

ZAGADNIENIA KULTURY ARTYSTYCZNEJ  
W LISTACH SŁOWACKIEGO .

I. W okresie przedmistrzowym:

ARCHITEKTURA—SZTUKI PLASTYCZNE—MUZYKA—TEATR.

Od początku swej tułaczki Słowacki stale zwiedza kraje piękne, bogate nie tylko w śliczne okolice, ale też i w zabytki architektury i sztuki. Interesują one poetę wszędzie, począwszy od Wrocławia, poprzez Drezno i inne miasta niemieckie, następnie Paryż, Londyn, zamki Szwajcarii — po bezcenne zabytki Italii, Grecji, Egiptu.

Listy do matki obfitują w piękne i dokładne opisy zwiedzanych miast i okolic. Wśród nich przewaga opisów przyrody nad opisami zabytków budownictwa i sztuki jest uderzająca. Bardzo typowe dla Słowackiego jest, że w opisach daje na początku ocenę — często nawet niesprawiedliwą. Stosunek uczuciowy wywołany jednym szczegółem powoduje ogólną ocenę bardzo krańcową, zbyt dodatnią lub zbyt ujemną. W opisach przyrody jednak Słowacki nie ogranicza się zazwyczaj do tego rodzaju słów zachwytu lub — niekiedy — krytyki, ale daje opisy dokładne, bardzo plastyczne.

Ocenie zabytków architektury rzadko towarzyszy dłuższy opis. Zazwyczaj poeta ogranicza się do krótkiej wzmianki sprawozdawczej.

Budowle Wrocławia są w liście z 17 marca 1831 właściwie tylko wyliczone, ale nie opisane.

Słowacki — zajęty wówczas innymi sprawami — nie traci ochoty do zwiedzania. Interesuje go wszystko, co widzi po

drodze: zwierzyniec, pole bitwy<sup>1)</sup>, pociągają go zwłaszcza pamiątki Wrocławia, piękne stare gmachy. Zwiedza je jednak powierzchownie, niekiedy tylko z zewnątrz. Tak np. gotycki ratusz w rynku wrocławskim – istotnie przypominający ze wewnętrznym wyglądem kościoł – wydaje się Słowackiemu świątynią. Budowała ta, stojąca do dziś na rynku wrocławskim, istotnie może być przedmiotem takiego złudzenia, którego jednak łatwo się pozbyć, wszedłszy do wnętrza gmachu<sup>2)</sup>. Możliwe wszakże i raczej prawdopodobne, że Słowacki, pisząc o kościele, myślał o stojącym obok rynku pięknym kościele św. Elżbiety.

Dziwne, że we wrocławskich listach Słowackiego brak wzmianki o ostrowie tumskim i czterech wznoszących się tam świątyniach z katedrą na czele, świątyniach budowanych przez pierwszych Piastów. W tej dzielnicy Wrocławia najbardziej odczuwa się tchnienie polskiej kultury.

Przebywając w Dreźnie i zwiedzając je dokładnie, zainteresować się musiał także Słowacki cennymi zabytkami architektury drezdeńskiej, ałę na ten temat poskąpił uwag.

Podobnie Weimar – duchowe centrum Niemiec Goethego i Schillera – »śliczne miasteczko« Eisenach, dawna średniowieczna Fulda, Frankfurt nad Menem, Moguncja ze swymi cennymi zabytkami – zaledwie są wymienione w listach poety. Nieco obszernej szkicuje poeta dopiero zabytki architektoniczne Londynu, ale tu dominującym uczuciem wylewającym się w listach był podziw dla ogromu miasta największego w Europie i dla jego techniki. »[Ogrom]ne miasto«<sup>3)</sup> – pisał matce 10 września 1831 – »wszedłszy na samą kulę wieży św. Pawła, rzuciłem okiem [wokoło] i pomimo niezmiernej wysokości wieży z żadnej strony końca nie było widać«. Mosty zaś nad Tamizą, las

<sup>1)</sup> Zwierzyniec w Sułowie (Zulaß), pole bitwy w Krośnicach (Kratchnitz) jak wykazały badania prof. T. Mikulskiego (*Spotkania Wrocławskie*, 1950) nie zaś Kremenitz jak podaje Słowacki.

<sup>2)</sup> Dziś wewnątrz ratusza mieści się muzeum.

<sup>3)</sup> Rękopis listu jest tu mocno uszkodzony. Wydawcy dotychczasowi przyjmowali koniunkturę „przyjemne miasto“, niezgodnie z dalszym kontekstem. Jedyna możliwa redakcja brzmi: „ogromne miasto“.

masztów i kominów parowych, podobnych w oczach turysty do obelisków, wydały się Słowackiemu, wychowanemu w kraju rolniczym, wśród rozległych łąnów Wołynia, czymś oszałamiającym i gigantycznym. Podobnie dziedziniec Westminsteru zainteresował poetę specjalnie a tunel pod Tamizą, arcydzieło ówczesnej techniki opisał Słowacki dokładnie.

W rok później wieść o zbudowaniu kolei żelaznej w Anglii uczyniła na Słowackim duże wrażenie (list do matki z 3 września 1832 r.).

W Paryżu kolumna Vendôme »cała lana z armat zdobytych przez Napoleona« pokrótce opisana została w liście z 24 stycznia 1832 r. W liście zaś z 7 marca 1832 – Spartakus<sup>4</sup>). Jak przed rokiem panoramę Londynu oglądał Słowacki z wieży św. Pawła, tak 3 września 1832 donosił, że na Paryż patrzył z kopuły Panteonu. W przeciwieństwie do wieży londyńskiej miał stąd Słowacki widok na całą stolicę Francji, co dało mu skalę porównawczą wielkości Londynu i Paryża.

Wspaniałe ogrody rococo, zarówno jak cmentarze pełne nagrobków są także dziełami sztuki pewnego szczególnego typu. Z tej dziedziny wymienia Słowacki Tulczyn Potockich, park St. James w Londynie i ogród Tuilleries, który, zdaniem poety, zawsze nieco stronniczo i z uprzedzeniem odnoszącego się do Francji i Paryża, nie wytrzymuje porównania z parkiem londyńskim.

Cmentarzyk Père Lachaise, o którym w liście z 20 października 1831 r. napisał: »Nic nie widziałem piękniejszego w tym rodzaju« – miejsce przyjemnych przechadzek wieczor-

<sup>4</sup>) Jest to *Spartakus* Barriasa nad sadzawką w Tuilleries (jak objaśnił prof. Tadeusz Sinko w książce „*Hellenizm Juliusza Słowackiego*“, Lwów 1925). Według prof. Sinki Spartakusa miał Słowacki przed oczyma, gdy pisał w *Beniowskim*:

...Jeśli w lecie

Żeńcy na polach zna, to przy kopicy

Siada jak dawni rzymscy niewolnicy —

Smętni i groźni... (p. VIC, w 823 — 826)

Prof. Sinko wskazuje, że nad sadzawką tą były i inne posągi mitologiczne, o których Słowacki nie pisze.

nych, »świątynia dumania« Słowackiego — dostarczył mu zapewne nieco wrażeń z dziedziny sztuki. Nieco później — wiosną 1832 roku — park wersalski czyni na Słowackim duże wrażenie, szczególnie zaś »puszczanie wód«, o czym pisze 3 września 1832 r.

Niewiele jednak tych opisów w zestawieniu z tak wielką liczbą przepięknych opisów przyrody. I ten stosunek do zabytków architektury nie zmienia się nawet w okresie podróży do Italii i na Wschód. Ruiny starożytnej Grecji i Egiptu uczyniły wrażenie na podróżniku, który autora *Irydiona* mienił *poetę ruin*, ale nie pokusił się ani o jeden dokładny opis czy to pomników Rzymu Cezarów, czy to ruin Pompei, zabytków architektury hellenńskiej, kamiennych kolosów kraju Faraonów. Tym ostatnim zresztą poświęcił nieco więcej uwagi autor *Rozmowy z piramidami*.

Krótkie wyliczanie tego, co poeta zwiedzał i zachwył, czasem zaś uwaga, że zabytki owe nie uczyniły na nim należytego wrażenia — jak np. Herculaneum i Pompei — o czym pisze 20 czerwca 1836 r. — to niemal wszystko. A wiadomo przecież, że zachwycał się Słowacki Rzymem. Hersylia Januszewska pisała 12 kwietnia 1836 do Józefa Mianowskiego: »Teofil z Julkiem marzą teraz o podróży pieszo do Neapolu«. Teofil dodawał: »Na resztki starożytnego Rzymu nigdy się dość napatrzeć nie można, zwłaszcza chodząc z Liwiuszem w rękę«.

Wytłumaczenia tego braku w opisach rozsianych na kartach listów Słowackiego szukać należy w zestawieniu z epoką. Romantyzm był epoką wielką, ale nie we wszystkich dziedzinach. Objął literaturę, muzykę, malarstwo. Gorzej jednak było z rzeźbą, zupełnie zaś niedoceniana była architektura. Wszystkie poprzednie epoki znały się własnym stylem budownictwa. Budowle powstające w okresie romantyzmu to tylko mniej lub więcej udane naśladownictwo — najczęściej gotyku<sup>5)</sup>.

---

<sup>5)</sup> Podkreślił to prof. Klejner na jednym z posiedzeń seminaryjnych w K. U. L. w roku akademickim 1946/47. Na potwierzchowny, schematyczny charakter wzmianek o Herculaneum i Pompei zwrócił już uwagę prof. Ślisko w pracy *Hellenizm J. Słowackiego*, a za nim Jerzy Halicki w pracy p. t. *Egipt w twórczości Słowackiego* — Meander 1949, Nr 10.

Takie nastawienie epoki znalazło wyraz w poezji romantycznej. Wprawdzie zdarzają się wyjątki od tej reguły, dość poważne nawet. *Notre Dame de Paris* Victora Hugo to jeden z najwspanialszych hołdów złożonych przez literaturę średnio-wiecznej urbanistyce i architekturze. U nas głęboko przeżywał architekturę wzrastający w tej epoce Kraszewski. Zjawiska te nie były częste. Na kilku najważniejszych poematach romantycznych polskich zaobserwować możemy coś innego.

W *Grażynie*:

»zamek na barkach nowogródzkiej góry«,  
będący tłem poematu i wzmiankowany często — opisany jest zaledwie w sześciu wierszach. *Konrad Wallenrod* ma jako miejsce akcji zamek będący jednym z najwspanialszych na ziemiach naszych, ale o opisanie go nie pokusił się poeta. Pieśń pierwszą rozpoczyna słowami:

»Z Marienburskiej wieży zadzwoniono«.

Na początku drugiej pieśni powtarza te same słowa dodając:

»Z obradnej sali idą do kaplicy«

— ale ani zamek w ogóle, ani żadna z sal, kaplica, ani nawet wieża nie są opisane. Czasem tylko wzmiankuje poeta »zamkowy krużganek« lub »narożną wieżę« związaną tak bardzo z »Aldony losami«, nigdy jednak nie stara się o dokładniejszy opis.

Najbardziej odczuwa czytelnik brak opisu zamku w *Marii Malczewskiego*, bo tylko wiersz:

»W starym wyniosłym zamku nie mało odmiany«  
świadczy, że okrutny wojewoda był panem zamku.

W poemacie zatytuowanym *Zamek Kaniowski* opis zamku ogranicza się tylko do czterech pierwszych wierszy. Sześć dalszych wierszy pierwszego ustępu stanowi opis Kaniowa. Akcja toczy się w zamku, częste są o tym wzmianki; nigdzie nie ma opisu. W zakończeniu poematu zamek rozpada się, ale poeta nie opisał ruin, ograniczając się tylko do wierszy:

»Na rozburzonym Kaniowa zamczysku...«

czy też

»I na Kaniowa odpoczął ruderze...«

Autor *Zamku Kaniowskiego* stworzył w kilka lat później swój największy utwór — *Króla zamczyśha*. Na wstępie sformułował poeta swoje Credo: »Badanie mojego kraju — pisze — pod każdym względem jest wrodzoną mi namiętnością, a widok okolic szczególniejszy ma dla mnie urok, nie mniejszy niemal niż znajomość z ludźmi.« Gdy w dalszych rozważaniach swych dochodzi poeta do zabytków architektury, pisze: »Wszelkie ruiny... są dla mnie jakby grobem rodzinnym, widmem przeszłości, hieroglificznym kluczem od wiekowych dziejów, świętem niewyczerpanym wspomnień, marzeń, smutków i pociech rzewnych«. Autor-narrator zbiera wiadomości o zamku i jego dziejach. Pasja epicka ponosi tu Goszczyńskiego i skłania do długiego i pilnego opisu, wypełniającego zasadniczą część powieści. Rozdział III pod tytułem: *Zamek odrzyhoński* — to najwspanialsze karty *Króla Zamczyśha*. Jest tu opis, ale opis w akcji, zgodnie z postulatami Lessinga przyjętym później przez Goethego w *Hermanie i Dorocie*, na naszym zaś gruncie — już przed *Królem Zamczyśha* — także w *Panu Tadeuszu*<sup>6)</sup> Druga pieśń *Pana Tadeusza* zatytułowana jest: *Zamek*. Mickiewicz opisuje tu zamek horeszowski, dając również opis w akcji. Jak matka z synem w poemacie Goethego, tak chodzą Gerwazy i Hrabia po ruinach zamku Horeszków. Scenę tę opatrzył Mickiewicz uwagą tak znamiennej dla romantyków:

Hrabia lubił widok niezwykłe i nowe,  
Zwał je romansowymi... (Ks. II w. 129—130)

Opisów przyrody jest jednak w *Panu Tadeuszu* bez porównania więcej. Dwór modrzewiowy »nad brzegiem ruczaju«, pola Soplicowskie, puszcza litewska z matecznikiem, zaścianek Dobrzyński — to obrazy, które czytelnikowi epopei litewskiej pozostają w pamięci w sposób niezatarty, gdy tymczasem obraz zamku Horeszków jako dzieła architektury jest raczej drugoplanowy.

---

<sup>6)</sup> O teorii Lessinga i jej zastosowaniu w *Panu Tadeuszu* pisze obszernie prof. Kleiner w swej monografii o Mickiewiczu i prof. W. Kubacki w studium *Współzawodnictwo sztuk (Krytyk i twórca. Łódź 1948)*.

Słowacki teorię Lessinga znał i zastosował w pieśni VII-mej *Podróży do Ziemi Świętej*, opisując klasztor Megaspilleon<sup>7)</sup>.

Poeci romantyczni podchodzili często do zabytków architektury w inny sposób. Wyobraźnia ich zaludniała starodawne budowle tłumem postaci dawnych wieków i tak powstawały romantyczne powieści poetyckie. Twórcą tego kierunku był Horacy Walpole, autor romansu p.t. *The Castle of Otranto*<sup>8)</sup>, jednak patronem tego rodzaju literackiego jest Walter Scott, którego wpływ na literaturę polską został już dostatecznie stwierdzony<sup>9)</sup>, inny zaś wielki poeta, Lord Byron, dotrzymywał mu kroku.

Dla Waltera Scotta bezcennym źródłem natchnienia były zamki szkockie. Byron osnuł *Wieżnia Chillonu* na tle zamku, który widział w Szwajcarii, a który nieco później oglądał Słowacki. Po raz pierwszy spotkał się Słowacki z zamkiem Chillon podczas swej największej wycieczki po Alpach szwajcarskich, opisaney w liście z 21 sierpnia 1834 roku. Wówczas jednak nie zatrzymał zamek uwagi poety dłużej niż inne zabytki okolic Genewy. Mignęło mu przed oczyma Coppet, gdzie mieszkała pani Staël, Lausanne, słynna w kilka lat później wykładami Mickiewicza a po stu latach bliska sercu polskiemu jako miejsce śmierci Karola Szymanowskiego, wówczas zaś tylko piękna miejscowość. Oglądał Vevay — również wówczas dla Polaków nic nie mówiące, dziś pamiętne jako siedziba Komitetu Sienkiewiczowskiego i miejsce śmierci Sienkiewicza. Oglądał skały Meilleries, przywołujące mu na myśl *Nową*

---

<sup>7)</sup> O zastosowaniu teorii Lessinga w pieśni VII *Podróży do Ziemi Świętej* pisał prof. Kleiner w swej monografii o Słowackim; przytoczył to prof. Manfred Kridl w objaśnieniach do IX tomu *Dzieł wszystkich Słowackiego* pod redakcją prof. Kleinera (Lwów 1929).

<sup>8)</sup> Por. J. Kleiner — *Pseudoromantyka Agay-Hana* — *Roczniki Humanistyczne* I — Lublin 1949.

<sup>9)</sup> Podstawowe prace: St. Windakiewicz — *Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*. Kraków 1914; K. Wojciechowski — *Pan Tadeusz a romans Waltera Scotta*, W-wa 1919; J. Ujejski — *Byronizm i skottyzm w Konradzie Wallenrodzie*, Warszawa 1923.

*Helotzę* Rousseau'a. Jednym z wielu wyliczonych miejsc jest zamek Chillon. Wszystko ogląda Słowacki okiem turysty inteligentnego, czytanego, szukającego wrażeń wylawiającego na każdym kroku odpowiednie fragmenty z dziejów lub literatury. W rok później obcował z zamkiem Chillon bliżej, mieszkając o dwieście kroków od niego w wiosce Veytoux: »Prześliczne miałem księżycowe noce – pisze 23 sierpnia 1835 r. – wtenczas wychodziłem nad jezioro, siadałem na małym przylądku, wchodzącym do wody, z jednej strony miałem księżyc z drugiej strony zamek Chillon... Pierwszy raz usłyszałem w starej wieży śpiewanie puszczyka. Co mi w takich nocach przechodziło przez głowę, trudno wypowiedzieć. Czasem żalowałem ludzi i rycerzy, którzy ginęli niegdyś w tym zamku, a dziś zapomniani i zamek ich tak cichy stoi w księżycowym blasku. Potem pytałem siebie, za co też ci ludzie ginęli i odpowiedź była napisana we świeciakach chat wieśniaczych. Nigdzie wieśniak nie jest tak szczęśliwy i bogaty jak w tych stronach. Otóż ci rycerze, którzy dawniej ginęli, zapewnili zgonem swoim szczęście przysłych pokoleń... Widziałem więzienie pyszne Chillonu, widziałem filary i pierścienie żelazne, do których przykuwano więźni. Czytałem słowa Byrona, patrząc z bliska na mury zamku i *Więzień Chillonu* piękniejszym mi się wydał«.

Legendy związane z zamkami interesują Słowackiego bardziej niż same budowle jako zabytki. Wnętrza ich – o ile nie są to ruiny – zajmują go również jako tworzywo poetyckie i malarskie. »Poetyczność wieżyczki« złudziła go we Florencji do obrania mieszkania z rozległym widokiem na Toskanię, widokiem nastęrczającym wyobraźni wiele nowych wrażeń i pomysłów.

Skarbiec królewski w dreźnieńskim Grünes Gewölbe nie wywarł na nim wielkiego wrażenia (listy z 13 kwietnia i 23 maja 1831). Jedynie brylanty zachwyciły go. Rüstammer – »zbiór zbroi starożytnej« – zainteresował go bardziej, zwłaszcza, że »znajduje się w nim dwóch rycerzy na koniach, doskonale dających wyobrażenie o ówczesnych wiekach«. Szczegół ten nie pozostaje bez znaczenia dla przyszłego autora



*Balladyny*, w której jedną z naczelných postaci jest rycerz — Kirkor.

Słowacki uważa, że »widzieć to dla poety i malarza bardzo potrzebne«. Stanowisko więc bardzo podobne do tego, jakie zajmował poeta w stosunku do zabytków architektury, mimo iż tu wyraźnie oznajmia o swych planach twórczości nie tylko poetyckiej, ale i malarskiej, planach, do których wracał Słowacki później, bawiąc się »twórczością« malarską bez większego powodzenia.

Proporcji osiągnąć twórczych w obu tych dziedzinach odpowiada u Słowackiego proporcja zainteresowania się obu gałęziami sztuki. Życie się z malarstwem było bez porównania mniejsze niż z literaturą.

Interesował Słowackiego sposób »sztychowania« obrazów historycznych. Znakomity malarz Oleszczyński umożliwił mu przyjrzenie się tej technice, o czym donosi Słowacki matce w liście z 20-go października 1831 roku.

W jednym z listów drezdeńskich — z 23 marca 1831 — wspomina Słowacki, że »w tych dniach« obejrzy tamtejszą galerię obrazów. Pisząc raz jeszcze z Drezna — po sześciu tygodniach — nie wraca już do tego tematu i nie jest pewne, czy obejrzał Pinakotekę drezdeńską.

Bogatych wrażeń w zakresie malarstwa dostarczył mu tylko Louvre. »Często dnie całe przepędzam w sławnej galerii posągów i obrazów w Luwrze — pisze 10 grudnia 1831 — już znam się nieco na malowidłach: często spojrzawszy na obraz, zgaduję autora. Szkoła francuska zupełnie mi się nie podoba, figury nienaturalne i wykrzywione, koloryt ciemny, to nadto światły«.

Skromnie wyznaje Słowacki, że dopiero »nieco« zna się na malowidłach. Ważne jest, że zwraca uwagę przede wszystkim nie na anegdotę ale na sposób malowania. Z prostotą przyznaje, że nie poznał się jeszcze na Rafaelu. Już wtedy, w końcu 1831 roku, w Louvre polubił poeta szczególnie Pawła Veronese, któremu tak piękne uwagi poświęcił później w liście z 2 stycznia 1838 roku, w liście opisującym galerię Pitti.

Owa galeria Pitti to drugie muzeum malarstwa, którym Słowacki rozkoszuje się przez dłuższy okres czasu i której wrażeniami pragnie się z matką podzielić. Tym razem ma oprowadzać po galerii »grono mające za organ księżnę de Survillers«. Nie czuje się jednak i teraz wybitnym znawcą w tej dziedzinie. W zbiorach galerii Pitti zwrócił Słowacki przede wszystkim uwagę na obraz Pawła Veronese przedstawiający pożegnanie Chrystusa z Matką Najświętszą. Temat obrazu pociągnął żarliwego czytelnika Biblii, ale obok tego wykonanie przemówiło w szczególny sposób do artystycznej duszy. »Twarz Matki, pokora Syna« – to cechy, które rozzerwiły serce poety.

Z kilkoma wybitnymi malarzami utrzymywał Słowacki stosunki. W Paryżu zetknął się z dość wybitnym malarzem Antonim Oleszczyńskim. Z zadowoleniem donosił, 12 kwietnia 1832, że po wyjściu pierwszych dwu tomików malarz ów zwrócił się do niego z prośbą o pozwolenie zrobienia portretu poety, a 8 grudnia tegoż roku dodawał, że Oleszczyński dedykował mu »sztych piękny, wystawiający Chmielnickiego«.

W czerwcu 1833 poznał Słowacki pana Guignon, o którym pisze matce, że jest to »jeden z tutejszych pierwszych malarzy«. Jak informuje poeta, spędzał on całe godziny »na rysowaniu szwajcarskich skał i dolin«. Z nim planował Słowacki – a może i odbywał – wycieczki po górach.

We Włoszech zawarł Słowacki znajomość z Januarem Suchodolskim, sławnym malarzem koni, który w tej dziedzinie był obok Piotra Michałowskiego znakomitym poprzednikiem Kossaków. Wraz z nim, żoną jego i Filatni odbywał przechadzki nad brzegiem morza w Sorrento, jak świadczy wzmianka w liście z 21-go sierpnia 1837 zawierająca wiadomość, że Suchodolscy wyjechali do kraju. Pod koniec tegoż roku – w liście z 24 listopada – dodawał: »Wielki pittore koni już dawno w swoich stronach«.

Spośród architektów obcował bliżej z jednym tylko, Jakubem Gayem, budowniczym Banku Polskiego w Warszawie. Był to powinowaty Słowackiego, krewny doktora Bécu. Poeta znał

go jeszcze z Wilna, widział zapewne w Warszawie, bywając u jego rodziny, spotkał go we Wrocławiu i – co ważniejsze – we Włoszech, gdzie w jego towarzystwie zwiedzał zabytki Rzymu i innych miast.

Uwagi Słowackiego o oglądanych obrazach są wnikliwie i niekiedy bardzo subtelne ale nie liczne.

\* \* \*

O wiele bardziej niż ze sztuką plastyczną zżyty był Słowacki z muzyką<sup>10)</sup>. W Dreźnie muzyka zawiodła go do kościoła, dostarczyła głębszych przeżyć religijnych.

Gra na fortepianie była w XIX wieku nieodzowną częścią wychowania panny »z dobrego domu«. Matka Słowackiego grywała – o czym świadczą jej listy do Odyńca – i interesowała się życiem muzycznym syna, jego postępami w grze na fortepianie. Toteż w pierwszym z listów drezdeńskich – z 12 kwietnia 1831 – podkreśla Słowacki, że »córka gospodyni... ładnie gra na fortepiano«. Gra tej panienki, specjalnie zaś jedna jakaś »uwertura« utkwiała Słowackiemu w pamięci. Wspomina o niej jeszcze po jedenastu miesiącach w liście z 7 marca 1832 roku.

W zamożnych domach panny miały nieraz utalentowanych nauczycieli, tzw. »metrów« muzyki. W liście z 30 listopada 1833 donosi Słowacki, że Maria Wodzińska, uczennica Fielda »gra ślicznie na fortepianie«. Słowacki był wrażliwym odbiorcą muzyki, nie zawsze jednak tak pochlebnie ją oceniał. W kilka miesięcy później – w liście z 6 czerwca 1835 – donosi, że panna Ouwaroff »śpiewa robiąc zawsze trzy omyłki w każdej arii, nigdy mniej ani więcej«.

Słuchanie muzyki nastrojało nieraz Słowackiego do marzeń, może budziło smutne myśli, jak o tym świadczy zdanie z listu

---

<sup>10)</sup> *Muzykę w życiu i twórczości Słowackiego* omówił prof. Kleiner (*Studia o Słowackim* – Lwów 1910). Temat jest tam wyczerpany i autor niniejszej rozprawy niewiele miał do dodania. Autor ma tylko zastrzeżenie co do zdania prof. Kleinera, że zbliżenie Słowackiego ze sztukami plastycznymi było większe niż z muzyką.

z 30 czerwca 1835: »Słucham ładnej muzyki i, słuchając, kryję się do muszli serca mego, jak ślimak, odbywam powoli moją drogę w krainie myśli i staram się jak ślimak osłinić łzami ślad jakiś na ziemi, który by po mnie pozostał«.

Kto wie, czy owa muzyka słyszana w domu niedoszłej narzeczonej Fryderyka Chopina, muzyka subtelna, będąca na wysokim poziomie, nie dostarczyła poecie wrażeń osobistych i czy tu właśnie nie leżała przyczyna smutku poety?

Nie ograniczał się Słowacki do słuchania, ale sam grał i próbował komponować. W liście z 6 czerwca 1833 odpowiada na zapytanie matki, że bardzo często gra na fortepianie »ale tylko fantazje i słyszane aryjki z oper«. W rok później – 13 lipca 1834 – donosi: »Na fortepianie gram prawie codziennie, ale niestety bez nut... mam jednak dosyć łatwości w improvizowaniu i fortepian mi uprzyjemnia wiele chwil szarej godziny«.

W liście z 7 marca 1835 donosi Słowacki, że choć nie umie nut pisać, skomponował »wcale niezłego walca do tańca«, a komponował go z myślą o matce – by ona kiedyś grała ten utwór »na fortepiano«.

O postępach w muzyce, o tym, że poświęca jej wiele godzin i że »zaczął ją lubić« pisze Słowacki w liście z 3 października 1837 roku. O dalszych postępach donosi 2 kwietnia następnego roku z dodatkiem: »Biegłości mi płynnej nie braknie«.

Najbardziej nastrojony był Słowacki do muzyki w okresie florenckim. Miał własny fortepian – jak donosi w liście z 21-go sierpnia 1837 roku. Fortepian ten sprzedał wobec zamierzonego wyjazdu z Florencji. Nie będąc zdecydowanym, czy pozostanie tam dłużej, czy też opuści miasto, nie bierze Słowacki »żadnego innego piano«, mając nadzieję, że »za to z większym potem do muzyki« weźmie się »entuzjazmem po pewnym wypoczynku«.

Przerwę w muzyce uważa Słowacki za chwilową. I w tym okresie także próbuje sił w komponowaniu i znów owocem »twórczości« muzycznej jest »walec do tańcowania, który się tu wszystkim podoba, chociaż nie bardzo oryginalny«. Matce

—powiernicze swych prób na tym polu—zamierzał posłać przepisaną kompozycję.

Zabawna jest uwaga Słowackiego z dziedziny psychologii twórczości muzycznej: »Oto.... od czasu jak nie ma fortepianu — pisze poeta — imaginacja moja więcej buja i więcej tworzy; czy pewna część tej władzy musiała wylewać się przez końce palców na klawisze? Prawdziwie, jest to fenomen do obserwowania dla filozofów«.

Repertuar dobiera Słowacki starannie, nie gra wszystkiego, co mu w ręce wpadnie. Ludowe pieśni Wojciecha Sowińskiego, ogłaszane w Paryżu, nie podobają mu się. Prosi w liście z 20 października 1831 o przysłanie mu »ładnych dumek z muzyką«. Chwali jakąś kompozycję matczyną: *Pieśń o Potockim*, która lepiej mu się podoba niż popularna wszędzie piosenka *Hryć*.

W cytowanym już liście z 6 czerwca 1833 wspomina, że specjalnie lubi *Poloneza* Sokołowskiego.

Obcuje Słowacki z wielką muzyką, chodząc na opery i na koncerty. W kwietniu 1832 był na »koncercie historycznym« zorganizowanym jako ilustracja wykładu prof. Fetisa z konserwatorium paryskiego, »o sztuce oper od najdawniejszych czasów«. W ten sposób odtworzył sobie zarys historii muzyki, jako jej wnikliwy znawca wchłonął jej ogólną linię rozwojową, zaobserwował »każdy przeskok do doskonałości«, do wielkich twórców: Webera i Rossiniego. W liście z 13 lipca 1834 donosi o koncercie »narodowym«, który ma się odbyć w tych dniach. Niestety później nie omawia szczegółowo tej imprezy.

Z Fryderykiem Chopinem »sławnym fortepianistą« spotkał się w Paryżu 7 sierpnia 1832 na wieczorze, na którym był także Mickiewicz. Wieczór ten był — według słów Słowackiego — »naśladowaniem świetnych wieczorów, które tu dają artyści francuscy«.

W kilka dni później spotkał Chopina na wieczorze, na którym Chopin »upił się i prześliczne rzeczy improwizował na fortepiano«.

W liście z 21 sierpnia 1837 pisał Słowacki, że gra walca Chopina, a 2 kwietnia następnego roku donosił, że Chopin znany był nie tylko jemu, ale również ludziom, u których przebywał. Oto »na wieczorze u Potockich« również grywano Chopina. Zapytuje także poeta w owym liście, czy »Sylka« zna koncert »z *Krakowiaka* Chopina«. »Prześliczny – dodaje – ale trudny jak diabeł«.

Słowacki – wrażliwy na piękno muzyki – pokonywał trudności techniczne z zamiłowaniem do sztuki.

Oprócz Chopina nie było mu dane obcować osobiście z żadnym wielkim artystą, czy przynajmniej wybitnym muzykiem. Kilka razy tylko wymienia poeta muzyków o nazwiskach dziś już zapomnianych. Trzykrotnie (21 sierpnia, 24 listopada 1837 roku i 19 maja 1838) donosi Filom, że skrzypek Wański przebywa w Anglii: widocznie Januszewscy poznali go w czasie pobytu we Włoszech.

Nikt dziś nie pamięta Chudoby, nauczyciela muzyki z Liceum Krzemienieckiego, którego polonezy wygrywał Słowacki, ani Jana Foka, organisty przy kościele św. Jana w Wilnie. Zapomniany jest również Wojciech Sowiński.

Muzyka jest spośród wszystkich dziedzin kultury artystycznej najbardziej międzynarodowa. Słowacki znał dobrze wielką muzykę europejską i wczuwał się w istniejące wówczas zjawisko wzajemnego przenikania sztuki. W okresie, gdy kultura polska wiele zawdzięczała europejskiej – daliśmy jako wkład nasz do tej międzynarodowej sztuki Chopina i znakomite melodie taneczne. Europejskiego znaczenia muzyki Chopina Słowacki nie odczuł. Cieszył się zaś z tryumfów naszego mazura na balach szwajcarskich, z dumą stwierdzał, że Rosjanka panna Quwaroff śpiewa polskie mazurki. A była to epoka, w której istotnie mazury, polonezy i obertasy polskie podbijały Europę. Eugeniusz Oniegin »mazura tańczy, że aż ha!«.

\* \* \*

Twórca *Balladyny* i *Lilli Wenedy* był stałym bywalcem teatru. Po raz pierwszy zetknął się z teatrem w Wilnie. Obok

Warszawy i Lwowa Wilno było przez jakiś czas terenem działalności Bogusławskiego, a więc teatr mógł tam być na dobrym poziomie<sup>11)</sup>. Ze sztuk, które Słowacki tam widział, zapamiętał przede wszystkim *Damy i Huzary* Fredry, które dość wysoko cenił<sup>12)</sup>. Zachęcony jedną sztuką Fredry odczytywał wiedeńskie wydanie I tomu *Komedii* Fredry; szczególną uwagę zwrócił na »*Odludków i poetę*«<sup>13)</sup>.

W okresie warszawskim teatr był – po nudnej pracy biurowej – jedyną niemal rozrywką Słowackiego, bo atmosfera literacka stolicy Królestwa nie odpowiadała mu i nie wystarczała. Poziom teatrów warszawskich był prawdopodobnie wyższy niż teatru w Wilnie, a rozrywka była dla młodego urzędnika, dopiero co wprzęgniętego w biurowy kierat, bardzo pożądana. Dlatego w liście do Olesi z 15 kwietnia 1829 roku pisał Słowacki: »Teatr warszawski dosyć mnie bawi«. Repertuar w każdym razie dawał większe możliwości wyboru. Istniała w Warszawie stała opera pod dyrekcją Elsnera, który jako mistrz Chopina doniosłą odegrał rolę w dziejach muzyki polskiej.

W cytowanym już liście do Olesi wymienia Słowacki *Freischütza* Webera jako operę o »pysznej wystawie«<sup>14)</sup>.

Owczesna opera warszawska nie pozostawała w tyle za innymi stolicami Europy, starając się przyswoić publiczności polskiej każdy nowy utwór francuski czy niemiecki. Dbano o dobrą wystawę, czego dowodzi powierzenie dekoracji Sa-

---

<sup>11)</sup> *Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego* od 1 stycznia 1813 do 1 stycznia 1814 świadczy, że przed rokiem 1814 za „scenę pierwszą po warszawskiej“ uchodziła wileńska. Słowa te cytowane tu za Lucjana Komarnickiego *Historią Literatury polskiej XIX wieku*, t. I, s. 264.

<sup>12)</sup> Fredro w tym czasie z trudem zdobywał publiczność. *Geldhaba* wystawiono w 1821 roku w Warszawie, gdzie go przyjęto obojętnie. *Cudzoziemczyni* miała w trzy lata później pewne powodzenie a to dla gry Dmuszewskiego w roli Radosta. — Por. Karol Estreicher: *Historia sceny warszawskiej do 1850 roku. Pamiętnik Literacki* 1936.

<sup>13)</sup> Por. list p. Słowackiej-Bésu do Odyńca z 16 listopada 1828 *Przewodnik Naukowy i Literacki* 1898.

<sup>14)</sup> *Wolnego Strzelca* wystawiono w Warszawie już od 1826 roku (Estreicher, 1. czt.).

chettiemu. *Dekameron polski* chwali jego pracę a *Kurier Warszawski* z 14 stycznia 1830 roku powtarza pochwałę dekoracji w *Chłopie milionowym* Ferdynanda Rajmunda: »One przekonały publiczność, że też i na naszym gruncie może się coś pięknego udać«. O operze tej kilkakrotnie jeszcze wspomina *Kurier Warszawski*.

*Niema z Portici* (*La muette de Portici*) Aubera z librettem Scribe'a i Hermana Delavigne'a wystawioną w Paryżu w roku 1828 na inaugurację Opery, już 26 kwietnia 1830 zapowiadał *Kurier Warszawski*. Wystawiono ją jednak dopiero w roku 1831<sup>15)</sup>. Słowacki nie widział tej opery w Warszawie, ale powetował to sobie w Paryżu wiosną 1832.

Obok widowisk poważnych były i wesołe, nawet takie, które dziś są właściwie w zaniku, zeszyły do drugorzędnych: oto w liście z dnia 8 września 1829 pisze Słowacki do Olesi: »mamy tu od niejakiego czasu trupę Chiarinich i sztukmistrza Bosko. Oba te widowiska bardzo mi Wilno przypominają i miłe czynią wrażenie«. Widocznie już w Wilnie widział Słowacki przedstawienia podobnego typu.

O sztukmistrzu Bosko donosił *Kurier Warszawski* z 11 lipca 1829, że »podbił publiczność Poznania« i właśnie... ma »stąd do Warszawy przyjechać«. W dwa dni później – 13 lipca – podaje wiadomość o jego przybyciu 22 czerwca wzmianką: »Pan Bosko bawi i zadziwia«. W miesiącu następnym – 13 sierpnia 1829 – *Kurier Warszawski* pisał, że Towarzystwo Kłarynych, które przed trzema laty »swymi widowiskami pantomimicznymi i ekwilibrystycznymi bawiło publiczność« – opuściło Petersburg i via Wilno wraca do Warszawy. W numerze

---

<sup>15)</sup> W listopadzie 1830 roku, w przededniu powstania, dyrekcja teatru przeszła w ręce spółki: Dmuszewski i Osiński. W dniu 23 grudnia 1830 ogłosili oni wystawienie szeregu sztuk zakazanych przez cenzurę. Wśród nich była *Niema z Portici* (Estreicher, op. cit.). Z zapowiedzianych wielu sztuk nie wszystkie zostały wystawione wobec tragicznych losów powstania. *Niema z Portici* została wystawiona. Wincenty Rapacki w książce: *Sto lat sceny polskiej w Warszawie* (W-wa 1925) zalicza wystawienie tej opery do największych ówczesnych osiągnięć sceniczych.



z 21 sierpnia jest wzmianka o przybyciu trupy. Jak dowiadujemy się z dalszych numerów *Kuriera Warszawskiego*, po kilku tygodniach skończyły się oba widowiska. Dnia 10 października mamy wzmiankę, że Kiarynowie via Kalisz pojechali do Wrocławia, a Bosko do Królewca.

Ważnym faktem w dziejach sceny naszej było powstanie drugiego teatru w Warszawie, tj. założonego w roku 1829 Teatru Rozmaitości. W liście z 10 września 1829 zawiadamia Słowacki Olesię o powstaniu tego teatru. Skarży się, że grają w nim ciągle »same farsy« i to »nie tak... dobre jak w Wilnie *Damy i Huzary*«.

*Damy i Huzary* zapamiętał Słowacki dobrze, bo w kilka lat później – 24 marca 1834 roku – przeniósł sztukę Fredry ponad wodewile, które widział w Genewie, a które nazywał »najgłępszym wynalezieniem Francuzów«. Takie stanowisko wobec wodewilu jako rodzaju scenicznego miało dwie ważne przyczyny. Znalazło tu wyraz właściwe Słowackiemu – zawsze upodobanie do wielkości tematu i osiągnięć artystycznych. Z repertuaru dzieł sztuki na wszystkich polach: sztuk plastycznych, muzyki, teatru, literatury widać, że Słowacki wychowany wśród elity umysłowej i obdarzony niebывałym wyczuciem – bardzo wcześnie odróżniał począł dzieła wielkie od przemijających. Od młodości posiadał ten wielki dar, które przejął Goethe od Herdera, wdzięczny swemu wielkiemu poprzednikowi za tę tak ważną dla całej przyszłości naukę.

W rozwoju poezji dramatycznej raz na zawsze ustalone jest w ostatnich wiekach – od Lillo'a i Diderota poczynając – prawo do miejsca dla utworów pośrednich między tragedią i komedią, ale mimo to najwybitniejsze tragedie i komedie literatury światowej są i pozostaną zawsze utworami, które nasuwają się pamięci przed wszystkimi innymi, kiedy myślimy o dramacie.

Podobnie jest i z dramatem muzycznym: opera serio i buffo to rodzaje reprezentujące w wyobraźni naszej i w naszych pojęciach dwa najwyższe krańce sztuki muzyczno-dramatycznej, gdy operetka, wodewil, farsa muzyczna i inne – schodzą na plan drugi.

Ale obok tego działała i inna przyczyna. W dramacie słowo tekstu jest jednym tylko z elementów sztuki, a dopiero na deskach teatru, na tle dekoracji, inscenizacji, reżyserii i gry aktora widzimy utwór w całej pełni. Podobnie ma się rzecz z dramatem muzycznym. Muzyka i tekst to jeszcze nie wszystko, to tylko dwa podstawowe składniki utworu, który utalentowany wykonawca oddać winien na scenie z należnym pietyzmem<sup>16)</sup>.

Wodewil – pierwotnie »vaudeville« od nazwiska twórcy – aczkolwiek powstał w XVIII wieku, dopiero na scenie romantycznej święcić zaczął tryumfy. Rodzaj młody długo boryka się z trudnościami technicznymi i czeka na to, by publiczność poznała się na nim. Tak można by wytłumaczyć negatywne stanowisko Słowackiego wobec fars i wodewilów.

Rozwój sławy i uznania Fredry jest ogólnie znany historikom literatury polskiej. Głośny jest zwłaszcza atak Seweryna Goszczyńskiego, atak, który niewątpliwie zyskał aprobatę społeczeństwa, a nawet przyczynił się do zamknięcia autora *Ślubów Panieńskich* i *Zemsty*.

W okresie przedpowstaniowym sztuki Fredry: *Pan Geldhab*, *Mąż i Żona*, *Damy i Huzary*, *Cucoziemczyzna* – grano w teatrach warszawskich i wileńskich. Kto wie, czy nie ułatwił Fredrze dostania się na scenę brat jego, generał, będący bardzo wpływową osobistością w Królestwie Kongresowym<sup>17)</sup>. Pomimo jednak, że już te komedie Fredry są pozycjami stałymi, klasycznymi niemal – zwłaszcza *Mąż i Żona* – współ-

---

<sup>16)</sup> Ważną rozprawę na ten temat pt. *Zagadnienie dramatu* ogłosiła w numerze *Przeglądu Filozoficznego* poświęconym *Estetyce Współczesnej* (1949) prof. Stefania Skwarczyńska, przedruk w *Studiach i szkicach literackich* Skwarczyńskiej (W-wa 1953). Autorka traktuje dramat jako sztukę odrębną zupełnie, jako jeszcze jedną ze sztuk pięknych obok literatury, muzyki, malarstwa itp. Zaznaczając bardzo lojalnie zdobycze poprzedników swych na tym polu, stawia jednak wspomnianą uczoną zagadnienie w świetle bardzo śmiało, może zbyt śmiało oryginalnym, zrywając ze stanowiskiem dotychczasowym.

<sup>17)</sup> Wspomina o nim Boy-Zeleński w swych *Obrachunkach fredrowskich*.

cześni przyjmowali je przeważnie bez entuzjazmu. *Kurier Warszawski* zanotował wprawdzie 9 listopada 1829 roku, że »w autorze *Geldhaba* nowego znaleźliśmy Molière'a« — ale było to pismo nadmiernie hojne w pochwałach pod adresem teatru warszawskiego. Wskutek tego pochwały jego przechodziły bez większego echa. Toteż wśród zwolenników Fredry był Słowacki jednym z pierwszych i jednym z najgłębszych.

O tym, że Słowacki odróżniał na każdym kroku osiągnięcia trwałe od przemijających, przekonywa nas jego ocena *Chłopa milionowego* Teodora Rajmunda w tłumaczeniu i opracowaniu scenicznym Józefa Damsego. Była to wówczas sztuka ulubiona przez przeciętną publiczność warszawską. Dekoracje Sachettiego — chwalone powszechnie — ocenił i Słowacki jako »prawdziwie... zachwycające«, ale, stwierdził, że »piękność tej sztuki cała zależy na dekoracjach«, a »cała sztuczka dosyć słaba i bez sensu«. Dziś tej sztuki nikt nie wspomina. A wtedy? W czasie pobytu Słowackiego w Warszawie wystawiano ją długo w roku 1829 i 1830. Chłonność przedstawień w ówczesnej Warszawie wynosiła zwykle najwyżej kilkanaście wieczorów. *Chłop milionowy* wystawiony w listopadzie 1829 roku szedł jeszcze do listopada następnego roku, do samego powstania niemal i osiągnął liczbę około czterdziestu przedstawień, o czym świadczą odpowiednie roczniki *Kuriera Warszawskiego*. Jak podaje *Kurier* — na przedstawieniu w dniu 27 listopada 1829 roku było 1350 widzów, 2 stycznia 1830 — na siedemnastym z kolei przedstawieniu — 930 i frekwencja utrzymywała się długo na tym samym poziomie. Jeszcze na trzydziestym przedstawieniu, dnia 5 czerwca 1830 było widzów przeszło czterystu.

Warszawa nie była osamotniona w entuzjazmie dla owej sztuki. *Kurier Warszawski* wzmiankuje 13 marca 1830, że w Berlinie na kilka dni przed przedstawieniem rozprzedano wszystkie bilety<sup>18)</sup>.

---

<sup>18)</sup> Co do powodzenia *Chłopa milionowego* por. też Lucjusza Komarnickiego *Historię literatury polskiej XIX w.* t. I, s. 275 i cytowaną już rozprawę Estrechera. Sztuka ta, pozostająca dotąd w rękopisie, dostępna

Bardzo krytycznie patrzył Słowacki na komedio-operę *Biuraliści*, graną w Teatrze Rozmaitości od 15 grudnia 1829 roku i cieszącą się nawet pewnym powodzeniem. Była to jedna z pierwszych sztuk wystawionych w tym teatrze. Komedyjka owa, pióra Fryderyka Skarbka, dziś prawie zapomniana, ale w owym czasie dość często wystawianego na scenach warszawskich — jest istotnie bardzo słaba pod względem rozwoju akcji, zwłaszcza wątku miłosnego. Nie jest jednak utworem zupełnie pozbawionym wartości, gdyż posiada pewne zalety satyryczne. Chociaż więc nie należy do repertuaru trwałego, chociaż nie zasługuje na wskrzeszenie czy to na scenie, czy w wydaniu książkowym, jednak może sąd Słowackiego o niej był cokolwiek zbyt ostry. Słowacki zupełnie wyraźnie ujmuje się za grupą społeczną, do której wbrew zamiłowaniu należał, tj. za klasą urzędniczą i poczuwa się do solidarności z nią. Czyni to z nadmierną może drażliwością, bo w komedii dostaje się i biuralistom (Referowicz, Chudzicki), i kupcom (Pieprzykiewicz). Wprawdzie Zosia Pieprzykiewiczówna, przyjmując Chudzickiego za męża, chce — według słów jego — »aby był w kramie, nie na urzędzie«, ale z tych samych ust Chudzickiego padają słowa: »Nie jedna jest tym szczęśliwa, że ma biuralistę«. Pointa wypowiedziana przez Zosię zwracającą się do publiczności, brzmi: »Różnych przedstawiamy ludzi na rozmaitościach«.

Autor sztuki nie rozstrzygnął zagadnienia, czy zawód wolny, czy urzędniczy jest lepszy: oba chłostał dość zręcznym niekiedy biczem satyry. Krytyczne stanowisko Słowackiego musiało mieć głębsze powody. Może znał jakieś prototypy osób komedii i ujął się za nimi, a nawet dopatrywał się nieprzyzwoitości, jakiejs plotki osobistej, bo tak należy rozumieć słowa o »płaskich żartach«. Zbadać tego dziś nie możemy.

---

w Ossolineum (16486/1), o motywach baśniowych — istotnie jest dość licha, daje tylko możliwość efektownych dekoracji. Podobieństwo jej do komedii *Z chłopca król* nie pozostaje bez znaczenia dla przyszłego twórcy *Balladyny*. Kto wie, czy *Balladyna* nie zawdzięcza kreacji Grabca także i tej satuce.

Istnieje jeszcze jedna możliwość: sztuka wystawiona była z końcem roku 1829 w Rozmaitościach a wyszła drukiem w Warszawie u Merzbacha w roku 1834. Tekst mógł więc ulec zmianom. Nawet zmiana podtytułu uprawnia do tego przypuszczenia. *Kurier Warszawski* z 15. grudnia 1829 podaje zapewne zgodnie z afiszem, że w Rozmaitościach grają *Biuralistów*, »krotofilę oryginalną autora Popasu«. W druku sztuka ma podtytuł »komedioopera w jednym akcie«. Być może, że tekst wystawiony na scenie wywołał jakiś skandal towarzyski, spowodował oburzenie i autor zmuszony był w wydaniu książkowym złągodzić swą komedię. To zagadnienie oczywiście także musi pozostać nie rozstrzygnięte.

Tyle donosi Słowacki z Warszawy o teatrach oglądanych w kraju. Listy dają fragmentaryczny, niepełny obraz tego, co poeta widział w teatrach warszawskich. Stosunkowo mało pisze o teatrze dramatycznym, który wówczas miał w Warszawie zupełnie dobry repertuar i już wcale nie najgorszych aktorów.

Na emigracji wzbogacił Słowacki swą znajomość teatru znacznie. Pierwszą rzeczą, o którą pytał po przybyciu, do każdego miasta, był zawsze teatr.

W jednym tylko liście pisanym z Wrocławia nie wspomina Słowacki wcale o teatrze, ale z listu genewskiego, pochodzącego z 22 września 1833 wiemy, że już w stolicy Śląska był na operze *Fra Diavolo* (muzyka Auber'a, słowa Scribe'a). Opera ta powstała w roku 1830 a we Wrocławiu wystawiona była 16 marca 1831, a więc Słowacki był jednym z pierwszych jej widzów, teatr wrocławski zaś może pierwszy po operze paryskiej wystawiał ten utwór<sup>19)</sup>.

<sup>19)</sup> Jest rzeczą charakterystyczną, że czasopisma wrocławskie z marca 1831 nie wzmiankują o wystawieniu opery *Fra Diavolo*. Repertuar wrocławski z tego okresu można na podstawie kilku miejscowych ówczesnych czasopism — zwłaszcza na podstawie *Freikugeln, ein Unterhaltungsblatt für Literatur, Theater und Novelistik* oraz *Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst, Literatur* — odtworzyć zupełnie dokładnie. Grano wtedy we Wrocławiu na ogół rzeczy drugorzędne, dziś zapomniane.

Libretto tej opery dało Słowackiemu prawdopodobnie pierwsze zetknięcie się ze zjawiskiem walk dynastyczno-republikańskich — zjawiskiem, z którym pozna się poeta bliżej śledząc stale w ciągu lat kilkunastu życie polityczne Europy Zachodniej.

W Dreźnie — jak świadczy list z 23 maja 1831 — zetknął się Słowacki z bawiącą tam wówczas operą włoską, zawsze do dziś jeszcze uważaną za najlepszą. Jakie opery tam widział, tego niestety w krótkiej wzmiance nie podał.

W czasie pobytu w Londynie widział Słowacki Keana, najslawniejszego może wówczas w Europie artystę, i to w jego popisowej roli: w tragedii *Ryszard III* Shakespeare'a.

Mimo to jednorazowy (w dniu 16 marca) występ opery której muzyka i libretto stworzone zostały przez autorów znanych już wówczas, przeszedł niemal bez echa. Totż początkowo zbadawszy czasopisma wrocławskie z roku 1831 w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu, skłonny byłbym przypuścić, że Słowacki widział tę operę gdzie indziej, a pisząc po paru latach pomylił miejsce wystawienia jej. Hipoteza ta przysła wobec ustalenia przez prof. T. Mikulskiego (na podstawie zbioru afiszów teatralnych wrocławskich z 1831 r. w tej samej Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu), że opera *Fra Diavolo* była wystawiona raz jeden w dniu 16 marca 1831. (*Spotkania wrocławskie*, Wrocław 1950).

Poprzednio — 26 lutego 1831 — wystawiono we Wrocławiu inną operę Scriba'a: *Der Maltheser* w opracowaniu von Biedenfelda. Słowacki przybył do Wrocławia wprawdzie dopiero około 10 marca, ale niektóre sztuki były powtarzane i stąd nie od rzeczy będzie podać, że:

- |    |       |   |
|----|-------|---|
| 3  | marca | wystawiono Fischera: <i>Das ganze Kreuz im Teufelsthal</i> .  |
| 8  | „     | „ Th. Heila: <i>Christinens Liebe und Entsagung i Leiden des jungen Werthers-Posse mit Gesang in I Akte von Mähling</i> |
| 11 | „     | „ Fischera <i>Jacob Than</i>  |
| 15 | „     | „ Merscha <i>Arsenius der Weiberfeind</i>   |
| 19 | „     | „ operę Mikołaja de Maften <i>Aschenbrödel</i>  |
| 30 | „     | „ Rossiniego <i>Italienerin in Alger</i>  |

(bardzo wątpliwe czy Słowacki widział tę ostatnią sztukę, bowiem 2 kwietnia 1831 był już w Dreźnie). Opery wystawionej w dniu 11 kwietnia: *Zauberflöte* Mozarta napewno nie mógł już oglądać. Może tylko na wyjeźdźnym wiedział, że jest w przygotowaniu). Jednak w listach nie wspominał o żadnej innej sztuce oglądanej we Wrocławiu poza *Fra Diavolo*.

Nic przeto dziwnego, że bezpośrednio potem teatry paryskie wydały mu się blade. Sąd Słowackiego o Francji tym razem może nie był krzywdzący. Był to okres kryzysu w teatrze francuskim. Dzieła klasyczne nie miały już u ówczesnej publiczności powodzenia, przeżyły się, znudziły. Dramat romantyczny kielkował dopiero.

*Kurier Warszawski* – baczny w przedpowstaniowej Warszawie obserwator scen europejskich – stwierdza z oburzeniem w styczniu 1829 roku: »Zmieniają się czasy! Owa sławna scena francuska, wystawiająca wzorowo dzieła Corneille'a, Racine'a, Molière'a – teraz jest opuszczona, a *Dzieci Paryskie* nie wstydzą się ogłaszać, że cywilizacja doszła już do tego stopnia, iż zwolennicy nowej szkoły wolą bawić się i zachwycać melodramatami niż nudzić się, słysząc monotonne dzieła arcydzieła wsławionych mistrzów.

Toteż Słowacki prawdopodobnie słusznie skarży się matce w liście z 20 października 1831 – na to, że »w publiczności żadnego gustu«. „Nic nie lubią. – pisze – tylko małe komedyjki«.

Może przyczyniło się także do tego sądu i to, że – jak pisze Słowacki 24 stycznia 1832 – oglądał w teatrze *Cirque Olympique* »wielkie głupstwo« na temat Polski. Była to sztuka *Les Polonais* napisana przez Franconiego, kierownika teatru, pod pseudonimem »Prosper«, jeden jeszcze dowód sympatii Francji dla Polski, nie dorastający jednak *Warszawianki* Kazimierza Delavigne'a<sup>20)</sup>.

Słowacki miał wówczas smak teatralny wyrobiony już, a nawet wybredny, potrafił więc nawet w nie ulubianym Paryżu oddać sprawiedliwość prawdziwym osiągnięciom artystycznym. Może najwyżej stała tu opera.

W dniu 21 listopada 1831 roku wystawiono w operze paryskiej *Roberta Diabła* Meyerbeera z librettem Scribe'a i Hermana Delavigne'a. Już 10 grudnia Słowacki donosi matce o swej bytności w operze. Pełen jest zachwyty dla nowego

<sup>20)</sup> O tej sztuce pisze prof. Kleiner w monografii o Mickiewiczu t. II cz. II, str. 14.

dzieła sztuki teatralnej i muzycznej, które zestawia z *Wolnym Strzelcem* Webera.

Wyjątkowe zupełnie słowa pochwały ma poeta dla wykonawców sztuki.

W trzy miesiące później — 7 marca 1832 r. — po obejrzeniu na scenie *Niemiej z Portici* Auber'a z librettem tych samych dwu poetów uważa ten utwór za jeden ze szczytów twórczości operowej. Oczarowała go zwłaszcza tancerka Taglioni.

• Podobnie jak w Dreźnie, ogląda tu występy opery włoskiej. *Otello* Rossiniego — przeróbka operowa znanej tragedii Shakespeare'a i *Pirat* Belliniego to dwie opery, które poznał wówczas w Paryżu. Solista Rubini zachwycił go szczególnie, ale mimo to operę niemiecką wyżej ceni niż włoską, jak to pisze w liście z 13 kwietnia 1832. Sprzeczał się nawet o to ze Skibickim.

Wspomniano już, że we Wrocławiu nie miał możliwości oglądania klasycznych oper niemieckich. O tym, co widział, nie wspomina.

Jeżeli znajomość wielkiej opery niemieckiej ograniczała się wówczas tylko do *Wolnego Strzelca* Webera, to w takim razie sąd Słowackiego nie byłby uzasadniony wobec bardzo skąpego materiału porównawczego.

Również w romantycznym teatrze dramatycznym francuskim spostrzegł Słowacki niebawem rzeczy trwałe. Już w liście z 7 marca 1832 donosi, że dwukrotnie był »na przedstawieniu nowej dramy Aleksandra Dumasa — *Teresa*«. Jednym tylko słowem: »śliczna« ocenia sztukę, a w autorze jej widzi pierwszego tragicznego autora francuskiego.

W tym samym liście donosi, że tragedii Kazimierza Delavigne'a p. t. *Loais XI* nie widział jeszcze, bo Francuzi »wariują« dla niej i »przed teatrem zawsze tłum ludzi, który tu ogonem się nazywa... każdy przychodzący musi na końcu ogona stawać, tak, że nim się dociśnie, już biletów nie ma«.

Nie wspomina Słowacki w listach następnych, czy istotnie widział tę tragedię, ale domyślić się można z dużym prawdopodobieństwem.



Tragedia *La tour de Nesle* Aleksandra Dumasa (ojca) i Gaiillardeta—to trzecia nowość we francuskim teatrze romantycznym, którą oglądał poeta w jesieni 1832 roku, jak donosi w liście z 9 listopada. Sztuka ta – okropna i sensacyjna – nie wyrzyła na szczęście piętna w twórczości Słowackiego.

Lista znakomitych aktorów, jakich poznał, zwiększyła się tym razem o pannę George, którą wyżej cenił niż pannę Mars uważaną wtedy za »najsławniejszą na świecie«.

Po przedstawieniach oglądanych w Londynie i Paryżu teatr genewski wydał się Słowackiemu oczywiście prowincjonalnym. »Teatr tutejszy szkaradny« – skarży się poeta matce 10 lutego 1833 r. »Rzadko tu bywam w teatrze, bo tak zły, że nawet głupstwo nie bawi« – dodał w liście następnym, z 15 marca.

Jesienią roku 1833 następuje chwilowa poprawa: przybyła bowiem do Genewy – jak donosi Słowacki 22 września – »nowa trupa aktorów, lepsza od poprzedniej«.

Po raz drugi ogląda poeta w wykonaniu nowego zespołu operę *Fra Diavolo*, słyszaną kiedyś we Wrocławiu. Lakończe zdanie: »Dźwięne sprawia wrażenie ta sama sztuka w różnych słyszana okolicznościach«, nie pozwala wywnioskować, któremu przedstawieniu przyznaje Słowacki pierwszeństwo, ale jak widać z dalszego ciągu, przedstawienie genewskie nie musiało być najlepsze, skoro »niesforna« publiczność wygwizdała nawet kilku aktorów. Uwaga Słowackiego, wyrażająca współczucie dla wygwizdanych aktorów świadczy o jego wysokiej moralnej wartości jako widza o dużej kulturze osobistej.

Poprawa w teatrze genewskim nie była jednak długotrwała. Już od 24 marca 1834 stwierdza Słowacki – coby z zdziwieniem – że go »teatr teraz nie bawi«. Uczucie patriotyczne dyktuje mu westchnienie, by »usłyszeć na nim ludzi mówiących po polsku«, ale dalsza uwaga jest już ściśle fachowa. W świetle listu widać wyraźnie, że teatr obrał błędną drogę, gdy miał »tragedyj« (pod tym mianem rozumieć należy w ogóle sztukę dramatyczną) daje jedynie opery i wodewile,

Nie dziwi to, że opery «złe dosyć,.. się wydają (Słowackiemu) po paryskich». Prawdopodobnie było to przedsięwzięcie ponad techniczne możliwości ówczesnego teatru genewskiego.

W sezonie następnym także dość nisko ocenia poeta teatr. Jak widać z listu pisanego 28 września 1834, nie chodził może nawet wcale do teatru. Nie pociągały go »złe komedie i wodewile« — a widocznie tylko to stanowiło repertuar. Wspomnienie dobrych teatrów, jakie oglądał poprzednio, »cuda o włoskich operach« poznane z opowiadań towarzyszków pobytu — nastrojały go niechętnie do tego teatru, który mu jest dostępny. W liście z 18 grudnia tego roku pisze: »Teatr taki zły, że raz będąc na nim, nasyciłem się zupełnie«.

W braku dobrego teatru próbowało towarzystwo pensjonatowe zebrane u pań Pattey znaleźć zadowolenie potrzeb artystycznych w teatrze amatorskim. Nie pierwszy to już był teatr amatorski, z jakim zetknął się poeta. W liście do Olesi pisanym z Warszawy 6 stycznia 1830 wspominał już, że Cezary Plater »zdziwił się bardzo«, gdy mu poeta »wyrecytował jego rolę eleganta na teatrze amatorskim«; brak jednak wiadomości, czy był Słowacki tylko widzem, czy może i wtedy jednym z aktorów. W Genewie zaś — jak informuje list z 15 marca 1833 — miał Słowacki istotnie grać we francuskiej komedii, a tylko »abdykował« z powodu druku poezji, ograniczywszy się do roli suflera,

W Neapolu nie poprawił sobie Słowacki przekonania o operze włoskiej, jakie miał niegdyś podczas dyskusji ze Skibickim. »Opery tutejsze złe« — pisał 3 sierpnia 1836 — »i nie bawią mnie, komedia jeszcze gorsza, nudzi mnie«. »Raz zabawiłem się wesoło — dodał tylko — na teatryku St. Carlino, gdzie przedstawiają małe sztuczki dla ludu Neapolitańskiego w Neapolitańskim dialekcie. Oryginały wzięte z ulicy zdają się wchodzić na scenę i zupełnie w aktorach nie widać aktorów. Z teatru tego można poznać ludu obyczaj. ...Nie zawsze jednak można trafić na dobrą sztuczkę«.

Jasne zupełnie, że w czasie podróży na Wschód pozbawiony był poeta wrażeń teatralnych. Odnowił wieczory teatralne dopiero w roku 1837 we Florencji.

Tym razem poznał komedię włoską, a w niej figurę podobną do arlekina, zwaną tu *Stenterello*. W lutym 1838 był Słowacki w domu Potockich na teatrze amatorskim, ale o tym krótko donosi w liście z dnia 22 lutego.

W ostatnich latach okresu przedmystycznego dziwnie rzadkie są w listach poety wzmianki o teatrze, a z listów i zapisek kalendarzowych Leonarda Niedźwiedzkiego wiemy o niektórych sztukach w Paryżu, na których był Słowacki.<sup>21)</sup> Pomijanie tego tematu w listach wytłumaczyć można częściowo długą przerwą w korespondencji w związku z aresztowaniem matki i koniecznością pisania potem przede wszystkim o sprawach najważniejszych. Zresztą listy poety w tym czasie zatraciły swą dawną rozlewną opisowość.<sup>22)</sup>

---

<sup>21)</sup> Rękopisy tzw. *Teki Niedźwiedzkiego* spoczywają w Bibliotece Kórnickiej. Ogłosił je w znacznej części Leon Płoźzewski (*Pam. Liter.* 1929 i odbitka), uzupełniła Stanisława Jasieńska (*Pam. Biblioteki Kórnickiej* z. 4, Kórnik 1947). Autor niniejszego artykułu przeczytał *Tekę Niedźwiedzkiego* dla przygotowywanego do druku tomu p. t. *Słowacki we wspomnieniach współczesnych*. Na podstawie relacji Niedźwiedzkiego da się ustalić, że 12-go lutego 1840 r. widział Słowacki w Théâtre Variété sztukę *Les trois Epiciers*; 16 lutego 1840 — w Opéra Comique — *Domino noir* (słowa Scribe'a, muzyka Aubera);

24 lutego 1840 — w Théâtre du Palais Royal — *La famille du fumiste* i tegoż dnia oglądał Mlle Déjazet w jej popisowej roli w sztuce *Les premiers armes de Richelieu*;

26 czerwca 1840 — w Opéra Comique — *Zanetta* Aubera z śpiewaczką Damoreau;

5 października 1840 — w teatrze Gymnase Dramatique — wodewil p. t. *Baucket père et fils*;

10 listopada 1840 — w Ambigu Comique — sztukę Józefa Buchardy'ego *Lazare le père*;

18 października 1841 — *Verre d'eau* Scribe'a z artystką Sylviane Plessy;

22 maja 1842 — *Iphigénie en Aulide* i *Mariage de Figaro*.

<sup>22)</sup> Z matką dzielił się zawsze swymi wrażeniami, a więc i wrażeniami z teatru. Mógł bywać w teatrze w jej towarzystwie jedynie we

Było coś z ironii tragicznej w życiu Słowackiego w tym, że człowiek mający tak wielkie wyczucie teatru, twórca wielkich tragedii, nie ujrzał żadnego ze swych dramatów na scenie.

## II. W okresie mistycznym

### MALARSTWO — MUZYKA — POGLĄD NA SZTUKĘ

Zainteresowania Słowackiego dla różnych dziedzin życia artystycznego nie słabną w okresie mistycznym, ale w ramach ogólnego stylu listów poety znajdują zupełnie inny wyraz.

Zgodnie z przewagą wykładów i rozważań nąd informacjami o sobie znikają w listach Słowackiego-mistyka wiadomości o tym, co poeta oglądał; wzmianki o dziełach sztuki pojawiają się niekiedy na marginesie jako uwagi czynione w związku z innymi zagadnieniami, jako przenośnie czy porównania.

Charakterystyczne też, że w latach poprzednich proporcja zainteresowań Słowackiego w różnych dziedzinach sztuki była mniej więcej równa, ale naczelne miejsce przypadało teatrowi. W okresie omawianym obecnie brak wzmianki o teatrze, jak również o architekturze i rzeźbie. Wzmianki o muzyce znacznie uboższe niż poprzednio. Jedyłą sztuką, o której Słowacki pisze wiele, pozostało malarstwo.

---

wczesnej młodości w Wilnie. Może także kiedyś niekiedy byli razem na jakimś przedstawieniu amatorskim. W Krzemieńcu, który był wówczas bardzo ważnym ośrodkiem życia kulturalnego na Wołyniu, mogły także odbywać się co pewien czas przedstawienia dawane przez młodzież licealną. Zwyczaj bowiem wystawiania sztuk przez młodzież szkolną znany był u nas już od czasów Konarskiego i Bohomolca. O tym, że pani Słowacka-Bécu była osobą o żywych zainteresowaniach, obejmujących także teatr, świadczy bodaj wzmianka w liście syna z dnia 28 września 1834, w której Portużalia nazwana jest metaforycznie „krajem Inez de Castro”. Jest to tytuł sztuki Sodena wystawianej kiedyś na scenie warszawskiej. Czy pani Salomea była na tej sztuce, czy był na niej Słowacki, czy tylko o niej słyszeli i rozmawiali w okresie przedpowstańowym — trudno rozstrzygnąć. W każdym razie metafora ta mogła być użyta jedynie w liście do osoby, która ją rozumiała.

Doniosłą rolę w życiu się Słowackiego z tą właśnie dziedziną sztuki odegrała przyjaźń z profesorem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, malarzem Wojciechem Kornelimi Stattlerem, twórcą *Machabeuszów*, nagrodzonym w roku 1844 przez Ludwika Filipa.

Matce pisze o nim Stowacki 20 stycznia 1845, nazywając go »jednym z najpierwszych malarzy«, prosi o opiekę nad jego synkiem, małym Julkiem.

W roku 1848 Stattler pośredniczył nawet w spotkaniu pani Bécu z synem, o czym świadczy list do matki z 9 czerwca 1848. »Kochany Stattler« doniósł poecie, przebywającemu wówczas we Wrocławiu, że matka dopytuje się o niego ze Lwowa.

Stattler posyłał pani Bécu listy syna i prawdopodobnie listy matki kierował do poety. »Ty przyjacielu mojego Julka, mój przyjacielu« – pisała do Wojciecha Stattlera 1 czerwca 1848 »Matka Juliusza Słowackiego, Salomea Bécu«.

Przyjaźń, której pamiątką było dziesięć listów Słowackiego, zaczęła się w roku 1843. Przyjaciele widzieli się krótko w Paryżu, a w dalszym ciągu korespondencja była jedynym wyrazem ich przyjaźni.

Zbiorek listów Słowackiego do Wojciecha Stattlera rozpoczyna analiza *Machabeuszów* w liście z 15 stycznia 1844. Słowacki zachwycił się dziełem Stattlera. Ujrzawszy obraz dziekował Bogu, że mu »pozwoił widzieć.... brzask różany kiedyś przyszłego malarstwa polskiego«.

Był więc Słowacki wówczas przekonany – jak zapewne wielu mu współczesnych – że malarstwo polskie nie istnieje jeszcze.

Zdanie to częściowo tylko było słuszne. Istotnie malarstwo wielkie rozpoczął u nas Matejko. Dopiero dzieła Matejki i całego szeregu jego wybitnych uczniów i następców żyją w świadomości narodu naszego dziś, podobnie jak epokę wielkiej, poezji polskiej rozpoczął Mickiewicz.

Nie należy jednak zapominać, że współcześnie ze Słowackim tworzyli Piotr Michałowski i Henryk Rodakowski,

a wcześniej nieco – w latach Stanisława Augusta – wystąpiło zjawisko paradoksalne: przyjąwszy wielu mistrzów zagranicznych, których otoczył opieką król-mecenas, wydaliśmy jednocześnie Aleksandra Głowskiemu dla Rosji, Danięła Chodowieckiego dla Niemiec, gdzie przez długi czas uważany był za geniusza.

Zdanie Słowackiego o malarstwie polskim było o tyle usprawiedliwione na tle epoki, że wymienionych tu malarzy – Polaków tworzących w czasach stanisławowskich poza krajem nie poznano jeszcze wtedy w Polsce. Nemo propheta in patria sua. Również nie nadszedł jeszcze czas uznania zasług Michalowskiego i Rodakowskiego<sup>23</sup>).

Analizując *Machabeuszów*, omawia Słowacki dokładnie ważniejsze postaci grupy, czyniąc przy tym niewątpliwie subiektywne porównania. Dopatruje się mianowicie pierwowzorów postaci żydowskich i rzymskich w typowych przedstawicielach Polaków i Litwinów i zaznacza, że po wprowadzeniu małych zmian obraz stałby się »polską Epopęą«.

Nie zachęca jednak Słowacki przyjaciela do takiej zmiany, podkreślając, że »prostota i piękność najwyższa, obrazowi temu zapewniają wielką przyszłość«.

Życzy poeta Stattlerowi dalszego owocnego rozwoju jego talentu; podkreśla dobitnie kilka razy doniosłą rolę, jaką odgrywa jako twórca, niemal prekursor – jak twierdzi – Malarstwa Polskiego, które według mistycznych marzeń poety rozwinąć

---

<sup>23</sup>) Stattlera przecenia może Słowacki jako twórcę. Był bowiem lepszym krytykiem literackim niż malarzem. Poetów przyjaciół nie przeceniał nigdy. *Machabeusze* nie są w świadomości ogółu inteligencji polskiej obrazem wysuwającym się na plan pierwszy. Miał jednak Stattler duże zasługi na polu rozwoju sztuki w Polsce. Był autorem planu nauczania w szkole sztuk pięknych. Por. Mieczysław Treter – *Przyjaciel Słowackiego, Wojciech Korneli Stattler (Cieniem Juliusza Słowackiego – Lwów 1909)*. Nadto patrz o Stattlerze w zestawieniu z współczesnymi mu malarzami w jakimś obszernym podręczniku, np. w trzytomowej *Historii sztuki*, wyd. Ossolineum.

się ma na Wołyniu — w Krzemieńcu zapewne — mającym się stać »Ateneum Chrystusowej sztuki«<sup>24)</sup> i w Krakowie.

Przewidywania Słowackiego w drugiej części sprawdziły się w okresie największego rozkwitu sztuki polskiej pod koniec XIX i na początku XX wieku. Kraków stał się istotnie duchową stolicą, świątynią niemal sztuki naszej.

Gdy po upływie kilku miesięcy — 3 czerwca 1844 — pisze Słowacki znów do twórcy *Machabeuszew*, nie potrzebuje rozwodzić się dłużej nad samym obrazem. Uwagi jego w liście poprzednim — niezbyt fachowe coprawda — pisane były współcześnie niemal z wypowiedziami w prawie francuskiej i polskiej emigracyjnej; w takich pismach jak: *Constitutionnel*, *Journal des Débats*, *Trzeci Maj*. Ostatni z wymienionych dzienników przytaczał zdanie Ary Scheffera o Statlerze<sup>25)</sup>.

Słowacki uznał widocznie, że nie ma już od siebie na ten temat wiele do powiedzenia.

List ten, jak większość listów okresu mistycznego, wypełnia w dużej części wykład o istocie malarstwa. Słowacki nie czuje zakłopotania wprowadzając ton wykładowy w liście do malarza, profesora malarstwa. Pewien jest, że istnieje powód, dla którego wolno mu przybrać ton taki. Przekonany jest, że lepiej od Statlera rozumie i przeżywa sprawy ducha. Dlatego wykład rozpoczyna się od zdania bardzo kategori cznego, zbyt może uproszczonego, jeśli weźmiemy pod uwagę, że pisze je Słowacki do człowieka; którego uważał za jednego

---

<sup>24)</sup> Określenie Krzemieńca jako Aten nie było wyłącznie Słowackiemu właściwe. Por. podstawową monografię o Liceum Krzemienieckim Michała Rollego p. t. *Ateny Wołyńskie*.

<sup>25)</sup> *Trzeci Maj* ogłosił 11 maja 1844 felieton p. t. *Obraz Machabeusze przez Wojciecha Kornelego Statlera na wystawie paryskiej 1844*. Nazwano tam obraz „polskim i arcy-polskim utworem”. Jak wynika z felietonu, Ary Scheffer, będący według sprawozdawcy „jednym z najznakomitszych mistrzów francuskich“ i „malarzem rodziny królewskiej“ na zaproszenie Xięcia Adama Czartoryskiego oglądał obraz Statlera i wypowiadał swój sąd o nim. „Sąd znakomitego artysty był wielce pochlebny dla obrazu *Machabeuszów* — dodaje sprawozdawca — .... bez wahania stawiał obraz ten między najlepszymi“.

z najwybitniejszych współczesnych malarzy. Jest ono uproszczone zwłaszcza w pierwszej części. Dalsze rozwinięcie przynosi pewne nowe myśli.

»Początkiem i źródłem malarstwa – pisał Słowacki – nie było naśladowanie natury ale wizja, to jest ta władza tajemnicza ducha naszego, która wzrokowi naszemu ciska jakieś dziwne błyskawice niewidzialnej piękności... ale piękność każda jest jednym z kształtów świętości – malarstwo więc poczęło się w duchu Świętych – i błogosławione było przez Pana dopóki sprawę Boską czyniło na ziemi«.

Pojęcie sztuki jako naśladowania natury przyjęło się w dziejach piękna od czasów Arystotelesa. Słowacki wprowadza tu określenie nowe, bardzo idealistycznie i bardzo dowolnie pojęte: »Świętość« według niego winna być »w duchu, nie w przedmiocie«. Nie koniecznie rzeczy święte malować trzeba, aby osiągnąć świętość. Malarz – według Słowackiego – »może... być zupełnym materialistą«. Czasem malarz taki świadomie spełnia dzieło Boże, czasem jest tylko »dziecięciem niewinnym, któremu duchy Boskie kilka tajemnic podszeptęły«.

Malarzy i poetów traktuje Słowacki na równi, jak przed wiekami uczynił Horacy:

...Pictoribus atque poetis  
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.  
(De arte poetica, w. 9–10).

Poeta rzymski był przekonany, o potędze i władczości geniuszu malarskiego i poetyckiego; mistyk Słowacki stwierdza pokornie, że poeci i malarze mogą być »małą... rzeczą... nikczemnością i narzędziem mikroskopicznym w sprawie ducha na ziemi«. Mimo to jednak zaleca przyjacielowi dalszą twórczą pracę i twórczy wysiłek, bo »ziarnkiem ducha być w krainie ducha więcej jest niż być skałą w świecie materii«.

W dalszym ciągu listu padają ostre słowa pod adresem współczesnego malarstwa francuskiego. Ocenia je Słowacki nisko, podkreślając u artystów tamtejszych brak bezinteresownego ukochania piękna, stwierdzając skrajnie surowo, że »płótno



na obraz robione większym się artystowstwem odznacza, niż to, co później na nim malarz położy». Cały paryski świat sztuki nazywa Słowacki »upokorzeniem ducha świętości przed duchem pożytku« i z radością stwierdza, że Stattler przebywa gdzie indziej. »Zaczaruj duchem twoim obrazy, a potem bądź spokojny o nie i pewny, że one w swoim czasie czarować będą« – oto konkluzja, którą – zdaje się, – sam Słowacki stosował do siebie w okresie tworzenia *Samuela Zborowskiego i Króla Ducha*.

Gdy w Nowy Rok 1845 pisze Słowacki do nowonarodzonego imiennika swojego, Julka Stattlera – przeznaczając zresztę dla Wojciecha Stattlera ten długi wykład – wróży dzieciątku wielką przyszłość. Pragnie, by mały Julek poszedł w ślady ojca, by tworzył obrazy »o dawnej Polsce«, oddające charakter narodowy Polaków, podobnie do obrazów Pawła z Werony, tego malarza, którego Słowacki tak wysoko cenił. Przepowiada małemu Julkowi, że będzie »Mistrzem Czyngishanem Malarstwa«, przed którym »Vernety uleczą lub pękną jak bańka mydlana«.

Poza tymi wypowiedziami kilkakrotnie jeszcze występują w listach Słowackiego aluzje do najwybitniejszych malarzy europejskich. Pisząc do matki 14 maja 1844, czyni Słowacki uwagę, że »File.... nieco.... ostygli« dla niego i przypomina tu w dowcipnej grze słów, że smutno im zapewne widzieć go po transfiguracji, bo Fil nie lubił w Rzymie *Transfiguracji* Rafaela.

Pod koniec roku 1844 otrzymał Słowacki za pośrednictwem Wojciecha Stattlera miniaturę swej matki. Miłość do niej podyktowała mu w liście do pani Salomei z 30 listopada 1844 i w noworocznym liście do Stattlera blasfemiczne może nieco porównanie matki z Madonną hiszpańską. W liście do Stattlera unosi się Słowacki zachwytem nad ową miniaturą. Po jej otrzymaniu »potargał« dotychczas posiadany obraz matki, który wydał mu się o całe niebo słabszy – »i chyba by teraz sam Murillo przyszedł obraz ten restaurować« – powiada w swej zapalczywości. Sypie często imionami wielkich artystów.

Pięknie, choć nie zbyt rzeczowo pisał Słowacki z Wrocławia 22 czerwca 1848, do Wojciecha Stattlera, dziękując mu

za ułatwienie spotkania z matką: »Zdawało mi się, żeś mi ją przez powietrze pełne Rafaelowych aniołów podał«.

Obyty był z galeriami sztuki różnych stolic europejskich ale mimo iż imponowało mu to może, może podsycalo mniemanie o sobie jako o znawcy sztuki, wzbogacało kulturę artystyczną — wyznawał 23 października 1847, że wolałby być teraz w matczynych »pokoikach, choć chłodnych.... niż we wszystkich Pitti galeriach«.

\* \* \*

Wzmianki o muzyce — skromniejsze znacznie niż w okresie poprzednim — podobnie jak wzmianki o malarstwie nie mają nigdy charakteru informacji, np. o koncertach, na których bywał, czy o własnych ćwiczeniach muzycznych. Podobnie jak wzmianki o malarstwie — wyjąwszy listy do Statlera — są one raczej przygodne.

Najważniejsza wzmianka dotycząca muzyki jest zarazem dość przykra. Dwukrotnie — w nie wysłanym liście do matki z końca lutego 1845 i w liście do niej z 14 marca tegoż roku, gdy broni się Słowacki przed bolesnymi zarzutami matki, upatruje przyczynę jej zdenerwowania dochodzącego aż do utraty równowagi i powodującego niesprawiedliwy sąd — w częstym słuchaniu przez nią muzyki Chopina.

Wzmianki o Chopinie w listach przedmystycznych były niekiedy nawet entuzjastyczne: uznawał Słowacki jego zasługi i znacznie, uczył się grać jego utwory. W okresie mistycznym z niewiadomych przyczyn stanowisko to zmieniło się zupełnie<sup>26)</sup>.

---

<sup>26)</sup> Chopin pełen uwielbienia dla Mickiewicza, jak się zdaje, nie cenil Słowackiego. W niewydanych listach jego do Delfiny Potońskiej z których rąbek tajemniczy uchyliła Paulina Czernicka, autorka artykułu: *Chopin i poeci* (*Nauka i sztuka*, 1946, z. 8—9) jawią się często uwagi nieprzychylnie o Słowackim. Najostrzejszą z nich, napisana po roku 1840, brzmi: „Mówiono mi, że Słowacki mię pawiem nazywa i gdzie może, tam szkaluje. Nigdy mu żadnego gburstwa nie zrobiłem, trzymając się zawsze z daleka — nie rozumiem, czego cymbał chce ode mnie? Może się też w Tobie kocha?.....“

Wysoko natomiast cenił Słowacki Liszta, jak o tym świadczy wzmianka o jego harmoniach w liście do pani Bobrowej z 6 czerwca 1844, gdy z właściwą sobie w tym okresie dewaluacją słowa nazywa poeta list otrzymany od kochanki »głosem nad wszystkie harmonie (nawet Liszta)«.

\* \* \*

Filozofia Słowackiego doszła w końcowym okresie jego twórczości do idei o duchowym braterstwie czy pokrewieństwie sztuk wszystkich<sup>27)</sup>.

Zachowany jednego brulion jeszcze urywku listu do Wojciecha Stattlera świadczy, że taki był właśnie pogląd Słowackiego<sup>27)</sup>.

Każdy artysta wypowiada swego ducha i pod tym względem podobni są wszyscy. Różnice zachodzą tylko w formie: każda sztuka to inna forma wypowiedzi. »Koch. Szt. — pisał Słowacki w *Raptularzu* — Duchy artystów są to bardzo stare żurawie, które wiele latały, wiele żyły, wiele cierpień poniosły — wiele gniazd odmieniły, a teraz skazane są nareszcie, aby to wewnętrzne uskarbienie swoje podzieliły między ludzi i wyjawily moc nabytą, jakimkolwiek sposobem; stąd pochodzi rozbicie naszej bratniej łabędziej gromady starych, a wiele wiedzających na różne cechy.... jedni poszli pod chorągwie mieczowe i są poetami, kulą i strzałem malującymi myśl swoją — drudzy piorunem, inni tęczą rozdartą i schnącą wypisują się z uczuć i myśli...«

---

<sup>27)</sup> Na to, że ustęp ten jest brulionem czy szkicem listu do Stattlera zwrócił uwagę prof. St. Pigoń w komunikacie p. t. *Rozproszone listy Juliusza Słowackiego (Sprawozdania z posiedzeń P. A. U. — Kraków 1949)*. Spostrzeżenie prof. Pigońa uwzględnione zostało w wrocławskim wydaniu *Dzieł Słowackiego* (1949), w którym *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych* opracował jako t. XII Jerzy Pelc, w wyd. 2 wrocławskim z 1952 r. — t. XIV.