

ARKADIUSZ BAGŁAJEWSKI
Lublin

UT POESIS PICTURA – O INTERPRETACJI JANA STYKI CHORAŁU KORNELA UJEJSKIEGO

Przyszedł rok 1846. Ten mną wstrząsnął do gruntu. W kilku nocach w Lubszy napisałem *Skargi Jeremiego*. *Chorał* napisałem wcześniej, napisałem go we Lwowie (bo jeździłem często do Lwowa), napisałem po wysłuchaniu muzycznej kompozycji Józefa Nikorowicza w Zboiskach, gdzie mnie i wielu innych z młodzieży na podwieczorek zaprosił. Słowa dorobione były do muzyki, która mnie zachwycała¹.

Chorał, najślawniejszy utwór z cyklu biblijnych stylizacji Ujejskiego *Skargi Jeremiego*, powstał osobno i w w. XIX wiódł samoistne życie, odczytywany jako jeden z najważniejszych romantycznych utworów patriotycznych, wyrażających sens narodowej martyrologii. Powstał pod wrażeniem kompozycji Nikorowicza, co potwierdzał sam poeta, może być interpretowany w porządku *ut musica poesis*, tak jak inne „muzyczne” utwory i cykle liryczne Ujejskiego². W niniejszym szkicu interesuje mnie wszakże inny aspekt „korespondencyjnego” funkcjonowania utworu – dokonana przez Jana Stykę malarska interpretacja tekstu Ujejskiego, przedstawiona w cyklu ilustracji do *Chorału* z r. 1893.

W XIX w., jak wspominałem, *Chorał* zrobił prawdziwą karierę i był czytany nie tylko jako poetyckie świadectwo rabacji galicyjskiej, ale także jako utwór syntetyzujący doświadczenia narodowe w trzech zaborach. Styl odbioru, w którym akcentowano „oderwanie” *Chorału* od kontekstu wydarzeń r. 1846,

¹ K. U j e j s k i, *Moja autobiografia*, „Lamus”, zima 1908-1909, s. 91, 92.

² Zwłaszcza *Thumaczenia Szopena* i *Thumaczenia Beethovena*, a także drobne utwory liryczne Ujejskiego wykazują rozmaite nawiązania „muzyczne”, od organizacji brzmieniowej, rytmiki, śpiewnego tempa po melodykę wiersza i cytaty muzyczne. Jest to jednak trudne do przekonywającego zanalizowania z uwagi na brak wypracowanych narzędzi badawczych w porównawczej analizie „muzyczności” literatury. Zob.: Cz. Z o r z e l s k i, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] t e n ż e, *Obserwacje*, Warszawa 1993; M. G ł o w i ń s k i, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] t e n ż e, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992. Inny problem do zbadania przez muzykologa wiąże się z popularnością opracowań muzyczno-wokalnych *Chorału* od Józefa Nowakowskiego (1860) po Romana Palestra (1945) i Romualda Twardowskiego (1982).

najpełniej wyraził Stanisław Tarnowski, krytyk skądinąd niechętny Ujejskiemu jako poecie, który zszedł na „demokratyczne manowce”. Tarnowski podsumował recepcję *Chorału*, pisząc:

„Że ten wiersz był wzięty żywcem z duszy narodu, dowodzi jego szybkie rozpowszechnienie i wielki zapal, wielka wdzięczność, wielkie rozczulenie, z jakim był przyjęty. Że odpowiadał nie tylko tej jednej chwili tylko, ale całemu zebraniu polskich stosunków, stałemu położeniu, dowodzi to, że został przyjęty jako wyraz modlitwy i skargi we wszystkich częściach Polski, i we wszystkich przejściach narodowych. Stał się narodowym śpiewem, stał się narodowym hasłem jak *Marseillaise* 'a[!], jak *Jeszcze Polska nie zginęła* [...]”³.

Nieco dalej pisał Tarnowski, iż wysoka ranga *Chorału* wynikała z faktu, że Ujejski „przemówił z duszy narodu” w taki sposób, „że się cały naród w tych uczuciach poznał i wziął wiersz poety za ulubiony wyraz”. Ujejski przyniósł bowiem „w chwili strasznej swoim wierszem ulgę”⁴.

Galiczyjską rzeź umieścił poeta w porządku biblijnej stylizacji Jeremiaszowej i wywiódł z Lamentacji Jeremiasza sens ofiary krwi. Okrutne cierpienia narodu, nieustannie manifestowane przez „ja” liryczne przekonanie o ciężkich cierpieniach zsyłanych przez Boga na zbiorowość, bezwzględność „okropnych dziejów”, nie prowadzą jednak do wyrażenia rozpaczki. Skarga zanoszona do Boga przez „ja” liryczne, będące medium udręczonej zbiorowości, wystylizowana na podniosły hymn, w zakończeniu utworu przeistacza się w pieśń wyrażającą przekonanie o konieczności odnowienia przymierza z Bogiem. Zgodnie z ujęciem biblijnym zerwanie z winy narodu przymierza staje się przyczyną klęsk i cierpień. Natomiast odnowienie przymierza, rozumiane w duchu mesjanistycznym, wyrażone pewnością zwycięstwa – „Bóg był i jest” – ukazuje sens cierpienia. Istotą cierpienia jest „męczeństwa blask”, duchowa przemiana narodu. Lamentacja nad nieszczęściem narodu przechodzi w ostatniej części utworu w wywiedzioną z Apokalipsy św. Jana wizję pokonania Bestii przez Aniołów. „Ja” liryczne *Chorału*, mimo iż nie utożsamia się z Jeremiaszem, wyraża Jeremiaszowe przekonanie o konieczności zerwania z dotychczasowym stylem życia zbiorowości. Zerwane przymierze musi zostać odnowione, gdyż tylko oddanie Jahwe, zaangażowanie całego narodu w sprawę Bożą, oddali niezrozumiałe dla zbiorowości cierpienia.

W *Chorale*, podobnie jak w cyklu *Skargi Jeremiego*, „ja” liryczne manifestuje świadomość proroka wiedzącego więcej niż grzeszny naród, przy równoczesnym poczuciu przynależności do grzesznego narodu. Sens wydarzeń rabacji galicyjskiej, moralnej klęski narodu „Kainów” („Syn zabił matkę, brat zabił

³ S. T a r n o w s k i, *Kornel Ujejski*, „Przegląd Polski” 1898-99, t. 1, s. 467.

⁴ Tamże.

brata”), umieszczony został w dwojakiej perspektywie. Politycznej – czyli wyjaśnienia wydarzeń „niewinnością” podpuszczonych przez Austriaków chłopów; takie wyjaśnienie wypadków zawarte jest w słynnym i wielokrotnie cytowanym w XIX w. dwuwierszu:

Inni szatani byli tam czynni.
O! rękę karaj, nie ślepy miecz!⁵

I daleko istotniejszej – wywiedzionej z Biblii perspektywie przewidującej ratunek dla grzesznego narodu, więcej nawet: zasadnicze odnowienie moralne zbiorowości przez krew i cierpienia. Jeremiasz mówi wówczas o przymierzu „nowym” (Jr 31, 32 nn.).

Dzięki trafnemu nawiązaniu do treści teologicznych Księgi Jeremiasza – skąd Ujejski zaczerpnął przekonanie, że po okresie kary nastąpi nowy okres pomyślności (Jr 31, 31-33), i choć perspektywa czasowa tego odnowienia nie jest wyraźna, nastąpi ono po interwencji Boga w historię – czyli dzięki udanej stylizacji biblijnej *Chorał* zdobył w XIX w. dużą popularność. Rabacja interpretowana poprzez Apokalipsę nadawała sens cierpieniu, umieszczała wydarzenia 1846 r. w Boskim planie dziejów. *Chorał* stał się odpowiednikiem wielkich mesjanistycznych dzieł emigracji. Pozwalał zrozumieć i usensownić wypadki galicyjskie, ale, co ważne, stał się równocześnie utworem interpretującym kolejne narodowe cierpienia i klęski – z okresu Wiosny Ludów, r. 1863. Nie dziwi więc fakt, że doczekał się licznych przedruków, parafrazy Seweryny Duchieńskiej, interpretacji muzycznych i malarskich. Wszedł do kanonu pieśni śpiewanych podczas manifestacji patriotycznych z okresu poprzedzającego powstanie styczniowe⁶.

Interesującą interpretację uzyskał utwór Ujejskiego w malarskiej wizji Jana Styki. Album Styki pochodzi z r. 1893 i należy do licznych i popularnych w epoce cykli ilustracji wybitnych dzieł romantycznych⁷.

⁵ *Chorał* cytuję według wydania: K. U j e j s k i, *Wybór poezji i prozy*, oprac. K. Poklewska, Wrocław 1992, BN seria I, nr 37, s. 61-63.

⁶ Jak pisała D. Kacnelson, strofy *Chorału* „brzmiały w latach 1861-1864 jako oskarżenie władzy carskiej, posyłającej żołnierzy do tłumienia powstania, i jako hasło wzywające do braterstwa żołnierzy rosyjskich i powstańców polskich”; cyt. według M. J a n i o n, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 551. Dodać można, anonimowy autor artykułu *Poezja polska i jej koryfeusze*, drukowanego w „Dzienniku Literackim” 1864, nr 1-6, obszernie dowodził, iż w *Skargach Jeremiego* „ześrodkowała się chwilowo cała dusza narodu”, co więcej, „[...] tą drogą, którą wskazał Jeremi, idzie dziś cały naród; ten bój ostatni, który on zapowiedział [w *Chorale* – A. B.], toczy się już obecnie na ziemi polskiej [...]”. Dlatego też mogło paść takie stwierdzenie: „Nie Krasieński, nie Słowacki jest gwiazdą przewodnią powstania polskiego z r. 1863, tą gwiazdą przewodnią jest Ujejski”.

⁷ Zob. uwagi W. Okonia na temat ilustracji do dzieł romantycznych i malarskiej recepcji twórczości romantyków w rozdz. *Wędrując po tematach* w jego książce *Alegorie narodowe. Studia*

Jakie cele stawiali sobie ilustratorzy utworów romantycznych i jakie ogólniejsze przesłanki interpretacyjne wpisane były w ich ilustracje? Jak wynika z obserwacji poczynionych przez Waldemara Okonia, najchętniej sięgano do utworów, które mogły stać się narzędziem przedstawienia alegorii narodowych⁸. Wyobrażenia malarskie najczęściej były przekładem fabuły, wydobywano „typy” i „charaktery” narodowe, unieruchamiając jakby świat dawnej Polski (np. L. Kaplińskiego *Wacław i Miecznik*), ale także – jak miało to miejsce w przypadku „ilustrowania” *Anhellego* (Malczewski, Pruszkowski) – starano się wydobyć symboliczne sensy literackiego pierwowzoru. Nietrudno zauważyć, że zgodnie z popularnymi w epoce przekonaniami, iż malarstwo powinno naśladować literaturę w realizacji tych samych zadań i funkcji, realizowano zasadę „ku pokrzepieniu serc”. I tak w Grottgerze i Matejce widziano wieszczów epoki powstaniowej⁹. Z drugiej strony duży wpływ na wieszczę wizje poetyckie Ujejskiego czy Romanowskiego miały obrazy Grottgera¹⁰. Sygnalizuję w tym miejscu problem, który w ostatnich latach cieszy się sporym zainteresowaniem historyków literatury i historyków sztuki.

W niniejszym szkicu interesuje mnie wszakże problem literackości malarstwa, *ut poesis pictura*, relacje między ilustracjami Styki a utworem literackim Ujejskiego. Sześć ilustracji zawartych w albumie Jana Styki, z dołączonym do wydania tekstem i zapisem nutowym muzyki Nikorowicza, stanowi przykład interpretacji malarskiej *Chorału*. Każda ilustracja Styki opatrzona została mottem z kolejnych części utworu Ujejskiego (sześciu ilustracjom odpowiada sześć części *Chorału*, do cyklu Styki przeniesiony został ogólny schemat kompozycyjny utworu).

Spróbujemy więc opisać charakter interpretacji utworu literackiego w kolejnych ilustracjach, następnie zaś zastanowimy się nad ogólniejszymi regułami interpretacji wyznaczonymi przez ilustracje Styki. Wprowadzić należy w tym miejscu pojęcie dialogu. Ilustracje Styki możemy traktować jako tematyczną

z *dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992. Liczne uwagi na ten temat rozsiane są w książce tego samego autora *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992. Zob. także: M. K o m z a, *Mickiewicz ilustrowany*, Wrocław 1987.

⁸ O k o Ń, *Alegorie narodowe*, s. 86-146 (tu: liczne reprodukcje dzieł malarskich).

⁹ Dobitnie wyraził swój pogląd Ujejski w mowie na pogrzebie Grottgera w 1868 r. Zob.: K. U j e j s k i, *Przemówienia 1863-1893*, Przemyśl 1893, s. 24.

¹⁰ „Grottgeryzm” Ujejskiego i Romanowskiego starała się przedstawić K. Poklewska w szkicu *Grottger – Ujejski – Romanowski. Motywy Grottgerowskich cyklów i motywy późnej poezji romantycznej*, [w:] *Artur Grottger. Materiały Sesji...*, pod red. P. Łukaszewicza, Wrocław 1991. Szkic K. Poklewskiej jest, niestety, zaledwie zestawieniem motywów, a nie interpretacją znaczeń w relacji malarstwo – literatura.

serię, tekst malarski, nawiązujący dialog z pierwowzorem literackim, tekstem Ujejskiego¹¹.



1. Ojczyzna

Ilustracja pierwsza, *Ojczyzna*, opatrzona została mottem z pierwszej części *Chorału*:

¹¹ Nawiązuję tu do inspirującej książki S. Wysłouch *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994. Autorka pragnie sporne kwestie na temat korespondencji sztuk rozstrzygnąć na gruncie semiotyki. Tematem książki jest problem wzajemnej relacji znaków ikonicznych i językowych, rozpatrywany na materiale sztuki i literatury dwudziestowiecznej.

Wieniec cierniowy wrósł w naszą skroń,
Wiecznie jak pomnik Twojego gniewu,
Sterczy ku Tobie błagalna dłoń.

I rzeczywiście „błagalna dłoń”, skierowana ku górze, wyznacza znaczenia malarskie będące „ilustracją” fragmentu *Chorału*. Ilustracja Styki przedstawia w centrum kompozycji alegoryczne wyobrażenie Ojczyzny – kobietę w cierniowej, Chrystusowej koronie, z rękami wyciągniętymi ku górze. W prawym dolnym rogu zauważamy błagalnie wyciągnięte ręce ku górze (brak wizerunków postaci). Zwraca uwagę semantyka kolorów: dolna część ilustracji pogrążona jest w ciemnych barwach – to, co ziemskie, Styka nieodmiennie kojarzy z czernią. Z kolei wizerunek Polonii wśród obłoków, z dłońmi zwróconymi ku barwom jasnym, sugeruje znaczenia wpisane w ilustrację.

Czy Styka ilustruje czy także interpretuje *Chorał*? Wydaje się, że niezależnie od „ilustrowania” znaczeń literalnych tekstu (scena malarska jest bowiem jakby przekopowaniem znaczeń tekstowych na wizję malarską, gdzie zauważamy przyleganie znaczeń motta do ilustracji) mamy tu do czynienia również z interpretacją. I to nie tylko pierwszej strofy, ale całego utworu. W *Chorale*, w ramach błagalnej skargi zbiorowości, już w pierwszych wersach dochodzi do wyrażenia przez „ja” liryczne przekonania, iż cierpienie narodu zrównane jest w istocie z męką Chrystusa („Wieniec cierniowy wrósł w naszą skroń”). Mesjanistyczny sens wydarzeń sugeruje więc Ujejski, a za nim Styka, w otwierających tekst i cykl ilustracji: w pierwszej strofie i w pierwszym obrazie. Alegoryczne przedstawienie Ojczyzny w cierniowej koronie, a więc cierpiącej zbiorowości, wyraźnie określa sposób interpretacji. Styl odbioru zostaje więc narzucony poprzez alegoryczność ilustracji. Rozszyfrowanie znaczeń możliwe jest poprzez alegorezę. Zarazem warto zwrócić uwagę, że odwołanie się Styki do ustalonej w malarstwie konwencji alegorycznego przedstawienia Polonii dookreśla znaczenia tekstu poetyckiego. Ujejski bowiem sugeruje mesjanistyczny charakter wydarzeń historycznych roku 1846, Styka akcentuje cierpienia i skierowaną do Boga błagalną modlitwę, umieszczając wyraźnie znaczenia przedstawionej sceny jako syntezę w ogóle narodowych doświadczeń (będzie to wyraźne także w kolejnych ilustracjach).

Posłużenie się przez malarza alegorycznym wyobrażeniem Ojczyzny okazuje się zabiegiem trafnym. W ten sposób Styka wydobył nie tylko znaczenia podkreślone mottem z *Chorału*, ale także wyznaczył sposób interpretacji pozostałych kartonów. Można powiedzieć, iż interpretacja tekstu poprzez malarską alegorię, a więc takie przedstawienie, które „silnie wzmacnia umowność i osłabia referencję”¹², wprowadzenie znaku ikonicznego (alegorii Polonii) o konwen-

¹² W y s ł o u c h, dz. cyt., s. 76. Uwagi Wysłouchowej odnoszą się do symbolu, ale można



2. Święcenie broni

cyjnym znaczeniu, pozwala konkretne wydarzenie historyczne zmetaforyzować generalnie w kategoriach narodowej martyrologii i ogólniejszych sensów narodowego cierpienia. Interpretacja Styki idzie w kierunku oddania głębszego, duchowego sensu narodowych powstań i martyrologii. Widzimy więc, że jego ilustracje zaświadczały charakterystyczny dla w. XIX styl odbioru tekstu Ujejskiego.

Kolejna ilustracja (il. 2) opatrzona została tytułem *Święcenie broni* i mottem z drugiej strofy *Chorału*. Styka nie ilustruje tekstu, ale wyraźnie nawiązuje do

je przenieść również na alegorię. Osłabienie funkcji referencyjnej przedmiotów przedstawionych jest także cechą alegorii i metafory.

konwencji tematu powstańczego w malarstwie. W utworze Ujejskiego nie odnajdziemy wszak żadnych powstańczych znaczeń, nawet nawiązania do rabacji galicyjskiej realizują się poprzez sensory metaforyczne, a nie przez opis wydarzeń. Zadanie, które stanęło przed ilustratorem, można byłoby określić tak: jak przenieść metaforę na znaki ikoniczne, które w percepcji odbiorcy odeślą z powrotem do znaczeń tekstu poetyckiego? Przyjrzyjmy się więc ilustracji. Przedstawia ona kapłana święcącego broń, dookoła niego powstańcy, jeden w konfederatce, inny w krakowskiej sukmanie – kompozycja wyraźnie nawiązuje do konwencji powstańczej. Wszakże odstępstwo od znaczeń poetyckich *Chorału* jest pozorne. Ujejski podkreślił ufność w zamiary Boże, mimo urągania wroga podającego w wątpliwość Bożą opiekę nad narodem. Przytoczone motto dobitnie akcentuje taki sens sceny malarskiej, w której chodzi o oddanie znaczeń, „ilustrowanie” słów:

Bo on nasz Ojciec, bo On nasz Pan!
I znów powstajem w ufności szerszi.

Tak więc motyw „święcenia broni” zdaje się tu zapowiadać nadzieję na zwycięstwo, bowiem broń święci kapłan z Bożego rozkazu. Patetyczna stylizacja odpowiada więc w jakimś sensie przekonaniu wyrażanemu przez zbiorowość z *Chorału* o istnieniu opieki Opatrzności nad swoim narodem. Ale równocześnie nie sposób nie zauważyć, iż poszerzenie znaczeń tekstu, wyznaczone przez motyw „święcenia broni”, pozwala umieścić *Chorał* w interpretacji Styki pośród dzieł powstańczych czy powstanie zapowiadających. W świetle przytoczonego wcześniej sądu z artykułu *Poezja polska i jej koryfeusze* okazuje się, że taka interpretacja *Chorału* była w epoce obowiązująca. Zarazem ilustracja *Święcenie broni* zapowiada tematy kolejnych ilustracji, ukazujących pole bitwy po klęsce. Widać więc, że Styka konsekwentnie prowadzi temat malarski cyklu – po ilustracjach *Pogrom* i *Bratobójstwo* przyjdzie kolej na podsumowanie martyrologii narodu w ilustracji *W kopalniach* i, wreszcie, zgodnie z mesjanistyczną interpretacją cierpienia, w ostatniej ilustracji *Bóg był i jest* ukazane zostanie zwycięstwo.

Wróć teraz do opisu interpretacji Styki wyrażonej w kolejnych ilustracjach – *Pogrom* (il. 3) i *Bratobójstwo* (il. 4). Obie ilustracje ukazują krajobraz po bitwie. *Pogrom* – ciemna kolorystyka, porzucane ciała; podobnie na ilustracji *Bratobójstwo* – w centrum kompozycji nagi trup, w tle spalony dwór, dym unoszący się do nieba. Takie wizje malarskie mają swój literacki odpowiednik w wielu utworach o tematyce insurekcyjno-patriotycznej pisanych od końca XVIII w. (*Bard polski* Adama Jerzego Czartoryskiego, *Smutki* Kołłątaja i *Smutki* Niemcewicza, anonimowe *Treny upadku Polski*, utwory romantyczne). Ale przecież nie o ekwiwalent malarski literackiego pejzażu po klęsce tu chodzi, lecz, zgodnie z założeniem całości, o interpretację *Chorału*, odwołującą



3. Pogrom

się do przedstawień malarskich (Grottger chociażby). Wydaje się, że te dwie ilustracje najbardziej utrafiają w klimat rabacyjnego aspektu utworu Ujejskiego, w poetyckie przedstawienie w *Chorale* pejzażu klęski. Co ciekawe, jeżeli zestawimy tekst Ujejskiego z ilustracjami, możemy zauważyć, że właściwie jako motto, które je „objaśniają”, mogłyby się równie dobrze znaleźć inne od przytoczonych przez Stykę fragmenty tekstu. *Pogrom* opatrzony został mottem:

Owoż w zwątpienia strasznej rozterce,
Nim naszą wiarę ocucim znów,
Błuźnią Ci usta, choć płacze serce.



4. Bratobójstwo

Ten fragment tekstu puentuje sensy ilustracji. W centrum kompozycji umieścił Styka jednego człowieka, który przeżył pogrom, a teraz, podpierając głowę, spogląda zamyślony na krajobraz zniszczenia. Jak można sądzić, jest to cytat malarski nawiązujący do popularnego w epoce wyobrażenia tematu Hioba, tematu o średniowiecznej jeszcze proveniencji¹³. W ten sposób wprowadzony zostaje malarski ekwiwalent znaczeniowy tekstu literackiego. W *Chorale* „ja”

¹³ Na ten temat zob. uwagi M. Porębskiego w *Sybirskie futro wziął*, [w:] *Ikonaografia romantyczna. Materiały Sympozjum...*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977, s. 19 i nn.

liryczne zrazu wyraża wyprowadzone z Księgi Hioba zwątpienie w Boga, który zsyła na naród tak dojmujące cierpienia, by wyrazić przekonanie – jak Hiob – iż w obliczu katastrofy należy zachować bezgraniczną ufność Bogu¹⁴. Idea teologiczna Księgi Hioba – przekonanie, iż cierpienie jest karą za grzechy oraz że istnieje cierpienie nie zawinione, z dopustu Bożego, niezrozumienie przez człowieka zamiarów Bożych, przez Ujejskiego zostało wmontowane w przejęty z Księgi Jeremiasza schemat upadku grzesznego narodu za sprzeciwianie się zamiarom Boga. Styka, wprowadzając wyrazisty znak ikoniczny (cierpiący polski Hiob), trafnie wyinterpretował sensy literackie poprzez znaki malarskie.

Podobnie uczynił w kolejnej ilustracji, czyli *Bratobójstwie*. Umieszczony w centrum kompozycji nagi trup to niewątpliwie zabity Abel¹⁵.

Syn zabił matkę, brat zabił brata,
Mnóstwo Kainów jest pośród nas.

Te słowa z czwartej strofy stanowią motto do ilustracji. W utworze Ujejskiego przyrównanie chłopstwa do Kainów wyzyskuje wyjaśnienia teologiczne: oddalenie od Boga rodzi zło. Dlatego w ostatnim wersie „ja” liryczne skieruje do Boga prośbę: „O! rękę karaj, nie ślepy miecz!” Rękę – czyli Austriaków, którzy podburzyli chłopów-Kainów do morderstw. Ujejski wyraziście akcentuje niewinność chłopów-Kainów, idąc za romantycznymi wyobrażeniami idealizującymi lud. Styka w swojej ilustracji zatrzymuje się jakby na takiej interpretacji, która wyzyskuje sens zabójstwa Abla, dokonany czyn zbrodni na szlachcie. Wyeksponowanie wątku Abla, a nie – jak uczynił Ujejski – Kaina, pozwala Styce konsekwentnie prowadzić znaczenia zawarte w cyklu ilustracji. Abel jest wszak męczennikiem za wiarę i sprawiedliwość, a album Styki dobitnie akcentuje w kolejnych ilustracjach znaczenia martyrologiczne umieszczane w perspektywie mesjanistycznej – nadziei rozumianej mesjanistycznie (za tekstem Ujejskiego). Abel w Nowym Testamencie jest męczennikiem zapowiadającym męczeństwo Chrystusa (Mt 23, 35) – ilustracja sugeruje więc istotne dla interpretacji *Chorału* sensy narodowej martyrologii, mimo „odwrócenia” w stosunku do tekstu Ujejskiego wątku Kaina i Abla.

Kolejna ilustracja, *W kopalniach...* (il. 5), wydaje się najdalej odchodzić tematycznie od utworu Ujejskiego. Strofa piąta nie przynosi wizji poetyckiej syberyjskiego męczeństwa, ale prośbę „ja” lirycznego skierowaną do Boga o „blask męczeństwa”. „Blask męczeństwa”, wedle romantycznych wyobrażeń,

¹⁴ Cytowane przez Stykę motto dopełnione jest w trzeciej strofie *Chorału* wersem: „Sądź nas po sercu, nie według słów!” W Księdze Hioba kilkakrotnie pojawia się wyrażona przez Hioba prośba, aby nie sądzić jego zachowań wedle słów, które wypowiadał w cierpieniu (por. np. Hi 39, 31-35; 42, 1-6).

¹⁵ Jak na obrazach G. Reniego (*Kain zabija Abla*) czy Tycjana.



5. W kopalniach

osiągnąć można było poprzez doświadczenie syberyjskie¹⁶. Nie powinno więc dziwić, że Styka ukonkretnił mesjanistyczną aurę poetyckiego pierwowzoru, odwołując się do malarskiego tematu syberyjskiego. Opłakiwanie zmarłego zesłańca przez współwięźniów (przy zmarłym dwie kobiety zakute w kajdany, dalej – modlący się w powadze starcy, w tle – żołnierz rosyjski, rozrzucone taczki, narzędzia górnicze) przedstawione na ilustracji w charakterystycznej dla tematu syberyjskiego tonacji patetycznej wzniosłości, jak wolno sądzić, miało

¹⁶ Na ten temat zob.: Z. T r o j a n o w i c z o w a, *Sybir romantyków*, Kraków 1992.

na celu taką interpretację *Chorału*, która, zgodnie z tendencją panującą w ilustracjach Styki, zmierzała do przedstawienia narodowych cierpień, narodowych powstań jako syntezy duchowego doświadczenia Polaków w w. XIX. Sens narodowej historii wyraził się więc wedle Styki w syntetycznym, powtarzalnym schemacie: przygotowanie do powstania – powstanie – klęska – Sybir – przyszłe zwycięstwo.

Temat „śmierci na zesłaniu” czy „śmierci na etapie”, tworzony przez licznych malarzy z Malczewskim na czele, był szeroko podówczas znany. Narodowe męczeństwo, z dala od kraju, przedstawiane było na licznych obrazach. Jak pisał Waldemar Okoń, „pomimo swego weryzmu włączają się [obrazy – A. B.] do alegorycznego cyklu pasyjnego, w którym Polska-Chrystus narodów cierpi, by zbawić Europę od despotyzmu i niewoli. [...] próby literackiej i malarzkiej prezentacji tej wizji w formie alegorycznych wskazań i nadziei łączono z werystycznym, jednak podlegającym alegoryzacji, ukazaniem rzeczywistych ofiar i cierpień narodu”¹⁷. Alegoryczny sens piątej ilustracji łączy się ze stałą tendencją do alegoryzacji *Chorału* w duchu wyobrażeń mesjanistycznych, ale także podsumowuje znaczenia utworu czytanego w XIX w. jako poetycka wizja przeznaczenia Polaków do cierpienia, po to, by osiągnąć w końcu zwycięstwo.

Swoistą kulminację znaczeń alegorycznych przynosi praca ostatnia, zatytułowana *Bóg był i jest* (il. 6). Na ilustracji, opatrzonej czterowierszem z tekstu, inspirowanym przez Apokalipsę św. Jana, zapowiadającym pokonanie Bestii przez Aniołów, możemy zaobserwować ściśle przyleganie znaczeń malarskich do znaczeń tekstu literackiego (wspólne nawiązanie do wizji z Apokalipsy). Rycerz-Archanioł z mieczem w dłoni, na białym koniu tratującym trzy czarne orły (alegoryczne przedstawienie zaborców, znane już z poezji i malarstwa osiemnastowiecznego) znajduje się w centrum kompozycji. Tuż za nim Styka przedstawił żołnierzy ze sztandarami i bronią. W górze leci biały orzeł (alegoria wolności). Kolorystyka utrzymana została – jak w całym cyklu – w symbolicznym nacechowaniu wertykalnym: od ciemnej (dół) ku jasnej (góra). Ilustracja *Bóg był i jest* staje się syntezą interpretacji *Chorału* dokonaną przez ilustratora. Nawiązuje do obrazu zagłady z Objawienia św. Jana i powstańczo-batalistycznych obrazów dziewiętnastowiecznych. Tak jak Ujejski w ostatniej strofie *Chorału* ostatecznie sformułował, wywiedzioną z Apokalipsy, wizję-przekonanie, będącą objawieniem, dotyczącą zwycięstwa dobra nad złem, Boga nad „błuźniercami”, tak Styka, poprzez czytelne alegorie patriotyczne i przedstawienie Rycerza Wolności, także wyprowadzone z Apokalipsy, wskazuje na objawienie przyszłości Polski. Wątek mesjanistyczny obecny od pierwszej ilustracji uzyskuje tu swoje zwieńczenie. Warto dodać, że jest to zgodne z ten-

¹⁷ O k o ń, *Sztuki siostrzane*, s. 366-368.



6. Bóg był i jest

dencją obecną w twórczości Ujejskiego: w cyklach stylizacji biblijnych dochodzi do połączenia tradycji ksiąg prorockich z myśleniem wywiedzionym z Apokalipsy¹⁸. Ujejski przekładał Apokalipsę na język poezji alegorycznej,

¹⁸ K. Poklewska pisała: „W porządku *Skarg* potwierdza się charakterystyczny układ ksiąg prorockich: diagnoza – terapia – uzdrowienie i myśl przewodnia Apokalipsy, która od szatańskiej wizji świata wiodła ku światu Boga”; K. P o k l e w s k a, *Wstęp*, [w:] U j e j s k i, *Wybór poezji i prozy*, s. LXXV. Szerzej na ten temat w pracy tej samej autorki *Między rozpaczą a nadzieją. O „Skargach Jeremiego” Kornela Ujejskiego* w książce *Krew na śniegu. Rzecz o rabacji galicyjskiej w literaturze polskiej*, Wrocław 1986. Dodam od siebie, że myślenie kategoriami przejętymi z Apokalipsy daje się zauważyć także w *Melodiach biblijnych* Ujejskiego.

w Objawieniu św. Jana odnajdując spełnienie się takiej wizji historii, która konkretyzuje się w wydarzeniach współczesnych. Było to zgodne z romantycznymi kanonami czytania Apokalipsy. Styka w swoich ilustracjach pozostał wierny tekstowi Ujejskiego oraz utrwalonemu w epoce stylowi odbioru *Chorału*.

Jak więc można określić charakter interpretacji nadany poprzez tematyczną serię ilustracji *Chorałowi*?

Ilustracje Styki pełnią funkcję samodzielnego dzieła sztuki, choć zarazem malarsko „dopowiadają” tekst. Są samodzielne w tym sensie, że odwołując się do alegorycznych konwencji malarstwa XIX w., stanowią wyrażoną środkami malarskimi wizję historii Polski rozumianą mesjanistycznie. Nawiązując do semiotycznej teorii korespondencji sztuk, zaprezentowanej w książce Seweryny Wysłouchowej, można powiedzieć, że teka Styki jest przykładem „ilustracji jako przekładu intersemiotycznego, plastycznego ekwiwalentu sensów konotowanych przez dzieło literackie”¹⁹. Ilustracje Styki to seria interpretująca *Chorał* zgodnie z utrwalonym w XIX w. stylem odbioru utworu Ujejskiego, ale nie sposób nie zauważyć wewnątrzmalarskich nawiązań i cytatów. Można byłoby określić cykl Styki mianem rozumiejącej interpretacji środkami malarskimi literacko zorientowanego malarstwa. Co zrozumiałe, zanika tu dosłowność malarskiego dopowiadania sensów poetyckich, z uwagi na swoistość językowego tworzywa niemożliwego do „skopiowania”, tak jak można było i czyniono w epoce z przenoszeniem elementów fabuły do malarstwa i ilustracji – przykładem popularne podówczas ilustracje Andriollego do *Pana Tadeusza*²⁰.

Styka ilustrując utwór poetycki, a nie narracyjny, miał trudniejsze zadanie, musiał bowiem wykazać się umiejętnością czytania tekstu poetyckiego, by znaleźć dlań stosowny ekwiwalent w innym tworzywie. *Chorał* był utworem, który pozwalał malarzowi na ekwiwalentyzację słowa poetyckiego poprzez wprowadzenie nawiązań alegoryczno-patriotycznych. Możemy więc z historycznoliterackiego punktu widzenia mówić o trafnej interpretacji malarskiej *Chorału*, o udanym przełożeniu znaczeń literackich na sztukę wizualną²¹. Styka dokonał rekonstrukcji tekstu w innym tworzywie.

Szkicując pierwszą wersję Polonii (początkowo *Polska porozbiorowa*, 1889), umieścił Styka pośród ludzi „wieszczonego ducha”²² Ujejskiego – obok Słowac-

¹⁹ W y s ł o u c h, dz. cyt., s. 100. Pragnę w tym miejscu dodać, że inspirujący rozdział z książki Wysłouchowej *Tekst i ilustracja* był pomocny w sformułowaniu moich uwag.

²⁰ Andriolli ilustrował głównie fabułę poematu Mickiewicza. Zob.: W y s ł o u c h, dz. cyt., s. 106.

²¹ Parafrazuję tu uwagi Wysłouchowej (dz. cyt., s. 119) odnoszące się do ilustracji E. Okunia do tomu *Miłość* J. Kasprowicza.

²² Określenie Ujejskiego zawarte w liście do Wandy Młodnickiej. Zob.: *Wielkie serce. Korespondencja Kornela Ujejskiego z rodziną Młodnickich*, zebrał i wstępem opatrzył Z. Sudolski, t. II, Warszawa 1992, s. 182. Wanda Młodnicka tak opisała pierwotny szkic Styki w liście do

kiego, Mickiewicza i Towiańskiego. Przesyłając autorowi *Chorału* szkic obrazu z prośbą o uwagi i dopowiedzenia, malarz nie wiedział, że w liście pisanym do Wandy Młodnickiej tym razem poeta, zgodnie z zasadą *ut pictura poesis*, w sposób „korespondencyjny” przełożył wizję malarską na znaczenia wyrażone w języku, w którym pobrzmiewa znany z poezji Ujejskiego styl alegoryzacji historii polskiej XIX w. Ujejski pisał:

Zbrodnia została dokonana, Królowę, ojczyznę naszą, przybito rozkrzyżowaną do nagiej skały, ale ona żyjąca i nie umrze, ma Prometeuszową duszę w sobie. Teraz i tylko do czasu męczennicą jest. Zerwie pęta i wstanie w królewskiej purpurze swojej²³.

W taki sam sposób i zbrodnię, i „zerwanie pęt”, i „królewską purpurę” jako scenariusz przebiegu dziejów czytał w perspektywie wyznaczonej przez *Chorał* jego ilustrator.

*UT POESIS PICTURA – ON JAN STYKA’S
INTERPRETATION OF KORNEL UJEJSKI’S CHORALE*

S u m m a r y

The paper seeks to present a painting interpretation of Kornel Ujejski’s composition noted in the 19th c. within the cycle of Jan Styka’s six illustrations. The meanings of a literary text and painting have been put together on the level of an intersemiotic dialogue. The main problem addressed in the outline deals with the character of Styka’s painting interpretation: did he illustrate the *Chorale*, or interpret Ujejski’s composition in a painting product? The interpretation of the *Chorale* as a composition placed on various levels of a biblical style, with a messianic understanding of national suffering exposed by Ujejski, is confronted in an analysis with consecutive Styka’s illustrations, which are an interpretation of subsequent verses of the *Chorale* and at the same time of the whole of senses of a poetic work.

Ujejski’s composition was understood in the 19th c. as a work exposing the sense of national uprisings and national martyrology in the three partitions, and not only a mere poetic testimony of Galician riot. In his illustrations Styka depicts the style of reception characteristic of the 19th c. As an illustrator of a poetic text, and not of a narrative composition, he had to overcome other obstacles of a linguistic material than e.g. Andriolli illustrating the plot of *Pan Tadeusz*. He interpreted the meanings of the *Chorale* diverging from illustrating the literary layer of the text. While referring to the convention of the 19th-century painting (the uprising, battle, Siberian theme) Styka makes use in his interpretation of allegoric iconic signs as an equivalent of the messianic idea of suffering and future victory. At times he adds senses to the literary text, and concretizes poetic metaphors by means of painting (he illustrates *Homeland*, *Pogrom*). Styka as an illustrator

Ujejskiego: „[...] oto w grupie na prawo Mickiewicz ma nieść sztandar krzyża. Przed Matejką i Grottem znajdziesz siebie, z rękami wzniesionymi, błagającego Boga” (tamże, s. 181).

²³ Tamże, s. 182.

sought to reveal a deeper, spiritual sense of national suffering, consequently adding painting meanings in consecutive illustrations, so that he could crown his work in a special manner in the last illustrations *God was and is*. Following Ujejski's text he introduced in it an apocalyptic motif of Angels' victory over the Beast, and drew on to the 19th-century uprising paintings. The thematic series of Styka's illustrations is an independent work, since by means of painting he depicts the vision of the history of Poland understood in messianic fashion, without falling into presenting the literal meanings of the text in an "pictorial fashion".

From the historico-literary point of view we may talk about a translation of literary meanings into a visual art, about the reconstruction of a literary text in another material.

Translated by Jan Klos