć poety na tle autentycznej alpejskiej przyrody. Badania te pośrednio lub bezpośrednio prowadzą zawsze do wniosku, że mamy tu do czynienia z tworami o charakterze syntetycznym: pewne rysy Marii Wodzińskiej splatają się w genezie poematu z rysami florenckiej Fornariny czy jeszcze innej osoby, a np. obrazy aż trzech kaskad alpejskich składają się na słynny opis kaskady Aaru[3]. Jednakże nie należy przeceniać roli pierwiastków autobiograficznych w konstrukcjach tekstu poematu – czynnikiem organizującym je w stylistyczną całość pozostaje bowiem tak charakterystyczne dla Słowackiego spoiwo literackiej konwencji.

Jeśli o roli konwencji mowa, pomysł opisu *amor sacro* ukształtował się zapewne w kręgu oddziaływań twórczości Dantego[4] i Petrarki. Niektóre miejsca poematu wskazują na elementy stylu dantejskiego, jak np. stała obecność duchów, które porywają ze sobą do lotu, trącają lotem o serce „rozdarte i krwawe" lub też ujęcie kochanki jako duchowego przewodnika:

Bom z duchy prawie zaczynał się bratać,
Chodzić po wodach i po niebie latać;
A ona tak mnie prowadziła wszędzie!
w. 72–74[5]

Inne znowu miejsca świadczą o echach lektury wierszy Petrarki. Tak np. w poetyckim opracowaniu lotu do gwiazd znajduje się charakterystyczny szczegół z ptakiem, który wywodzi się ze stylistyki Petrarki:

Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą,
Tam pójdę, aż za ciemnych skał krawędzie,
Spojrzę w lecące po niebie łabędzie,

---

[2] Por. J. Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974, s. 98.

[3] Szerzej na ten temat pisał ostatnio S. Makowski w pracy ilustrowanej zdjęciami miejsc opisywanych przez Słowackiego: *W Szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*, Warszawa 1976.

[4] Por. m.in. S. Łempicki: *Miłość dantejska w poemacie „W Szwajcarii"*, „Pamiętnik Literacki" 1924/25, s. 155—187.

[5] Wszystkie cytaty na podstawie wydania: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, wyd. 2, Wrocław 1952, t. 3, s. 149–160.

I tam polecę, gdzie one polecą.
w. 425–428

odpowiednie miejsce u Petrarki:

Bo czemu, z myślą, co jej poszła śladem,
Radośnie, lekko, jako ptak nad ziemię,
W ślad za nią dusza ze mnie nie odlata?
Petr Pśn 246[6]

Rzecz nie idzie jednak o powiązania w formie cytatów lub parafraz cytatów (jest ich o wiele więcej w poemacie), lecz o przeniesienie charakterystycznej dla tamtych mistrzów i w ogóle dla poezji miłosnej chrześcijańskiego średniowiecza aury stylistycznej, wynikającej z uduchowienia erotyku. Przy takim rozumieniu tradycji petrarkowskiej trudno się zgodzić z poglądem K. Morawskiego, który twierdzi, że „romantyzm nie przyniósł większych zmian w stosunku literatury polskiej do Petrarki. Brodziński cenił wyżej Petrarkę – humanistę niż Petrarkę – poetę. Interesowali się włoskim poetą w sposób raczej marginesowy Mickiewicz i Słowacki. Pierwszy z nich przełożył kanconę (*Chiare, fresche e dolci acque*). Jak wiadomo, zawdzięczamy mu również tłumaczenie *Piekła* Dantego. Pewne reminiscencje Petrarki widoczne są w poemacie Słowackiego *W Szwajcarii*. W twórczości Słowackiego echa *Boskiej Komedii* będą silniejsze niż echa liryków Petrarki. Słowacki interesował się bardziej Dantem niż Petrarką. Jego liczne lektury obejmowały szeroki wachlarz poetów i pisarzy różnych narodowości. Jedynie poemat *W Szwajcarii* wykazuje pewne, dość liczne związki z twórczością poety *Canzoniere*. Pewne dalekie analogie przypominać mogą miłość Petrarki do Laury oraz obrazy natury ilustrujące stan duszy zakochanego poety”[7].

Nie ma wprawdzie w poemacie Słowackiego tych elementów opisu męki miłosnej, jakie tak często ujawniają się w utworach Petrarki (*Vita nuova* Dantego nie rozwija szerzej analizy przeżycia miłosnego), nie ma tego ustawicznego skupiania się na różnych odcieniach cierpienia, żalu i rozpaczy (z wyjątkiem końcowych elegii, w których poeta śladem Petrarki „o śmierć prędką modli się z rozpaczą”), są za to typowe dla tej twórczości elementy ubóstwienia kobiety i traktowania wszystkich rzeczy ziemskich w perspektywie idealizacyjnej. Co prawda nie jest to idealizacja żarliwie religijna, lecz raczej poetyzacja, ale i tak zbliżająca „fenotyp” *W Szwajcarii* do archetypu średniowiecznego. Myślimy też, że petrarkizm Mickiewicza należałoby ujmować nieco szerzej. Był on nie tylko tłumaczem Petrarki, ale twórcą no-

---

[6] W oryginale: „Che, come i miei pensier dietro a lei vanno, 'Cosí leve espedita e lieta l'alma La segua, et io sia fuor di tanto afanno”. Petr Rime 391. Por. uwagi na ten temat w pracy: T. Skubalanka: *Słownictwo poezji miłosnej J. Słowackiego na tle tradycji*, UMK Toruń, 1966. Ze studium tego pochodzi wiele przykładów i interpretacji niniejszego opracowania.

[7] F. Petrarca: *Wybór pism*. Wybór, wstęp i komentarze K. Morawski, przełożyli F. Faleński, J. Kurek, K. Morawski, Wrocław 1982. BN II 206, s. CIV.

wego języka miłosnego, opartego o motywy słowne Petrarki, co jest szczególnie widoczne w pierwszych sonetach odeskiego cyklu. Do kwestii tej powrócimy nieco niżej.

Kategoria *amor sacro* zabarwia w poemacie Słowackiego wszystkie słowne elementy erotyku składające się na pole tematyczne poezji miłosnej: nazwy kochanki, jej cechy zewnętrzne i wewnętrzne, sposoby zachowania itd. Kobieta ukochana nie została przez poetę opatrzona żadnym imieniem, co odbija od zwyczaju poprzedników. Funkcję imienia zdają się często pełnić nazwy takie jak: *ta zbawiona, niebieski anioł, anioł złoty, moja jasna królowa, moja pani*. Oprócz nich mamy także zespoły nazewnicze związane ze stereotypem rusałki czy bogini antycznej, ale nazw o charakterze „anielskim" jest w poemacie najwięcej.

Podobna stylizacja idealizująca ogarnia także opis wyglądu kochanki, utrzymany w tonacji pastelowej i pełnej światła, co się ujawnia zaraz na wstępie poematu:

Tak jasną była od promieni słońca!
Tak pełna w sobie anielskiego świtu!
Tak rozwidniona zrennicą z błękitu!
w. 22–4

Potem dojdzie cecha białości:

Ach! ona była jak białe łabędzie
w. 75 i in.

złota:

Czyli w nią wstąpił cały anioł złoty?
w. 102 i in.

i różowości:

W księżyca blasku biała – lub wieczorem
Od Alp na śniegu różowych – różowa.
w. 424

Podobnie jak anioły i święci ukochana jest *święta, skromna* i *niewinna* a jej rumieniec jest *bez wstydu i grzechu*. Jej zachowania mają charakter symboliczny: usta ma *zamknięte skromnie*, ręce skrzyżowane na piersi, *była jak ta, co boi się, albo się broni* itd. Zresztą zachowania te odnoszą się także w niektórych miejscach poematu i do mężczyzny, który staje przed ukochaną i *spuszcza oczy*, i *modli się do niej*. Na uwagę zasługuje zwłaszcza część VII poematu, ustylizowana na adorację do Matki Boskiej, z charakterystycznym refrenem: *Ave Maria*![8]

Kiedy z kolei postawimy pytanie o stopień oryginalności tego pomysłu stylizacyjnego poety, musimy sięgnąć do prapoczątków romantyzmu przynoszącego renesans Petrarki: do *Nowej Heloizy* Russa, której tekst przypomina tę twórczość. W Polsce najwcześniejszym przejawem petrarkizmu

[8] Scena ta ujawnia liczne związki z jedną ze strof *Don Juana* J. Byrona (Byr DJ 188).

są wspomniane wyżej utwory Mickiewicza[9], odzwierciedlające w pełni kategorię anielstwa, uwidocznianą w porównaniach do anioła lub w innych odniesieniach, że wymienimy choćby apostrofę: *mój ziemski aniele*! W przekładzie kancony Laura nazwana bóstwem siedzi skromna w blasku kwiatów, które porównywane są do potoku klejnotów, a wody, w których się kąpie, są *jasne, słodkie* i *przeczyste*. Wobec takiego stereotypu kochanki poeta-narrator pełen jest *świętego przestrachu*, czuje, że *jest w niebie, spuszcza oczy* itd.

Nie znaczy to, by w poezji przedromantycznej nie można było odnaleźć śladów tej tradycji. Zaczyna się ona najwcześniej chyba u mistrza z Czarnolasu, tłumaczącego wiersz Petrarki, w którym wyznaje, że ukochana jest *Anjołowi podobna barziej niż człowieku*, JKoch Pśn 185. W późniejszych jednak wiekach atrybuty anielstwa służą przede wszystkim jako ozdobniki komplementowe i jako mierniki skali piękności. Tak np. w baroku znajdą się: *twarz anielska twoja* Tremb Wir 2,297, *Pieszczone dziewcze, aniele, nie pani* Padw 70, w okresie późnego klasycyzmu i preromantyzmu: *O ty, która w ludzkim ciele Anielską jesteś istotą* ABrodz Zab 44, *Duszo wielka, niebianko w tej ziemskiej postaci*! ESłow Mend 4,28, tak też u niektórych romantyków: *Jej we łzach oczy, Jej twarz anioła*! AChodź Poez 109. Ale obok tego zdarzają się także ujęcia ubóstwiające, np. jeden z wierszy miłosnych A. Morsztyna został napisany w konwencji litanii do Matki Boskiej z apostrofami tego rodzaju jak: *Przeczysta duszo w krysztale zamknięta* AMor Poez 89. Są to jednak wypadki odosobnione na tyle, że dopiero po wystąpieniu Mickiewicza można mówić o pełni petrarkizmu w Polsce, czego dobitnym przejawem będą następujące stylizacje:

Patrz tam anioł! to ona... w wyobraźni locie
Jak gołąb objawienia pojawia się oku,
Pióra swe nieśmiertelne rozwiła przy boku,
Myśl Jehowy na czole, a w oczach gwiazd krocie.
Szoł Hal 1,193

Wzorzec opisu wyglądu zewnętrznego kochanki, pełen światła, ruchu i kolorów, zarysował się w poezji bezpośrednio przed Słowackim, chociaż nigdzie nie przybrał tak konsekwentnej stylizacji. Wprawdzie już dziewice osjaniczne pojawiały się biało ubrane w świetle księżyca, ale dopiero wyglądy zewnętrzne rusałek z Mickiewiczowską Świtezianką na czele odpowiadają temu stereotypowi opisu, który odzwierciedla ujęcie Goplany, a który realizuje się także w poemacie szwajcarskim. Typowe dlań składniki, jak np. unoszenie się w powietrzu, mglistość szat, skrzydła, promienność, tęczowość

[9] O późniejszych losach recepcji Petrarki informuje rozprawa I. Opackiego: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, [w:] A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*, Katowice 1975, a także moja praca o słownictwie poezji miłosnej J. Słowackiego. Przed napisaniem poematu szwajcarskiego w stylu Petrarki tworzyli m.in. L. Nabielak (także tłumacz Petrarki), J. N. Kamiński, J. Łapsiński.

słowem – migotliwość zjawiska, odnajdziemy i w poezji Bohdana Zaleskiego i w poezji Aleksandra Chodźki[10].

Do pokrewnych ujęć zaliczymy także znaną scenę z pojawieniem się Zosi w *Panu Tadeuszu*, która:

[...] wleciała przez okno świecąca,
Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca.
Mick PT 4,323

(a na to „skromny młodzieniec oczy zmrużył i przysłonił", podobnie jak *W Szwajcarii*).

J. Maciejewski w cytowanym studium wspomina o tym, że kategoria anielstwa w miłości opisywanej przez Słowackiego wywodzi się z kilku różnych źródeł, na które składają się także przemyślenia osiemnastowiecznych mistyków, takich jak Svedenborg, i romantyzm francuski, głównie twórczość A. de Lamartine'a i A. de Vigny'ego, ale podkreśla też wagę konwencji sielankowo-sentymentalnej w kształtowaniu się stylu poematu przejawiającej się głównie w opisach przyrody stylizowanej na pejzaż idylli. Konwencja ta wywarła swoje piętno także na sposobie przedstawiania kochanej kobiety i na narracji lirycznej poematu. Wszak to bohaterki i bohaterowie sielanek odznaczali się wstydliwością i skromnością, o czym świadczą następujące cytaty: *a pannę wrodzony Wstyd rumienił* (Sim Siel 61), *słabą niewinność łatwo uwiodą* (Karp Poez 19), *wdzięki skromnością niewinności strzeżone* (Krop JiA 1,45), *cała lubym wstydem płonie* (K Brodz Poez 1,115) itd. Jak widać z tych cytatów, wstyd kojarzył się często z rumieńcem, który często pojawia się na kartach *W Szwajcarii*.

Innym charakterystycznym składnikiem tego stylu jest wyolbrzymienie oznak reakcji uczuciowych bohatera. Szczególnie upodobano sobie określenia *schnąć, więdnąć* i *omdlewać* na oznaczenie stanu prawie umierania z nadmiaru cierpienia miłosnego. W poemacie Słowackiego wyrazy te zdarzają się kilkakrotnie:

Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty,
Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty.
w. 1–2
Aż gdzieś w krysztale jeziora spostrzegła [...]
Żywszy ust koral, i większą omdlałość
w. 307–309
I o śmierć prędką modlę się z rozpaczą,
I schnę, i więdnę – i ach, nie umieram...
w. 408–409

Tradycję używania tych słów w polskiej poezji miłosnej otwiera Jan Kochanowski: *Uszłabych była tej ciężkiej żałości, Przed którą prawie schną dziś moje kości* (JKoch Pśn 105), a następnie inni poeci: *ten ból, co mnie suszy* (AMor Poez 61), *Człowiek żalem strapiony omdlewać musi* (Padw 44), *Pom-*

[10] Pisze o tym także Maciejewski: *op. cit.*, s. 98.

nij, że ja łzom oddany Jak on [pączek róży] omdlewam żałosny. [KBrodz Poez 133], *Schnę, omdlewam, boleję* [Ar OSz 3,5], tu należy także obraz więdnącej lilii pod żarem słońca miłości w poezji Kniaźnina, odbity potem w krzywym zwierciadle oświadczyn Papkina w *Zemście* Fredry.

Rozstanie z kochanką opisywane w konwencji snu, który zniknął, odznacza się podobną genezą stylistyczną. Oto garść charakterystycznych przykładów:

Sen to, sen luby na chwilę
Marą mię wdzięczną ułudził.
Kn Dz 1,178

Żal mi się tylko został, że tak znikła wcześnie,
I radość, że przynajmniej widziałem ją we śnie.
Szym ŚWen 56

przy czym *sen złoty* użyty przez Słowackiego należy do utartych frazeologizmów poetyckich: znajdziemy go m.in. u Goethego, Kazimierza Brodzińskiego i Bohdana Zaleskiego:

Święć się, święć wieku młody,
Śnie na kwiatach, śnie mój złoty, [...]
gdy wcielona
Fantastycznych krain córa,
Czarodziejska lekkopióra
Sama zbiegła w me ramiona[11].

Zbieżność ujęć sielankowych z właściwymi Petrarce zaznacza się w wielu miejscach. Tak np. następujący fragment z poematu szwajcarskiego:

Gdy oczy przeszły od stóp do warkoczy,
To zakochały się w niej moje oczy;
A za tym zmysłem, co kochać przymusza,
Poszło i serce, a za sercem dusza.
w. 25–28

znajduje wzorzec u Petrarki:

Miłość mnie całkiem bezbronnym zastała,
Wtargnęła w serce drogą poprzez oczy
Petr Wyb 4

ale i u naszego Szymona Zimorowicza:

Za nią me oczy idą, poszło serce potym;
SzZim Rok 39

Rusałki, nimfy i świtezianki też mają taką podwójną (a nawet potrójną, bo motywowaną także konwencją ballady) genezę, por.:

Leśna boginka? Czy nimfa nad wodą
Na wiatr warkocze złote rozpuściła?
Petr Wyb 18

Co prawda nimfy u Słowackiego pojawiają się w nieco innym kontekście, w scenie miłosnej umieszczonej w grocie w czasie burzy, ale to ten sam wątek stylistyczny. Tropy wiodą od *Eneidy* Wergiliusza po sielanki Gessnera.

---

[11] Cyt. za Id.: *op. cit.*, s. 106.

Zwracając uwagę na wielorakie źródła stylu konstrukcji słownych poematu szwajcarskiego dotknęliśmy tym samym problemu tzw. zbitki stylistycznej niektórych ujęć. Są one widoczne prawie w każdej wyodrębnionej cząstce poematu (jakby osobnej elegii), nasycając tekst wieloma aluzjami literackimi[12]. Dla ilustracji przytoczymy dwa przykłady. Oto scena pierwszego spotkania na tle kaskady Aaru. Kochanka została tu wystylizowana na rusałkę, Afordytę i na nieziemskie zjawisko (niby widmo balladowe nie wspominając już o aluzjach do *Manfreda* Byrona i do wiersza Mickiewicza *Na Alpach w Splügen*, gdzie mamy takie zdanie: *I postać twoją widzieć lękam się i żądam*):

Tam ją ujrzałem! i wnet rozkochany,
Że z tęczy wyszła i z potoku piany,
Wierzyć zacząłem i wierzę do końca; [...]
I tak się zaczął prędko romans klecić,
Że chciałem do niej, przez kaskadę lecić;
Bo się lękałem, że jak widmo blade,
Nim dusza ze snu obudzona krzyknie,
Upadnie w przepaść, w tęczę i w kaskadę,
I roztopi się i zgaśnie i zniknie;
w. 19–34

Innym przykładem równie wyrazistej zbitki stylistycznej może być elegia IV utrzymana w stylu barkaroli, gdzie kochanka została ukazana jak Beatrycze, ale zarazem:

Była jeziora błękitnego panią; [...]
Była jak wodne boginie
Miała powozy z delfinów, z gołębi,
I kryształowe pałace na głębi,
I księżycowe korony w noc ciemną...
w. 76–87

to znaczy została ustylizowana na Afrodytę, Dianę, Amfitrytę, Świteziankę i kto wie, czy nie Zosię z *Pana Tadeusza*, której Mickiewicz włożył na czoło *sierp krzywy, świeżym żęciem traw oszlifowany, Jasny jak nów miesięczny nad czołem Dyjany* (Mick PT 4,323).

Antyczne motywy słowne zbiegły się tutaj z nalotem późniejszych formuł opisowych. Znajdziemy ich w poemacie więcej, tak np. pierwotnie antyczne z genezy jest traktowanie miłości jak osoby w wersie:

I chciała nas już miłość ująć zdradą.
w. 203

chociaż takie personifikacje zdarzały się u wielu poetów z innych epok. Rodem z antyku są nie tylko skodyfikowane zespoły fizjologicznych oznak uczucia (znane choćby z wierszy Safony), jak bladość, rumieniec, drżenie, wzdychanie itp., ale także rejestry „wdzięków" w charakterystyce zew-

[12] Problemy aluzyjności w stylu omawia K. Górski w rozprawie: *Aluzja literacka* (*Istota zjawiska i jego typologia*), [w:] *Z historii i teorii literatury*, seria , Warszawa 1964.

nętrznej ukochanej kobiety. Takie rejestry, opracowywane często w formie komplementów, trwały przez całe wieki istnienia poetyckiego erotyku, dowodząc niezwykłej stabilności konwencji rządzących tym gatunkiem. Echem takich zabiegów są liczne wzmianki w tekście poematu Słowackiego.

Poczynając od włosów, które zostały upięte w warkocze, jak u Laury, zatrzymamy się dłużej przy oczach: te w zgodzie z konwencją mają *jasne, błękitne spojrzenie*. Błękitne dopiero od czasów zadomowienia się w Polsce opisów typu osjanicznego, tak też u Kniaźnina, podczas gdy atrybut jasności wydobywany głównie przez porównania do ciał niebieskich, pojawiał się od wieków, m.in. znajdziemy go u Morsztyna, który pisał o *promieniu oka twego* (AMor Wir 1,194), u Trembeckiego, w którego opisie *oczki jak zorza* (STremb Pis 1,79), a także u romantyków przed Słowackim, choćby w *Marii* Malczewskiego:

ten uroczy połysk, co jej oczy krasi,
Nie znikomy – bo z duszy
Mal M 130

Często spotykaliśmy też u tych ostatnich oczy pełne łez, które przyrównywał do brylantów Mickiewicz w opisie Zosi.

Usta, które u Słowackiego są *różane* i koralowe (*żywszy ust koral* w. 308), znajdują liczne poświadczenia w tradycji, gdzie pojawiły się: *usta twoje koralowe* (JKoch Pśn 167), *z twej różanej gęby* (SzZim Rok 21), *śmiech różany* (AMor Poez 75), *usta jak korale* (Mick Świteź 1,110), *Perłowe ząbki błysną wśród korali* (Mick Do DD 1,226) itd. Podobnie tradycyjne białe i alabastrowe jest ciało ukochanej. Poeta odszedł jednak od takich konwencjonalnych formuł opisowych jak rejestry wdzięków i skupił się na symbolicznych oznakach przeżyć: na charakterystyce uśmiechu, rumieńca i spuszczaniu oczu. Właśnie na przykładzie dwu tych pierwszych zjawisk mimicznych można w pełni zaobserwować romantyczne nowatorstwo stylu. W poemacie mowa jest o *uśmiechu pełnym tęsknoty* (w. 310) i takie też ambiwalentne ujęcie nieznane poprzednikom odzwierciedla stylistyka *Marii* Malczewskiego:

I słodki w górę uśmiech – boleści wdzięk cały
Mal M 130

Uśmiech splata się w opisie z rumieńcem – przytoczymy tu obszerniejszy fragment poematu:

Rzekłem – i za to z ust zamkniętych skromnie,
Najpierwszy uśmiech jej przyleciał do mnie,
Przyleciał szybko i wrócił z podróży,
Do swego gniazda, do pereł i róży[13];
A gdy zobaczył, że oczów nie mrużę,
Całą jej białą twarz zamienił w różę,

[13] Tak też u Petrarki: *Perły – zęby, a róże purpurowe – Wargi,* [...] *Westchnienie – płomień, łzy – kryształ u powiek*. Petr Wyb 17.

[...] ten rumieniec bez wstydu i grzechu,
Co się na twarzy urodził z uśmiechu.
w. 56–68

Tradycyjny materiał słowny został tu zorganizowany w pole semantyczno-leksykalne ptaka (nazwy tej zresztą poeta nie wymienia, posługując się charakterystyczną dlań techniką aluzji). Różę z rumieńcem kojarzono już od dawna, np. w padwanach:

A jako się pięknie róża w sadzie rumieni,
Tak się białość z rumianością w licu twym mieni.
Padw 74

czy w sonecie Mickiewicza:

I z twych jagód wzajemny rumieniec wykwitał,
Jak z róży, której piersi zaranek odsłonił.
Mick S I 1,235

ale żaden z opisów nie przekształcał się w obraz, jak u Słowackiego.

Na tle odwiecznych stereotypów stylistycznych nowe momenty wnoszą do tekstu te miejsca, w których czuje się pogłosy stylu balladowego. Wspominaliśmy już wyżej o traktowaniu kochanki jak mary, jak widma mogącego za chwilę znknąć. W sferze doznań innym takim śladem ballad jest epitet *blady (widmo blade, z twarzą bladą, staję blady)* i szczególna rola zaimków nieokreślonych w budzeniu nastrojowej tajemniczości:

Wtem nagle – w jasnej, kaskady warkoczach
Coś pomieszało się i coś [nas] urzekło;
Wiatr na nas rzucił całe wodne piekło,
I z kwiatów spłoszył wilgotnemi mgłami –
Odtąd jużeśmy nie czytali sami[14].

Balladowy z pochodzenia jest wyraz *luba*, użyty w poemacie kilkakrotnie. Historia tego słowa okazuje się jednak znacznie dłuższa i ciągnie się od poezji miłosnej XVII wieku poprzez sielanki i romanse do utworów wczesnego romantyzmu. Podobnie ma się rzecz z *kochanką*, używaną wówczas w znaczeniu „kobieta ukochana". Poemat szwajcarski jest jednym z ostatnich obszerniejszych utworów miłosnych 1. połowy XIX wieku, w których oba te wyrazy występują w dawniejszym znaczeniu, nie znanym nowszej poezji.

Z tradycją sielanek, dum i ballad wiąże się też opisywany przez poetę stan zamyślenia. W elegii VII kochanka *zamyślona odwróciła głowę* (w. 153), narrator poematu także *wpada w zamyślenie* (w. 382), nawet w synekdosze elegii XIII *ucho zamyślone, własnych myśli słucha* (w. 269), por. też: *I zadumała ją całą – niewinność* (w. 234). Kochankowie dum i wczesnych ballad nie tylko bywali zamyśleni czy zadumani, ale rozpaczając błąkali się w ustronnych miejscach jak nieszczęśliwy młodzieniec z *Dudarza*. Podobnie zwykł rozpaczać bohater poematu szwajcarskiego:

[14] Ostatnie zdanie jest parafrazą zdania Dantego z *Boskiej Komedii*, z fragmentu o Francesce Rimini.

I staję blady i kreślę jej rysy;
Lub imię piszę na piasku wilgotnym[15]
Lub błądzę między róże i cyprysy
w. 389–391

I żeby zakończyć przegląd konwencji stylizujących opisy miłosne, wspomnijmy jeszcze o nikłym śladzie stylu *Pieśni nad pieśniami* w wierszach 259–260:

Płonęła wonna jak kadzidło mirry,
I widać było, że nie wiedząc płonie.

Pełniejszy obraz tego stylu znajdzie się potem w *Królu-Duchu* w formie pieśni włożonej w usta kochanki Bolesława Śmiałego.

Do kwestii animizowania i autropomorfizowania przyrody i różnych funkcji tego rodzaju przenośni przejdziemy za chwilę, tymczasem, aby zamknąć uwagi nad genezą stylistyczną partii erotycznych *W Szwajcarii* (ze świadomością, że nie wyczerpaliśmy jeszcze tematu), zatrzymajmy się nad tak charakterystycznym dla poetyki romantyków odnawianiem stylu literatury poprzez wprowadzanie składników stylu potocznego. W tekście poematu znaleźć można sporo przykładów ilustrujących tę tendencję, i tak np. z niskiego stylu potocznego pochodzi *klecić* (*I tak się zaczął romans klecić*, w. 29), zwykłością odznaczają się: bo jużem kochał, bo już *była moją* (w. 36), fraza utarta: Wybiegła do mnie – *myślałem, że padnę*!... (w. 340). Trzeba przyznać, że niekiedy są to określenia zbyt silnie skontrastowane z poetyckim kontekstem. Ale bywa i tak, że podobnie jak w *Panu Tadeuszu* i w *III części Dziadów* składniki zwykłego stylu szarej codzienności komunikatywnej ulegają poetyzacji dzięki temu, że stają się materiałem przenośni:

Ach! fala taka *szalona* i *pusta*!
Że połączyła nawet nasze usta,
Chociaż nas tylko łączyły wyrazy
[...] Falo! *niewierna* falo! – i tak *wierna*!
w. 125–132
Więc już nie myślę teraz tylko o tem,
Gdzie wybrać *miejsce na smutek łaskawe*,
Miejsce, gdzie żaden duch nie trąci lotem
O moje serce rozdarte i krwawe;[16]
w. 433–436

To jakby zatrzymanie się wpół drogi w trakcie procesów uzwykłania stylu językowego *W Szwajcarii* jeszcze bardziej charakteryzuje składnię tego tekstu. Wywodząca się z tradycji literackiej retoryka emocjonalna, tak typowa np. dla romansów sentymentalnych, nie jest wcale dominującym rysem

---

[15] Czynność zwyczajnie przypisywana bohaterom utworów sentymentalnych i sielankowych (jest także u Petrarki!), przeniesiona do poezji Mickiewicza: S VII 1,241.

[16] Konstrukcja syntaktyczna typu *nie... tylko...* zapożyczona z francuskiego, częsta w ówczesnej polszczyźnie.

struktury syntaktycznej poematu, choć występuje dość często. Są to: konstrukcje z *ach*, także w śródtekście:

Ach! fala taka szalona i pusta!
w. 125
Ach! najszczęśliwsi na ziemi nie wiedzą,
Gdzie duchy skrzydła na ramionach kładą
w. 185
I schnę, i więdnę – i ach, nie umieram...
w. 409

konstrukcje wykrzyknikowe z *o*!:

O! nie mów ty tak aniołom! niebieska!
w. 283

z pytaniem:

Czy ty gdzieś teraz, o! miła, z rozpaczą
Aniołom Boskim mówisz rozżalona?
w. 270

Brak jest natomiast w tekście poematu liczniejszych konstrukcji przeciwstawnych, pojawiających się często w tym nurcie poezji miłosnej, który wywodzi się z praktyki poetyckiej Petrarki:

Ten dzień, jak zawsze gorzki, lecz szczęśliwy
Petr Wyb 17

u Słowackiego:

Falo! niewierna falo! – i tak wierna!
w. 132
Nie jam był winien – lecz lilia winna
w. 258

O wiele częściej pojawiają się różnego rodzaju paralelizmy, powtórzenia i wyliczenia:

Jużeśmy siedli w naszych progach sielskich,
Już rozmawiali o rzeczach anielskich.
w. 329–330
W takim parowie, że stróż anioł biały
Rozwijał skrzydła od skały do skały,
I nakrywał ten cały parów dziki,
Szalet i róże i nas i słowiki.
w. 197–200

Na uwagę zasługuje zwłaszcza pewien fragment końcowej części poematu, w którym powtórzenia silnie intensyfikują wyrażenie bólu:

Bo i tu – i tam – za morzem i wszędzie,
Gdzie tylko poszlę przed sobą myśl biedną,
Zawsze mi smutno, i wszędzie mi jedno;
I wszędzie mi źle – i wiem, że źle będzie.
w. 429–432

W stosunku do aluzyjnie tu potraktowanego fragmentu poematu Kniaźnina pt. *Żale Orfeusza nad Eurydyką*:

Tak i ja za tobą,
Za mojem światłem, duszy mej ozdobą!

Błędny, strapiony, sam nie wiedząc kędy,
Troskliwy jednak postępuję wszędy;
A serce raniąc i gubiąc myśl biedną,
Za tobą tylko uganiam się jedną:
Samej cię żądam i szukając płaczę:
Kn Dz 1,183–4

tekst Słowackiego, pozbawiony konwencjonalnego słownictwa (u Kniaźnina: *ronić, błędny*) wydaje się bardziej zwarty, może dlatego, że powtarzane wyrażenia i frazy zawierają składniki potoczne (nb. cytowany fragment jest też daleką repliką sonetu Petrarki z incipitem *Quel sol che mi montrava...*). W stosunku do modelu syntaktycznego, jaki realizują *Żale Orfeusza*, widać też, że Słowacki zdynamizował intonacyjnie oznajmujące, wypełnione wieloma szeregowymi grupami syntaktycznymi wypowiedzenia tworzone przez Kniaźnina, skracając konstrukcje, wprowadzając przerzutnie i ekspresywne powtórzenia.

Natomiast wbrew pozorom za innowacje składniowe nie mogą uchodzić różne odmienne od współczesnego zwyczaju związki wewnątrzzdaniowe jak np. [słowiki] *niosą się na* wiszniach, *dziewice gór*, wyobraźnia *szczęściem dumna, na* każde spojrzenie *ostrożna*, miejsce *na* smutek *łaskawe* itp. Chodzi w tym wypadku o konstrukcje wewnątrzzdaniowe kiedyś powszechne, dzisiaj wyszłe z użycia. Innowacyjnym poszerzeniem możliwości syntaktycznych niektórych leksemów wydają się natomiast takie przykłady odmiennej rekcji, jak *zadumane o* nas trzody, *osłoniła się w* warkoczu i róże *do okien świecące* (tj. 'zaglądające', to znaczenie częste w poezji ówczesnej, zapewne zapożyczone z francuskiego jak *mruczeć* – o strumieniach).

Ogólnie biorąc dominującym typem konstrukcji syntaktycznych w poemacie jest wieloskładnikowe wypowiedzenie złożone, którego człony powiązane są dość luźno. Jedenastozgłoskowy tok wiersza, w którym kadencja wersowa zbiega się z kadencją frazy, pozwala na narrację o zwolnionym tempie, przynoszącą wiele informacji. Można by taki układ konstrukcji uznać za typowy dla elegii, dla monologów lirycznych, jakimi są w istocie wydzielone przez poetę cząstkowe fragmenty tekstu.

W partiach opisowych składnia jest bardziej jednolita, choć i tam zdarzają się wykrzyknienia. W związku z koniecznością wprowadzania czytelnika w nowe sytuacje i nowe otoczenie przyrody, niekiedy w incipitach takiej funkcji kompozycyjnej służą zdania egzystencjalne, jak np.

W szwajcarskich górach jest jedna kaskada,
Gdzie Aar wody błękitnemi spada.
w. 7–8

Czasem tę funkcję pełni fraza *Nie wiem* lub *Pamiętam*.

Inną znamienną cechą składni opisów są metatekstowe zwroty do czytelnika, stwarzające sugestię istnienia bezpośredniego świadka monologu, dialogizujące kompozycyjnie tekst:

Pozwól tam spojrzeć zawróconej głowie.
w. 9
Słuchajcie! Oto przed Tella kościołem
Pierwsza na kamień wyskoczyła płocha
w. 91–92
A wiecie? ani tak za serce chwyta
Rumieniec kwiatu
w. 62–63

Ten sam efekt osiąga poeta wprowadzając do tekstu wypowiedzi adresowane do kochanki lub do towarzyszących akcji składników świata przyrody. Bo przyroda nie jest tylko tłem sytuacyjnym w poemacie, lecz także współuczestnikiem opisywanych zdarzeń. Staje się to możliwe dzięki animizacjom, ożywiającym naturę i antropomorfizacjom czyniącym ptaki, kwiaty i inne elementy świata przyrody podobnymi do ludzi. A więc gołąb przelatujący przez tęczę błyśnie *jakby się chciał blaskiem pochwalić umyślnie* (w. 17), *śnieg przybiega aż do stóp człowieka* [...] *jak delfin* (w. 43–45), *sarny się zakochują* w kobiecie (w. 55), Jungfrau *ma od słońca różane lica* (w. 66), *usłyszała ją łódka i spostrzegła* (w. 109), *ściany płaczą* (w. 141), *potok rzuci się kaskadą łez* (w. 181–182), *słowiki kłócą się z kaskadą* (w. 192) itd. Niemal każdy charakterystyczny szczegół krajobrazu alpejskiego podlega animizacji[17].

Składniki świata przyrody stają się w ten sposób czynnikami kształtującymi akcję liryczną utworu, np. fala, która była:

I tak swawolna i taka ruchoma,
Że wzięła w siebie dwa nasze obrazy,
I przybliżała, łącząc je rękoma,
Chociaż nas tylko łączyły wyrazy.
w. 121–124

Innym przykładem mogą być róże *świecące*, tj. zaglądające do okien, na skutek czego kochanka zamknęła okiennice, motyl czarny z przybrania na głowie zapowiadający katastrofę, zwłaszcza lilia w scenie kąpielowej o wyrazistej wymowie symbolicznej. Współuczestnictwo świata przyrody w przeżyciach bohaterów opisywała poezja miłosna od dawna. Tak np. u Petrarki:

Ten słowik, który tak się słodko żali [...],
Mój on powiernik.
Petr Wyb 77
Dolino brzmiąca miłosnym lamentem,
Rzeko, od mego płaczu wzbierająca
Petr Wyb 52

[17] Rolę tej figury stylistycznej w innowacyjnych kreacjach poezji romantycznej opisała na przykładzie *Pana Tadeusza* H. Turska w pracy pt. *Słownictwo opisów przyrody w Panu Tadeuszu wobec tradycji polskiego klasycyzmu*, [w:] *O języku Adama Mickiewicza. Studia*, red. Z. Klemensiewicz, Wrocław 1959.

Poezja ta zawierała także apostrofy do „świadków miłości"[18], upowszechnione potem w poezji różnych wieków:

Kwiaty, trawki, strumyki, groty, skały, gaje,
Powiedzcie, gdzie najczęściej widzieć wam się daje!
Zabł PSzal 2,322

w poemacie szwajcarskim:

Gaje! doliny! łąki i strumienie!
O nie pytajcie wy mię smutne o nią.
w. 379–380

Jest to zresztą jedyne miejsce, kiedy się pojawiają idylliczne *gaje*, gdzie indziej – *bory*.

Szczególnie ważną pozycję w tym układzie z współodczuwającą przyrodą zajmują takie jej elementy, które są poddane projekcji smutku. Odzwierciedleniem tego stanu staje się elegia XIX o różnych płaczach, zaczynająca się od słów:

Jest pod mojemi oknami fontanna,
Co wiecznie jęczy zapłakanym szumem;
Jest jedne drzewo, gdzie harfowym tłumem
Żyją słowiki; jedna szyba szklanna,
Gdzie co noc blada zaziera Dyjanna,
I czoło moje smutnym blaskiem mami.
I tak mię budzą zalanego łzami,
Te drzewa, księżyc ten i ta fontanna.
w. 396–403

Jest ona jakby powtórzeniem elegii XVI, z tą różnicą, że w tamtej płacze, „jęczy" przede wszystkim przyroda, natomiast w elegii XIX – następuje nasilenie płaczu opuszczonego, samotnego kochanka. Oto odpowiedni fragment elegii XVI:

Jest chwila, kiedy ze srebrzystą tęczą
Wychodzi blady pierścionek Dyjanny:
Wszystkie się wtenczas słowiki rozjęczą,
I wszystkie liście na drzewach zabrzęczą,
I wszystkie źródła jęk wydają szklanny;
O takiej chwili, ach, dwa serca płaczą
w. 320–325

Miejsca te mogą być doskonałą ilustracją powiązania w opisie przyrody pierwiastków tradycji z pierwiastkami nowej poetyki, co stworzyło oryginalną harmonijną całość. Ten nadmiar łez niewątpliwie wypływa ze źródła poezji Petrarki, ale także i z twórczości sentymentalnej. Znaczący staje się tu zwłaszcza synonim *jęki*:

Kto nie wie, co to łzy, wzdychania, jęki [...]
Niech się zakocha.
Kn Poez 90

[18] W oryginale: „O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, O testimon de la mia grave vita; Quante volte m'udiste chiamar morte!"

bo serce Julii wszystko łatwiej nad twoje jęki zniesie.
Krop JiA 2,5

Przyroda płacząca lub uśmiechająca się – to stały motyw słowny tradycyjnych opisów, tak więc *smutny strumyk jęczy* (44) i *Ziemia w żałobie płacze wdzięków swych utraty* (87) w *Ziemiaństwie francuskim* Felińskiego – można tu zresztą cytować wiele różnych autorów poematów opisowych[19]. Ale te tradycyjne sposoby przedstawiania płaczu niczym nie przypominają cytowanych w tym miejscu fragmentów poematu. Widzimy w nich wspomnianą już poprzednio pracę poety nad przekształceniem motywu w cały obraz, w pole akcesoriów wieczoru, tworzące muzykę odgłosów wydawanych przez drzewa, ptaki i strumienie wody. Znaki tych zjawisk zostały tak dobrane, by mogły w sposób ikoniczny odzwierciedlać rzeczywistość. Instrumentacja głoskowa, jakiej służą, zachodzi tu z udziałem półotwartych, szczelinowych i nosowych.

Tekst uzyskuje kompozycję niemal muzyczną, odgrywającą ważną rolę w ewokowaniu nastroju tej chwili. Szczególne znaczenie ekspresywne wiąże się też z księżycem nazwanym eufonicznie *Dyjanną* i upostaciowanym jak w micie o Endymionie[20]. Aluzję do tego mitu stanowi wiersz mówiący o tym, że księżyc *czoło smutnym blaskiem mami*.

W taki to sposób zrodziła się nowa jakość stylistyczna opisu, nowa nawet na tle opisów przyrody w *Panu Tadeuszu*, wyprzedzająca podobnie nastrojowe ujęcia modernizmu. Synestezja (*jęk szklanny*) właściwa tej technice odezwie się później echem w *Deszczu jesiennym* Staffa. Na przykładzie tej przenośni unaoczniają się zmiany tradycyjnego motywu porównań i peryfraz, jakie dawni poeci wiązali w opisach z wodą:

Płonna cię twarzy postać na szkle płynnym zwodzi.
Nar Siel 211
Rzeki co swoich płynów toczą śkło przejrzyste
Fel Z fr 106
Usiądziem pod tą sosną, co z gajem pospołu
Przegląda się w zwierciadle szklannego żywiołu
Koźm Ziem 171

Jak widzimy, Słowacki poszedł w metaforyzacji *szkła* jeszcze dalej rozluźniając rygory semantyczne relacji *woda jak szkło* i przypisał atrybut szkła dźwiękowi wydawanemu przez wodę.

Kiedy mowa o nowych jakościach stylistycznych, znamiennych dla stylu Słowackiego, nie od rzeczy będzie wspomnieć także o zalążkach jego pewnej

---

[19] Por. Turska: *op. cit.*, s. 253 i n.

[20] W poetyckiej interpretacji A. Chodźki ta „najstarsza bogini [...] Blada, uwieńczona Laurem z promieni i gwiazd zwolna płynie I tak łagodnie, tak melancholijnie, Tak słodko patrzy na Endymijona". AChodź Poez 104. Bladość księżyca opiewano już dawno, por. np. *Zkąd bierze blade światło błędna twarz miesięczna* Nar Siel 219.

maniery stałego włączania do tropiki takich symbolicznych znaków jak *harfa* czy *girlanda*:

Jest jedne drzewo, gdzie harfowym tłumem
Żyją słowiki [...]
w. 398–399
Girlandy z orłów na błękitnym lodzie
w. 368

Ale takie „stałe motywy obrazowania", jak je nazywa A. Boleski, zdominują metaforykę poety w znaczeniu późniejszych utworach. Nie ulega jednak wątpliwości, że właśnie w dobie pisania *W Szwajcarii* stały się one dla Słowackiego wykładnikami estetycznej kategorii piękna. Tymczasem jeszcze współżyły z elementami o innej genezie.

Klasycystyczno-sentymentalny rodowód można przypisać wielu składnikom stylistycznym tekstu poematu. J. Maciejewski poddał analizie szereg wyrazów Słowackiego nazywających akcesoria alpejskiego krajobrazu, jak *kaskada, parów, grota*, i stwierdził, że były one dawniej używane w poematach opisujących ogrody ozdobne[21]. Natomiast nową pożyczką z francuskiego jest wyraz *szalet*, nowym zapewne, jak sądzimy, terminem górskim są (śniegu) *korony*. Nasuwa się tu analogia do nazwy szczytu w Pieninach *Trzy korony*. Według Maciejewskiego, inny taki termin, *lawina*, użyta przez poetę w znaczeniu 'lawina' lub 'lodowiec' zamiast wyrazów *awalansze* lub *glasier* ma genezę romantyczną: po raz pierwszy (prawdopodobnie!) użył jej Goszczyński w *Dzienniku podróży do Tatrów* z r. 1832 (Mickiewicz w wierszu *Na Alpach w Splügen* na oznaczenie lodowca wprowadził *lodowisko*). W wypadku *kaskady* i *lawiny* autor dopatruje się u poety motywacji eufonicznej[22], częste to zjawisko w poezji Słowackiego.

Sentymentalne i sielankowe są zwłaszcza w poemacie *gaje* (w. 379) i *jawor* (w. 421). Kontekst obu słów niedwuznacznie wskazuje na ich stylistyczną aluzyjność. Taki kontekst dla *gajów* tworzy opisana wyżej apostrofa do świadków miłości, a dla *jaworu* często opisywane w poezji miłosnej „widzenie na odległość":

Nie wiem, jak sobie jej postać malować? [...]
Czy kiedy wiejskim otoczona dworem
Chodziła gdyby zaklęta królowa?
Czy kiedy cicho uśnie pod jaworem?
w. 411–421

Znowu linia tradycji biegnie od poezji Petrarki przez rozmaite redakcje tych scen do Mickiewicza, weźmy dla przykładu *Na Alpach w Splügen*:

---

[21] *Op. cit.*, s. 100 i n. Według Turskiej styl tych poematów odznacza się wyjątkową obfitością synonimiki, por. Turska: *op. cit.*, s. 204.

[22] Uwagi o osłabnięciu tendencji purystycznych w romantyzmie zawiera praca Skubalanki: *Neologizmy w polskiej poezji romantycznej*, Toruń 1962, rozdział pt. *Neologizm a pożyczka*.

Niewdzięczna! może dzisiaj, królowa biesiady,
Ty w tańcu rej prowadzisz wesołej gromady, [...]
Powiedz, czyś ty szczęśliwa, że ciebie poddani,
Niewolnicze schylając karki, zowią P a n i!?
Mic Na Alp 1,329

Rozważania nad kształtem stylistycznym tej sfery poematu, która obejmuje świat przyrody, prowadzą nas do potwierdzenia wniosku o syntetyzujących dążnościach praktyki poetyckiej Słowackiego. Można je prześledzić także na przykładzie kolorytu, jakim poeta obdarza pejzaż górski, a w kolorycie tym dominuje barwa błękitna. Bierze się to stąd, że są to góry przeważnie widziane w symbiozie z wodą jezior alpejskich. Chodzi tu zwłaszcza o Leman, dobrze znany poecie. W cytowanej uprzednio książce S. Makowskiego znajdujemy barwne zdjęcia tego jeziora na tle gór, na których widać, że obiekty fotografowane mają koloryt jednolity, jakby były zanurzone w blasku światła, niekiedy we mgle, i podbarwione różnymi odcieniami błękitu, szafiru, szarości i czerni. Pozwala to wprawdzie wnioskować o realno-znaczeniowej funkcji kolorystycznych obrazów znakowych poematu, ale uświadamia jednocześnie fakt, że identyczne zaobserwowane widoki mogły stanowić kanwę poezji opisowej przed Słowackim. Przecież po wielokroć razy opisywano taką przyrodę, takie niebo, góry i wody (zwłaszcza niebo i wody) i wiele składników stylu tych opisów po prostu musiało się przedostać na karty poematu szwajcarskiego. Można w tym wypadku mówić o swoistej obligatoryjności zasady stylistycznej.

Porównajmy dla przykładu kilka fragmentów zawierających słowo – klucz utworu Słowackiego *błękit* (wraz synonimami) z odpowiednimi użyciami tego słowa u poprzedników.

Przykłady z poematu *W Szwajcarii*:

Odtąd szczęśliwi byliśmy i sami,
Płynąc szwajcarskich jezior błękitami
w. 69–70
I z takimeśmy płynęli orszakiem,
Uśmiechając się w błękitu krainie.
w. 81–2

także *wody błękitne* (w. 8), *niebieskie lazury* (w. 178), *lazur* (w. 244) i *błękity* (w. 287, 292) w znaczeniu 'niebo'. U poprzedników:

Tak jest, codziennie widzę roskoszy niesyty
W jezior błękicie niebios błyszczące błękity[23]
Fel Z fr 74

por. też: *jasne błękity* 'niebo' Koźm Ziem 171, *błękitne wód pole* Mick SK XVI 1,274.

Często też spotykamy *uśmiechające się doliny* (Karp Ogr 206), *uśmiechają się łąki* (Fel Z fr 44) itd.,[24] Słowacki z tej antropomorfizacji zrezygno-

[23] U Delile'a w tym fragmencie *l'azur*.

[24] Por. *Turska: op. cit.*, s. 226.

wał, choć zachował motyw uśmiechu w otoczeniu przyrody (w cytowanym wyżej fragmencie).

Inny szczegół opisu wód to *szkło* (cytowaliśmy już *jęk szklanny* źródeł) i *kryształ*:

Aż gdzieś w krysztale jeziora spostrzegła
Na licu swojem przezroczystszą białość
w. 307–308

u wcześniejszych poetów:

Żywy strumień przetacza żywe serce kryształy
Wor Syb 62
Lotna jaskółka muska kryształy jeziora
Koźm Ziem 32

Jest tych szczegółów tradycyjnych w poemacie znacznie więcej, np. epitet *różnofarbny* (*pod jasną tęczy różnofarbnej bramą* w. 38), obrosły w dawniejsze użycia (np. w sielankach Naruszewicza i u innych poetów późnego klasycyzmu), odbijające się echem także w poezji Mickiewicza:

Jak bóstwo różnofarbnym zakryta obłokiem
Mick Z Petr 1,292

także Mick SK VI 1,264, SK XI 1,269. Nb. w sonetach tzw. odeskich i w *Sonetach krymskich* Mickiewicza znajdziemy wiele cech tradycyjnej opisowości.

Zdarza się jeszcze w poemacie typowo klasycystyczna peryfraza: *gór nadalpejskich śnieżysta dziewica* 'Jungfrau' (w. 65). Że poeta doskonale wyczuwał nacechowanie stylistyczne takiej figury, dowodem może być incipit z wiersza do Aleksandra Hołyńskiego, utrzymany całkowicie w stylu późnego klasycyzmu: *Rozdzielił nas gościniec płynnego szafiru*. Peryfraza Jungfrau ma ponadto w rymie do *dziewica* konwencjonalny poetyzm *lica*, choć gdzie indziej częściej *twarz*. O *licu* (świętej) mowa tylko w w. 152. Na ogół jednak konteksty znanych motywów słownych są u Słowackiego znacznie prostsze, mniej omowne. Porównajmy dla przykładu fragment z gołębiem pijącym wodę: u Słowackiego:

Lub jaki gołąb, co wody zapragnie,
Jakby się blaskiem pochwalić umyślnie,
Przez tęczę szybko przeleci i błyśnie.
w. 16–18

u Naruszewicza:

Tu by [do sadzawek] [...]
Zlatywały stadami spragnione gołębie,
A w ciekących kryształach oczki mając wryte,
Muskały gładkich szyjek wdzięki złotolite.
Nar Siel 189

Fragment ten unaocznia nam, jak bardzo się różnią oba opisy: Słowacki odrzucił paryfrazy, konieczność stałego epitetowania, sentymentalne zdrobnienia, epitety złożone w funkcji ozdobników, a przede wszystkim owe wdzięki, tak obficie rozrodzone we wszystkich poprzednich opisach ogólnikowe określniki dodatnio waloryzujące, jak: *błogi, cudny, luby, miły,*

nadobny, piękny, powabny, rozkoszny, słodki, uroczy (choć jeszcze: *Powiew miłości owiał mię uroczy*. w. 39), *wdzięczny itd.*, przy czym nie on pierwszy rozprawił się z tym stylistycznym balastem. Zobaczmy, jak to uczynił Mickiewicz w *Sonetach krymskich*: chcąc zachować dodatnie nacechowanie ciepłej, pachnącej nocy wbudował określenie waloryzujące w porównanie metaforyczne i zarazem o charakterze wykładnika stylizacji orientalnej:

Nocy wschodnia! ty na kształt wschodniej odaliski
Pieszczotami usypiasz, a kiedym snu bliski,
Ty iskrą oka znowu budzisz do pieszczoty.
Mick SK XII 1,270

Nie pierwszy też Słowacki stara się tworzyć krajobrazy nastrojowe, jak ten z elegii XVII, kunsztowanie wbudowany w pole semantyczne śmierci:

Gdym z góry spójrzał na dolinę naszą,
Szalet się oku wydawał jak trumna,
[...]
Nasz ogród z wiszeń jak cmentarz ponury;
[...]
Zabite śmierci ćwiekiem okienice;
Wszystko zaczęło mię straszyć i smucić,
Jakbyśmy nigdy nie mieli powrócić.
[...]
Pamiętam tylko, że promień zachodu
Cały się na twarz rzucał Chrystusowi;
Kiedy na palec jej zimny jak z lodu
Kładłem pierścionek .....
w. 363–378

Już autorzy ballad umieli konstruować opisy przesycone nastrojem grozy w takim np. stylu:

Bije raz, dwa, trzy... północna pora,
Głuche wokoło zacisze,
Wiatr tylko szumi na murach klasztora
I psów szczekanie gdzieś słyszę.
Mick Do przyj 1,133

Ale tak się rzecz miała w początkach romantyzmu. Po Byronie, po Mickiewiczu metody ewokowania nastroju w opisach znacznie się wzbogaciły. Wydaje się, że na opisowość poematu szwajcarskiego szczególnie wpłynęła technika stosowana przez autora *Marii*, o czym zdaje się świadczyć choćby następujący urywek:

Widzisz ten jasny promień? co z liści osnowy
Ciągnie swój drżący połysk między nasze głowy?
Ten promień żywi – zdobi – każdego weseli;
Czemuż gdyśmy złączeni – on jeszcze nas dzieli?
Mal M 133

Niewątpliwym za to nowatorstwem na tle tradycji opisów przyrody stanowiących scenerię przeżyć miłosnych (choć niektórzy wskazują w tym względzie na *Epipsychidion* Shelleya) odznacza się za to w poemacie pewien

typ zestawiania elementów świata przyrody z bohaterami lirycznymi i ich przeżyciami, który można by określić mianem irradiacji stylistyczno-semantycznej[25], dokonującej się na zasadzie *sui generis* porównania utożsamiającego. Tak np. narrator nie tylko używa określenia *zadumana* w odniesieniu do kochanki, ale także są: *zadumane o nas w łąkach trzody* (w. 361), nie tylko kochanka jest *brylantowa w oczach*, ale i *róże* są *na pół zamknięte, świeże, jeszcze łzawe*, (w. 349). Koloryt łączy w jedno księżyc, obraz gór i kobietę, która jawi się we wspomnieniach:

W księżyca blasku biała – lub wieczorem
Od Alp na śniegu różowych – różowa.
w. 423–424[26]

Zrealizował w ten sposób poeta jedno z założeń swojej poetyki, polegające na wskazaniu, by sztuka „naśladowała tę dziwną jedność wszystkiego". W znanym liście do matki z 1835 r. pisanym z Genewy uzasadniał taką zasadę harmonizowania elementów dzieła powołując się na „widoki przyrodzenia" z okolic Veytoux: „Uważałem harmoniją, która wszystko łączy i nalewa jednym kolorem"[27]. Mamy więc bezpośrednie świadectwo realnych odniesień tekstu poematu.

Po tych uwagach możemy powrócić jeszcze raz do kwestii postawionej na wstępie niniejszej rozprawy, by ponowić na tym miejscu pytanie o realno-znaczeniową funkcję języka opisów przyrody *W Szwajcarii*. Parafrazując słowa poety można powiedzieć, że opisy te są w sensie realistycznym „wierne" i zarazem „niewierne". Nikt nie będzie rzecz jasna przypuszczał, że trzody pasące się w dolinach alpejskich martwiły się o przyszłość zakochanej pary, ale nie można nie zakładać, że to kochankowie tak sobie te trzody wyobrażali. Jest więc w takim przedstawieniu zatroskanej przyrody spory ładunek prawdy psychologicznej, stanowiącej o swoistym „realizmie" takiego antopomorfizowania zwierząt. W toku dotychczasowej analizy, obejmującej swoim zasięgiem głównie nazewnicze, powierzchniowe struktury tekstu, staraliśmy się wielokrotnie ujawniać tego rodzaju powiązania między prawdą a poezją, mówiąc słowami Wyki odnoszącymi się wprawdzie do *Pana Ta-*

[25] Pojęcie irradiacji omawia rozprawa: Skubalanka: *O pojęciu irradiacji semantycznej i jego przydatności dla opisu magicznych funkcji mowy*, [...] *Studia o metaforze*, pod red. M. Głowińskiego, A. Okopień – Sławińskiej, II, Wrocław 1983, s. 181–198.

[26] O zagadnieniach paralelności obu opisywanych sfer semantycznych: miłości i natury pisali obszerniej Kleiner: *op. cit.*, s. 100 i S. Skwarczyńska w rozprawie *Struktura tragizmu „W Szwajcarii" Słowackiego*, „Prace Polonistyczne" 1939. S. Makowski zrekapitulował rzecz następująco: Słowacki „[...] w przeciwieństwach alpejskiej natury dostrzegał wyraz antynomicznych rozdarć własnej świadomości. Kwieciste łąki alpejskie i groźne, ośnieżone szczyty gór stały się dla niego „obrazem" antynomii między życiem (miłością) a śmiercią, między „idyllą" a „tragedią", między ruchliwością, zmiennością a wiecznym bezruchem, między swobodą a koniecznością. Z elementów szwajcarskiej przyrody konstruował więc – na jej wzór – nową rzeczywistość poetycką, wyrażającą skomplikowane ludzkie wnętrze", *op. cit.*, s. 55.

[27] List przedrukowany przez Makowskiego: *op. cit.*, s. 154.

deusza[28], ale aktualnymi także w wypadku analizowanego tu poematu o miłości. Mogliśmy się dowodnie przekonać, jak głęboko w warstwie porównań czy epitetów opisy Słowackiego są zarazem prawdziwe, tj. autentyczne, i poetycko stylizowane, nowatorskie i zawsze w jakiejś mierze jednak nawiązujące do tradycji. Oto jeszcze jeden przykład nakładania się na odtwarzany krajobraz elpejski elementów heterogenicznych, na które zwrócił w tej pracy uwagę S. Makowski, twierdząc, że w obrazie przyrody „znalazło się także sporo szczegółów zaczerpniętych z genewskiego ogrodu i pensjonatu pani Pattey (por. np. list do matki z 17 kwietnia 1834 r.)". Spostrzeżenie to prowadzi autora do wniosku, że „ten literacki pejzaż jest bardzo alpejski, ale jego pierwowzoru na próżno szukalibyśmy w Alpach. Jest typową dla Słowackiego poetycką kreacją"[29]. Rzecz jasna, że ta ogrodowa wizja przyrody komplikuje funkcje semantyczne języka opisów i powoduje wyolbrzymianie w nich pewnych szczegółów takich, jak np. róże, i dodawanie innych, nierelewantnych dla gór, jak np. fontanny i w pewnym sensie także cyprysy. To właśnie obraz fontanny ozdobionej posążkami, m.in. delfinów lub ryb, tryskających wodą z rozwartych paszcz[30], narzucił Słowackiemu stylizację opisu źródeł Rodanu, w którym to opisie pojawia się w poemacie po raz drugi delfin, zwierzę nie przystające do krajobrazu górskiego:

I szliśmy razem u stóp tej lawiny,
Gdzie śnieg przybiega aż do stóp człowieka
Spłaszczoną płetwą, jak delfin olbrzymi;
Para mu z nozdrza srebrzystego dymi,
A Rodan z paszczy błękitnej ucieka.
w. 42–46

Dokładniejsza analiza stylistyczna tekstu poematu przekonuje nas, że nie można tego tekstu interpretować na jednej płaszczyźnie semantycznej, odczytywać wprost, czyli w pierwszej instancji, że płaszczyzna znaczeń poematu przedstawia twór wielowarstwowy, będący siecią różnorakich semantycznych relacji. Część z nich z pewnością da się określić jako funkcje realno-znaczeniowe użytych nazw, ale nierzadko funkcje te pokrywają się z odniesieniami do stereotypów stylistycznych, do konwencji wypracowanych przez dawniejszych poetów. Jak można sądzić, odniesienia te miały w poemacie Słowackiego przeważnie charakter metastrukturalny, metatekstowy, to znaczy, że były wprowadzane do tekstu z pełną świadomością ich pochodzenia. Na skutek takich operacji semantycznych tekst nasyciły

[28] Por. K. Wyka: *Poezja i prawda w „Panu Tadeuszu"* (na prawach rękopisu), Warszawa 1956 PAN, Materiały Sesji Naukowej, poświęconej twórczości Adama Mickiewicza.

[29] *Loc. cit.*, s. 52. Nie wszystkie jednak opisywane przez poetę w listach elementy ogrodu pozostawiły ślad w poemacie, jeśli już mamy mówić o takich powiązaniach, to dotyczą one: smutnego szumu liści, śpiewu słowików i świecącego księżyca.

[30] Takie fontanny można często spotkać w różnych krajach, nie tylko śródziemnomorskich, np. w Londynie na Trafalgar Square znajduje się fontanna z delfinami.

liczne aluzje i reminiscencje literackie. Jeżeli się je w poemacie rozpozna, inaczej interpretuje się potem stylistyczną funkcję „schnięcia i omdlewania z miłości"[31] i „wylatywania do aniołów". Wyrażenia takie mogą być z powodzeniem odczytywane jako wyraz związku ze znaczącą tradycją liryki miłosnej, a dzieło Słowackiego jako swoiste ukoronowanie, twórcza synteza dorobku poprzedników.

Wykaz skrótów źródeł
(cyfry po skrócie oznaczają tom i stronę)

ABrodz Zab – A. Brodziński: *Zabawki wierszem*, Kraków 1808.
AChodź Poez – A. Chodźko: *Poezye*, Poznań 1833.
AMor Poez – J. A. Morsztyn: *Wybór poezji*, oprac. i wstępem zaopatrzył J. Dürr-Durski, Warszawa 1949.
Ar OSz – L. Ariosto: *Orland szalony*, przekładania P. Kochanowskiego, wyd. J. Czubek, Kraków 1905.
Byr DJ – J. Byron: *Don Juan*, przełożył E. Porębowicz, słowem wstępnym i przypisami opatrzył J. Żuławski, Warszawa 1953.
ESłow Mend – E. Słowacki: *Mendog*, [w:] *Dzieła, z pozostałych rękopisów ogłoszone*, Wilno 1826.
Fel Z fr – A. Feliński: *Ziemianin, czyli Ziemiaństwo francuskie Jakuba Delila*, [b.m.] 1823.
JKoch Pśn – J. Kochanowski: *Pieśni i wybór innych wierszy*, oprac. T. Sinko, wyd. 2, Wrocław 1948, BN I 100.
Karp Poez – F. Karpiński: *Wybór poezji*, oprac. W. Jankowski, Kraków 1926.
KBrodz Poez – K. Brodziński: *Poezje*, oprac. i wstępem poprzedził Cz. Zgorzelski, Wrocław 1959.
Kn Dz – F. D. Kniaźnin: *Dzieła*, Lipsk 1837.
Kn Poez – Kniaźnin: *Wybór poezji*, oprac. W. Borowy, Wrocław 1948, BN I 129.
Koźm Ziem – K. Koźmian: *Ziemiaństwo polskie. Poema w czterech pieśniach*, Wrocław 1839.
Krop JiA – L. K[ropiński]: *Julia i Adolf, czyli nadzwyczajna miłość dwojga kochanków nad brzegami Dniestru*, Warszawa 1824.
Mal M – A. Malczewski: *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. i wstępem poprzedził W. Kubacki, Warszawa 1956.
Mick Do DD – A. Mickiewicz: *Do D. D.*, [w:] *Dzieła*, Warszawa 1955.
Mick Do przyj – Mickiewicz: *Do przyjaciół, posyłając im balladę „To lubię"*, ibid.
Mick Na Alp – Mickiewicz: *Na Alpach w Splügen*, ibid.
Mick PT – Mickiewicz: *Pan Tadeusz*, ibid.
Mick S – Mickiewicz: *Sonety*, ibid.
Mick SK – Mickiewicz: *Sonety krymskie*, ibid.
Mick Świteź – Mickiewicz: *Świteź*, ibid.
Mick Z Petr – Mickiewicz: *Z Petrarki*, ibid.
Nar Siel – A. Naruszewicz: *Sielanki*, [w:] *Poezje*, Lipsk 1835, t. 1.

[31] W kontekście tej konstrukcji szeregowej, podobnie jak w innych miejscach poematu, kiedy pojawiają się sygnały stylu sentymentalistów, brak wyrazistych wskaźników o charakterze językowostylistycznym świadczącym o tym, że elementy te zostały użyte w funkcji kompromitującej ich wartość stylistyczną. Inaczej rzecz się ma w *Balladynie*.

Padw – *Pieśni, tańce, padwany XVII wieku*, wydał T. Wierzbowski, Warszawa 1903.
Petr Pśn – [F.] Petrarka: *Pieśni*, przekład Felicjana [Faleńskiego], Warszawa 1881.
Petr Rime – F. Petrarca: *Le rime di...*, Firenze 1932.
Petr Wyb – Petrarca: *Wybór pism*, wybór, wstęp i komentarze K. Morawski, przełożyli F. Faleński, J. Kurek, K. Morawski, Wrocław 1982, BN II, 206.
Szoł Hal – L. Szołajski, wiersz w noworoczniku „Haliczanin", wydawanym przez W. Chłędowskiego, Lwów 1830.
Szym SWen – J. Szymanowski: *Świątynia Wenery w Knidos*, [w:] *Pisma rozmaite współczesnych wierszem i prozą*, Warszawa 1803.
SzZim Rok – Sz. Zimorowicz. *Roksolanki*, oprac. A. Brückner, Kraków 1924, BN I 73.
Tremb Wir – J. T. Trembecki: *Wirydarz poetycki*, wyd. Brückner, Lwów 1910.
Wor Syb – [J. P. Woronicz]: *Sybilla. Poema historyczne we czterech pieśniach*, Lwów 1818 [oznaczono wiersz pieśni I].
Zabł PSzal – *Pasterz szalony*, [w:] F. Zabłocki. *Dzieła*, Warszawa 1877.

РЕЗЮМЕ

При помощи историко-сравнительного метода в статье рассматривается стилистический генезис поэмы Ю. Словацкого „В Швейцарии". Автор анализирует проблемы формирования языка двух главных смысловых областей произведения Словацкого: первая из них связана с любовной темой, вторая — с миром природы. В обеих семантических плоскостях мы видим связь с литературной традицией прошлого — от античной и средневековой поэзии до традиции европейской любовной лирики. Исследователь показывает, как Словацкий использовал это стилистическое богатство, например поэт соединял разные манеры, применял технику смешения стилей, по-своему преобразовывал опыт любовной и описательной поэзии. Стилистической гармонии поэт добивался благодаря, главным образом, подчинению генетически разнородных элементов одной семантико-стилистической категории — категории amor sacro. Она также охватывает область природы, смысловые значения которой способствуют гармонии всего произведения. Также и эта область характеризуется следами существования разнообразных стилистических традиций, особенно много здесь элементов идилличных описаний. Альпийская природа в поэме подвергается глубоким стилизованным преобразованиям.

Главный тезис работы следующий: поэма „В Швейцарии", несмотря на существование в ней разнородных стилистических текстовых соотношений, кажется нам одним из важнейших явлений романтической лирической поэзии.

RÉSUMÉ

Tout en employant des méthodes historiques et comparatives, le travail discute la genèse stylistique du poème. L'analyse porte sur la forme du langage de deux parties de l'oeuvre de Słowacki: celle qui est liée au sujet de l'amour et celle qui concerne la nature. Les deux étendues sémantiques font voir les éléments qui recourent à la tradition de la poésie érotique européenne dès l'Antiquité jusqu'au Moyen-Âge. L'auteur montre comment Słowacki a utilisé cette richesse stylistique. Il faisait exister, entre autres, l'une à côté de l'autre, de différentes

conventions en employant des entassements des moyens stylistiques. Il transformait aussi les oeuvres de la poésie polonaise, descriptive et érotique. Le texte doit son harmonie à la subordination de différents éléments à une seule cathégorie sémantique et stylistique qu'est, dans le poème, la catégorie *amor sacro*. Elle concerne également la nature dont les significations font partie de l'harmonie de l'ensemble. Cette partie représente des traces de différentes conventions stylistiques, avant tout beaucoup d'éléments de la description idyllique. La nature des Alpes s'y trouve profondément stylisée.

Quant à la thèse principale du travail, on la formulerait ainsi: si l'on se réfère aux, différentes du point de vue stylistique, relations du texte, le poème *En Suisse* apparaîtra comme l'un des plus importants signes du petrarquisme romantique.