

Piotr Śniedziewski

OBRAZ CZARNEGO SŁOŃCA W WYBRANYCH UTWORACH FRANCUSKICH I POLSKICH ROMANTYKÓW (REKONESANS)*

SŁOWA KLUCZOWE

czarne słońce; Saturn; melancholia; romantyzm polski; romantyzm francuski; Théophile Gautier; Gérard de Nerval; Juliusz Słowacki; Zygmunt Krasiński

Obraz czarnego słońca jest jednym z tych obrazów (związanych ze smutkiem, melancholią, a także wyobraźnią katastroficzną), które — chciałoby się powiedzieć — towarzyszą człowiekowi od zawsze. Jego znaczenie w kulturach i wierzeniach pierwotnych dostrzegł i opisał Mircea Eliade (por. Eliade 2000: 143–172); z kolei na temat symboliki czarnego słońca (tzw. *Sol niger*) w tradycji alchemicznej oraz w psychologii głębi wypowiadał się parokrotnie Carl Gustav Jung (por. Jung 1998: 107–155; 2010: 129–150, 171–234). W kulturze europejskiej istotną rolę w upowszechnieniu tej metafory odegrały również teksty biblijne¹ — dość

Piotr Śniedziewski — dr hab., Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań; e-mail: piotrsd@amu.edu.pl.

* Publikacja powstała w ramach projektu „Czarne słońce polskich i francuskich romantyków” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr projektu: 2014/13/B/HS2/00113.

¹ W.R.F. Browning podkreśla w *Słowniku biblijnym*, że „w dniu Pana [a więc w dniu sądu i zmartwychwstania] słońce będzie zaćmione” (Browning 2009: 469). Autor odwołuje się przy tym do dwóch fragmentów biblijnych: JI 2,10 oraz Ap 6,12. Por. także Schiaparelli 1905: 41–43; Maunder 1908: 118–129.

wspomnieć tu o starotestamentowych księgach Izajasza (13, 9–10), Ezechiela (32, 7–8), Joela (3, 3–4) oraz o przekazach ewangelistów: Marka (13, 24), Mateusza (24, 29), Łukasza (21, 25) i Jana (6, 12–14)². Nie bez znaczenia jest w tym przypadku także wiedza astronomiczna i astrologiczna, której początków upatrywać należy w starożytności — czarne słońce było bowiem chętnie łączone ze zjawiskiem zaćmienia i zachodu słońca (co prowadziło niejednokrotnie do utożsamiania go z księżycem), a także z Saturnem (w systemie starożytnym była to planeta najbardziej oddalona od słońca, a zatem mroczna i chłodna, szybko uznana za planetę melancholii — por. Klibansky, Panofsky, Saxl 2009: 158–174).

Wspominam o tej bogatej historii, by wskazać źródła i jak najszerzy kontekst metafory czarnego słońca, która przeniknęła również do twórczości europejskich romantyków i zajęła w niej ważne, często eksponowane miejsce. Obraz czarnego słońca pojawia się między innymi w wydanej w 1774 roku *Lenorze* — balladzie Gottfrieda Augusta Bürgera, która wyraźnie zaciążyła na rozwoju romantyzmu niemieckiego (choć nie jedynie — dość wspomnieć o jej popularności w literaturze polskiej — por. Janion 2006, 102–134). Czarne słońce — jako metafora rozpacz i samotności człowieka w porzuconym przez Boga świecie — występuje również słynnej *Mowie wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* (1796) Jeana-Paula Richtera (por. Janion, Zmigrodzka 2004: 127–149; Pniewski 2014: 213–228), w katastroficznym wierszu George’a Gordona Byrona *Ciemność* (1816), przełożonym przez Adama Mickiewicza, oraz w zapomnianej dziś powieści Mary Shelley *The Last Man* (1826). Warto dodać, że w Anglii — jeszcze przed Byronem i Shelley — czarne słońce stanowiło swego rodzaju obsesję wyobraźni Williama Blake’a (por. Ślósarska 1994: 81–91).

Na tym właśnie tle rozpatrywać należy francuskie i polskie utwory okresu romantyzmu, w których pojawia się obraz czarnego słońca. Trudno byłoby jednak poddać je wszystkie analizie w niniejszym artykule — mowa bowiem o dość sporej grupie tekstów francuskich (napisanych głównie przez Théophile’a Gautiera, Gérarda de Nerval, Victora Hugo, Charles’a Baudelaire’a) i nieco

² O biblijnym obrazie czarnego słońca oraz jego reinterpretacji w poezji dwudziestowiecznej por. Stala 1980: 105–121. Krytyk stawia istotną tezę, pozwalającą zrozumieć odmienną biblijnego kontekstu interesującej mnie metaforę od jej dwudziestowiecznej aktualizacji: „Nie Bóg i eschatologia, lecz raczej człowiek wobec siebie i czasu: ta przemiana przydaje «czarnemu słońcu» dramatyzm, który potwierdzony jest przez kilka co najmniej teksów poetyckich (głównie, jak się zdaje, XX-wiecznych), sięgających po tę metaforę bez zewnętrznych związków z jej religijnym archikonkstem” (Stala 1980: 114). Jedyna korekta, jaką warto na tym etapie rozważań wprowadzić do propozycji Stali, dotyczy momentu „przemiany”, którą można bez wątplenia ulokować znacznie wcześniej niż sugeruje to krytyk.

mniej licznej — polskich (autorstwa m.in. Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego). Z konieczności wybieram zatem do interpretacji dzieła czterech reprezentatywnych — co postaram się udowodnić — autorów: Gautiera, Nervalą, Krasińskiego oraz Słowackiego. Utwory innych pisarzy będę przywoływał — w miarę możliwości — w toku rozważań jedynie jako przykłady potwierdzające poczynione przeze mnie obserwacje.

Czarne słońce romantyków francuskich

Wbrew dość powszechnemu przeświadczeniu obraz czarnego słońca nie pojawił się w literaturze francuskiej po raz pierwszy w twórczości Nervalą, ale w poemacie *Melancholia* (1834) Gautiera³. W tym właśnie utworze, silnie zretoryzowanym i ocierającym się o prozę, od której różni się właściwie jedynie podziałem na wersy oraz wyraźnymi rymami, poeta francuski przywołał postać Albrechta Dürera oraz jego słynną rycinę z 1514 roku. Dürer ukazany został jako typowy melancholik, z łokciem wspartym na kolanie i podbródkiem w otwartej dłoni, rozmyślający nad smutnym losem człowieka i pogrążony w głęboko religijnych medytacjach. Gautier przeciwstawia jego sztukę sztuce wielkich malarzy Południa, których twórczość — przesiąknięta duchem antyku — okazuje się zbyt sensualna, by można w niej było odnaleźć prawdę. Co więcej, w życiu malarzy Południa, zbyt beztroskim, trudno odnaleźć jakikolwiek element, który łączyłby je z ich dziełami — porządek sztuki i porządek życia przeciwstawiają się sobie. Tymczasem u Dürera Gautier odnajduje doskonałe współbrzmienie — jego sztuka wolna jest od fałszywych tonów, bowiem wypływa z cnotliwego, zanurzonego w rozmyślnościach (a nie w ziemskich rozkoszach) życia. Rację ma zapewne Anne Larue (por. Larue 2011: 3–5), dostrzegająca w opozycji Południe — Północ refleksy dyskusji między starożytnikami a nowożytnikami (barbarzyńcami, zwolennikami gotyku). Sztuka tych ostatnich jest często naiwna, technicznie mniej doskonała, ale zawsze prawdziwa. Jednym z barbarzyńców jest też Dürer, którego *Melancholia I* jest według Gautiera reprezentacją wsobnego, bardzo intymnego doświadczenia artysty. Nie bez powodu poeta podkreśla: „Namalowałeś się, o Dürerze!, w twej melancholii” (Gautier 1838: 141)⁴. Dalej następuje dokładny opis ryciny, zawierający informację o oceanie, który „odbija promienie wielkiego czarnego słońca” (Gautier 1838: 142)⁵. Czarne słońce jest w tym przypadku jedną z tych metafor, wokół których koncentruje się doświad-

³ Wyraźnie podkreśla to w klasycznym już szkicu Tuzet 1957: 485. Por. także Larue 2011: 2.

⁴ Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora artykułu.

⁵ Co ciekawe, nieco później obraz gasnącego słońca na czarnym niebie połączył z ryciną Dürera H. Cazalis (bliski przyjaciel S. Mallarmégo) w wierszu *Devant la Mélancholia d'Albert Dürer* — por. *Le Parnasse contemporain* 1866: 293.

czenie prawdziwej melancholii, przeciwstawianej przez Gautiera powierzchownej melancholii artystów mu współczesnych. Na tle tychże artystów, przybierających jedynie melancholijne pozy po to, by zwrócić na siebie uwagę, Dürer jawi się jako śledziennik trawiony czarną żółcią — w jego przypadku melancholia nie jest przygodnym stanem, ale raczej istotą życia. Stąd też płynie prawda dzieła. Okazuje się więc, paradoksalnie, iż czarne słońce nie jest tu substytutem wypalenia, rozpadu, ale jednym z tych elementów, które dają świadectwo głęboko przeżytemu smutkowi, ten zaś pozwala na tworzenie takich rycin jak *Melancholia I*⁶.

Spostrzeżenie to, poczynione również przez Alaina Montandona⁷, wydaje się zaskakujące o tyle, o ile sam Gautier wielokrotnie eksploatował w swej twórczości obraz słońca w zenicie, dającego ciepło i oświetlającego świat. To przecież takiego słońca wypatruje tytułowy bohater utworu *Fortunio*, który, tęskniąc za Wschodem, narzeka na wypłowiałe, szare słońce Francji: „Pada tu zawsze, a słońce pojawia się tylko we flanelowym kaftaniku i w bawełnianej szlafmicy, podobne do starego poczcwiwca nękanego przez reumatyzm” (Gautier 1852: 148). To słońce — w przeciwieństwie do wspaniałego, tętniącego życiem słońca Wschodu — jest poszarzałe, jakby skrofuliczne, a jego promienie nie są w stanie ogrzać żadnego organizmu, nie potrafią rozbudzić w nim witalności. Słońca potężnego, jasnego, oślepiającego poszukiwał również Oktawiusz de Saville, bohater *Awatara*, cierpiący na tajemniczą chorobę, sprawiającą, że „niknął w oczach” (Gautier 1976: 5), a „życie uchodziło z niego i uciekało przez jedną z tych niewidzialnych szpar, których pełno w człowieku” (Gautier 1976: 5). Oktawiusz wyjeżdża na Południe, by w promieniach włoskiego słońca zregenerować osłabiony organizm. Tu jednak czeka go rozczarowanie:

To piękne, tak wychwalane słońce wydawało mu się czarne, jak gdyby ze sztychów Albrechta Dürera; nietoperz, który na skrzydle ma napisane słowo melancholia, przecinał błyszczący błękit swoimi zapyłonymi błonami i trzepotał się między światłem a nim. (Gautier 1976: 5)

Czarne słońce przynosi więc rozczarowanie, jest naznaczone śmiercią, choć — co podkreśla przywoływany już przeze mnie Montandon — jest to śmierć będąca rewersem życia, śmierć, która musi się wydarzyć, by życie mogło zmartwychwstać, powrócić.

⁶ Na temat ryciny Dürera i jej związków z estetyką melancholii por. m.in. Panofsky 1971: 276–284 oraz Bałus 1996: 58–76.

⁷ Por. Montandon 2011: 105–118. Ciekawa jest dyskusja, jaką Montandon prowadzi w swym szkicu (Montandon 2011: zwłaszcza 114–115) z tezami M. Eigeldingera, który w jednej ze swych prac stwierdził, że obraz czarnego słońca ma zawsze u Gautiera charakter negatywny (por. Eigeldinger 1972: 626–640).

W tym sensie promienie czarnego słońca w *Melancholii* Gautiera mają wiele wspólnego z „ambiwalencją słońca” (Eliade 2000: 163–166)⁸, o której Eliade pisze w *Traktacie o historii religii* — otóż w wyobrażeniach i wierzeniach ludów pierwotnych słońce łączyło w sobie dwie funkcje: dawcy życia oraz przewodnika po świecie mroku i śmierci. Pierwsza wynikała zarówno z pamięci o uranicznym pochodzeniu słońca (w tym sensie było ono postrzegane jako bóg stwórcy), jak i z przeświadczenia o jego zbawczej mocy. Druga była z kolei pochodną zawłaszczania przez kult solarny kolejnych sfer życia ludzkiego — także tych, które tradycyjnie powiązane były w bóstwami tellurycznymi, roślinnością oraz śmiercią. Dlatego obraz zachodzącego słońca zaczęto kojarzyć z wędrówką przez świat zmarłych, natomiast słońcu wschodzącemu przypisywano właściwości soteriologiczne. Co ciekawe, pamięć dawnych kultów i religii, powiązana z wyobrażeniem czarnego słońca, jest również żywa w *Aurelii* Gérarda de Nerval (por. Nerval 2012: 107)⁹.

Narrator tego opowiadania pewnego razu zadaje wujkowi pytanie dotyczące istoty Boga. Krewny odpowiada bez zbędnego wahania — „Bóg to słońce” (Nerval 2012: 107). Jest to bez wątpienia wspomnienie solarnego kultu, który tajemniczy wujek — jako amator starożytności rzymskich oraz celtyckich — musiał znać doskonale. W jego słowach można się też doszukać przekonania, zgodnie z którym słońce (dające światło i życie) jest tożsame z Bogiem miłującym swe stworzenie. Narrator usiłuje dzięki podobnym stwierdzeniom odbudować w sobie nadwątloną wiarę, powrócić do stanu niewinności — dlatego tym bardziej przerażający i niszczący wszelką nadzieję zdaje się w *Aurelii* obraz czarnego słońca:

⁸ O podobnym zjawisku pisał F. Boll, który podkreślał tożsamość babilońsko-syryjskiego Kronosa (boga planety Saturn) i greckiego Heliosa — por. Boll 1916–1919: 342–346 (za streszczenie artykułu z języka niemieckiego dziękuję A. Artwińskiej).

⁹ W niniejszym szkicu, który — co zazaczyłem w tytule — traktuję jako rekonesans, próbę wyznaczenia pola badawczego, nie będę szczegółowo analizował bodaj najslynniejszego użycia obrazu czarnego słońca w sonecie *El Desdichado* G. de Nerval. Przypomnę, że w tym wierszu mowa o „czarnym Słońcu Melancholii” (Nerval 1856: 291) — istniejący polski przekład tego utworu, autorstwa A. Ważyka, jest w interesującym mnie fragmencie bardzo niedokładny, tłumacz zdecydował się bowiem sformułowanie „le Soleil noir de la Mélancolie” oddać jako „Melancholia i Czarne Słońce”, przeinaczając w ten sposób oryginał (*Antologia poezji francuskiej* 2000: III 241). Obraz Nerval zainspirowany został ryciną A. Dürera (na ten temat por. np. Lebois 1957: 5) i doskonale koresponduje z licznymi (wspomnianymi przeze mnie we wstępie) romantycznymi wyobrażeniami, zgodnie z którymi czarne słońce to najbardziej wymowna metafora, będąca ekwiwalentem smutku, spleenu czy właśnie melancholii. Sonetowi Nerval poświęcono już tak wiele uwag, często sprzecznych, że stanowią one odrębną bibliotekę — z tego głównie powodu nie zdecydowałem się na odrębną interpretację *El Desdichado*, a jedynie na odnotowanie obecności w tym tekście obrazu czarnego słońca.

Dotarłszy na plac Zgody, postanowiłem ze sobą skończyć. Parę razy szedłem już w stronę Sekwany, ale coś mi przeszkadzało w spełnieniu mego zamiaru. Na niebie błyszczały gwiazdy. Naraz zwidziało mi się, że wszystkie jednocześnie gasną, jak przed chwilą świece w kościele. Pomyślałem, że czas się wypełnił i nadchodzi koniec świata, zapowiedziany w Apokalipsie świętego Jana. Zdawało mi się, że na pustym niebie widzę czarne słońce, a nad Tuilieriami kulę czerwoną jak krew. Szepnąłem w duchu: „Zaczyna się wieczna noc i będzie straszna. Co się stanie, kiedy ludzie zauważą, że nie ma już słońca?” (Nerval 2012: 110–111)

Początkowo zagadka czarnego słońca ma dla narratora przede wszystkim charakter astronomiczny — to efekt przedziwnego zaburzenia w przestrzeni kosmicznej, którego konsekwencją może być zniszczenie wszechświata:

Znalazłszy się blisko Luwru, wyszedłem na plac, tam czekał mnie osobliwy widok. Poprzez gnane wiatrem chmury ujrzałem kilka pędzących z wielką szybkością księżyców. Pomyślałem, że ziemia ruszyła z posad i błądzi po niebie jak statek o strażaskanych masztach, to bliżej, to dalej od gwiazd, które na przemian rosły i malały. Kontemplowałem ten chaos ze dwie albo i trzy godziny. (Nerval 2012: 111)

Nieco dalej narrator zdaje się utożsamiać słońce z osobą Chrystusa — zanik jasności tłumaczy więc nieobecnością Jezusa, która jest zapowiedzią nieszczęścia i zagłady¹⁰. W taki sposób do głosu dochodzi religijna, wyraźnie zakorzeniona w tradycji chrześcijańskiej, interpretacja fenomenu czarnego słońca:

Rozstrzygnąłem w duchu, że słońce zachowało jeszcze dość blasku, by oświetlać ziemię przez trzy dni, ale zużywa już własną substancję, bo rzeczywiście wyglądało na zimne i odbarwione. Ciastkiem zaspokoilem głód, chcąc nabrać sił na drogę do domu niemieckiego poety. Wchodząc, powiedziałem mu, że wszystko już skończone i że musimy przygotować się na śmierć. (Nerval 2012: 111)

Czarne słońce jest zatem słońcem apokaliptycznym, sygnalizującym — podkreśla Pierre Laforgue — „koniec świata” (Laforgue 2005: 845) i towarzyszący mu sąd nad śmiertelnymi. Można zatem powiedzieć, że interesująca mnie

¹⁰ Można tu bez wątpliwości dostrzec inspirację, jaką Nerval czerpał z *Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa...* Jeana-Paula. Związek *Aurelii* z tym utworem podkreśla także J.-N. Illouz, pisząc o technice narracyjnej Nerval — por. Illouz 1997: 166–176. Z kolei S. Martin interpretuje metaforę czarnego słońca jako „obraz śmierci Boga” obecny w wierszu Nerval *Chrystus w Ogródzie Oliwnym*, będącym również naśladowaniem *Mowy...* Jeana-Paula — por. Martin 1997: 125.

metafora pojawia się w *Aurelii* w trzech kontekstach, są to: dawne kultury i pierwotne wierzenia, astronomia oraz chrześcijaństwo.

Czarne słońce romantyków polskich

W przypadku romantyzmu polskiego trudno precyzyjnie wskazać tekst, będący źródłem promieniowania metafory czarnego słońca, a zatem spełniający funkcję podobną do tej, która powiązana została z *Melancholią* Gautiera. Możemy jednak zaryzykować stwierdzenie, iż to Krasiński jako pierwszy spośród polskich romantyków sięgnął po tę metaforę w swych młodzieńczych utworach pisanych po francusku i pochodzących z tak zwanego genewskiego okresu jego twórczości¹¹. W tych właśnie tekstach Krasiński kreśli mroczne wizje związane z Sądem Ostatecznym — w miniaturze *Fragment d'un rêve* [*Marzenie. (Fragment)*] z 1830 roku — bądź kosmiczną katastrofą — *Un songe* (*Sen*) także z 1830 roku. W drugim z przywołanych utworów młody autor opisuje senne marzenie, w którym dochodzi do tragedii wywołanej zderzeniem ziemi z kometą — czytamy w nim m.in.: „Żar dawał się już czuć silniej i choć był dzień, widać było wyraźnie złowieszczą kometę i dalej słońce, które bladło w miarę, jak ziemia oddalała się odeń” (Krasiński 1912: 185–186). Mimo iż metafora czarnego słońca pojawia się na tak wczesnym etapie twórczości Krasińskiego, to jednak za jej najdojrzalsze opracowanie uważa się dwa późniejsze dramaty tego autora: *Nie-Boską komedię* (1835) oraz *Irydionę* (1836).

W *Nie-Boskiej komedii* interesujący mnie obraz został wykorzystany w dwojaki sposób. Przede wszystkim w pierwszej części dramatu organizuje on finałową wypowiedź Żony:

Wszystkie światy lecą to na dół, to w górę — człowiek każdy, robak każdy krzyczy: „Ja Bogiem” — i co chwila jeden po drugim konają — gasną komety i słońca. — Chrystus nas już nie zbawi — krzyż swój wziął w ręce obie i rzucił w otchłań. Czy słyszysz, jak ten krzyż, nadzieja milionów, rozbija się o gwiazdy, łamie się, pęka, rozla-

¹¹ Na ten temat por. Siwiec 2012: 45–69; Pniewski 2014: 213–228. Stwierdzenie, że to Krasiński jako pierwszy w polskim romantyzmie sięgnął po metaforę czarnego słońca ma, rzecz jasna, charakter umowny. W latach trzydziestych podobna metaforyka pojawia się w wierszach A.A. Jakubowskiego — por. utwory *Jesień (z Lamartine’a)* oraz *Rozpacz* (Jakubowski 1973: 11, 36). Wskazane teksty Jakubowskiego nie były jednak publikowane za jego życia — na temat biografii i twórczości tego zapomnianego romantyka por. Ławski 2006: 309–331. Zdaje się, że jeszcze wcześniej — bo w roku 1828 — metaforyka zbliżona do obrazu czarnego słońca pojawiła się w *Zamku kaniowskim* S. Goszczyńskiego. W tym utworze słońce zostało porównane do „konającego oka”, a księżyc uznany za „cień zmarłego słońca” — por. Goszczyński 1994: 54, 55. Na ten temat por. Krukowska 2011: 77–82.

tuje w kawalki, a coraz niżej i niżej — aż tuman wielki powstał z jego odłamków — Najświętsza Bogarodzica jedna się jeszcze modli i gwiazdy, Jej służebnice, nie odbiegły Jej dotąd — ale i Ona pójdzie, kędy idzie świat cały. (Kraśiński 1980: 272)¹²

Gasnące słońce oraz przepętniony rozpaczą gest Chrystusa stanowią bez wątpienia aluzję zarówno do Apokalipsy św. Jana, jak i wspomnianej już wcześniej *Mowy...* Jeana-Paula; nietrudno dostrzec w nich także duchowy niepokój oraz metafizyczną samotność, które z metaforą czarnego słońca wiązali romantycy francuscy. Grażyna Halkiewicz-Sojak trafnie spostrzega, że „motywy kosmiczne ewokują tu apokaliptyczne przeczucia i wskazują na niebo Boże, odsyłają do metafizycznego, duchowego wymiaru rzeczywistości” (Halkiewicz-Sojak 2006: 335)¹³. W konsekwencji człowiek jawi się w wypowiedzi Żony jako istota zagubiona w bezbrzeżnym chaosie, pozbawiona nadziei na zmartwychwstanie, oszukana zarówno przez innych ludzi (na pomoc których nie może liczyć), jak i samego Boga. Nic więc dziwnego, że — jak twierdzi badaczka — postaci *Nie-Boskiej komedii*, skonfrontowane z nieskończonością, której nie potrafią objąć czy też przeniknąć, popadają w „stan głębokiej melancholii lub obłądę” (Halkiewicz-Sojak 2006: 336).

Egzystencjalne znaczenie obrazu czarnego słońca sąsiaduje w *Nie-Boskiej komedii* z nieco innym jego ujęciem, które można by nazwać historiozoficznym. W tym przypadku metafora dotyczy nie tyle zawikłań jednostkowego losu (choć pozostaje z nim ściśle związana), ile kierunku, w którym zmierza świat. Zapowiedzią takiego rozumienia obrazu jest śmierć Rzemieślnika obserwowana przez Męża podczas wędrówki przez obóz rewolucjonistów — dramatyczne zdarzenie ma miejsce „w pokrwawie zachodzącego słońca” (Kraśiński 1980: 304). Wypowiedź Męża nie jest tylko próbą opisu pogrążającego się w wiecznym mroku świata; można ją też odczytywać jako wyraz przeświadczenia, zgodnie z którym świat — zżerany przez robaka rewolucji — dąży ku nieuchronnej zagładzie. Podobne znaczenie mają słowa Męża wypowiedziane nieco później na krążganku wieży: „Nad skałami zachodzi słońce w długiej, czarnej trumnie z wyziewów. — Krew promienista zewsząd leje się na dolinę” (Kraśiński 1980: 332). Kulminacją mrocznych przeczuć Męża są jego uwagi poprzedzające samobójczą śmierć: „Widzę ją całą czarną, obszarami ciemności płynącą do mnie, wieczność moją bez brzegów, bez wysep, bez końca, a pośrodku jej Bóg, jak

¹² Słowa Żony poprzedza m.in. wypowiedź Głosu z lewej strony, który — w bardzo podobnym tonie — opisuje kosmiczną katastrofę: „Słońce trzecią część blasku straciło — gwiazdy zaczynają potykać się po drogach swoich — niestety — niestety” (Kraśiński 1980: 271).

¹³ Ciekawą interpretację metafory czarnego słońca w *Nie-Boskiej komedii* zaproponowała także M. Dalman — por. Dalman 2014: 121–134.

słońce, co się wiecznie pali — wiecznie jaśnieje — a nic nie oświeca” (Kraśiński 1980: 343). Obraz czarnego słońca przybiera tu ciekawą postać — jest to słońce, które niby jaśnieje w mrokach niezgłębionej nocy, ale jednocześnie nic nie potrafi oświecić¹⁴. W słowach Męża pobrzmiwia niepokój egzystencjalny (samotność, zagubienie, być może zwątpienie w sprawę, której się poświęcił), dramat metafizyczny (przeświadczenie, że żyje w świecie opuszczonym przez Boga) oraz historiozoficzna katastrofa. Ostatni z wymienionych elementów — nadanie metaforze czarnego słońca wymiaru historycznego — stanowi swego rodzaju nowość, którą, w porównaniu z romantykami francuskimi, poszczycić się mogą pisarze polscy.

W twórczości Kraśińskiego z podobnym, wieloaspektowym wykorzystaniem obrazu czarnego słońca mamy do czynienia także w *Irydionie*. Z jednej strony gasnące bądź zachodzące słońce jest w tym dramacie metaforą upadku dziejów, skarłowacenia historii, z drugiej — informacją o wiecznej nocy, która zapadła po ukrzyżowaniu Chrystusa i może być utożsamiona z działalnością szatana (tak właśnie odczytuje tę metaforę Maciej Szargot — por. Szargot 2009: 22). Trafnie ilustruje to wypowiedź Symeona:

Tych tylko wzywam, dla których On hańbę znosił, pośmiewisko wytrzymał, aż słońce od mąk Jego przesłoniło się nocą! Od nocy tej straszliwej kto się upomniał o obelgi Syna człowieka? — Nikt go nie odział, nikt nie napił. — Wszystkie narody ziemi jedne po drugich ukrzyżowały go na nowo! (Kraśiński 1980: 441)

Symeon, łatwo ulegający zgubnemu wpływowi Irydiona, wspomina rzecz jasna o ukrzyżowaniu Chrystusa, ale nie traktuje tego zdarzenia wyłącznie w kategoriach religijnych. Jest ono dla niego wezwaniem do walki z doczesną niesprawiedliwością, z opresyjną władzą Rzymu i rozpasaniem Heliogabala¹⁵. I mimo iż w zacytowanej

¹⁴ Podobna metafora pojawia się w korespondencji Kraśińskiego — por. np. list do D. Potockiej z 18/19 lutego 1842: „Za liść z cmentarza, z grobów drogich, dzięki. Liść umarłych mającemu monomanię śmierci. Tak, co chwila wydaje mi się, że już gotów i że idę, odchodzę. Krew tam roztwiera dzielącą mnie od wieczności tamę — coś pięknie, fala pluśnie, wniesie — i będę tam! Monomania — dziwny stan, pełen życia, ogrodzony zgonu bliską możliwością, słońce wśród czarnego nieba! Lwie oko w jaskini!” (Kraśiński 1975: 562; podkr. — P.Ś.). M. Bieńczyk słusznie podkreśla, że „topos «słońca wśród ciemności» [...] to jedna z najciekawszych i najbardziej ekspresywnych figur tego, co zostało nazwane «pustą immanencją», identyfikacją ze śmiercią. Przedstawia zagładę utrwaloną przez przenikliwe światło [...], przez dziwną, suwerenną jasność” (Bieńczyk 2001: 182–183).

¹⁵ Warto może dodać, że Heliogabal jest w dramacie jedną z tych postaci, które zostały ściśle powiązane z metaforą solarną — wielokrotnie przywołuje on Mitrę, a Ulpianus przypomina, że Heliogabal był w Emezie „arcykapłanem w świątyni Słońca” (Kraśiński 1980: 383). Trudno

wypowiedzi pobrzmiewają echa *Mowy...* Jeana-Paula, trudno uznać ją za świadectwo metafizycznej grozy — jej celem jest raczej nawoływanie do politycznego i militarnego zaangażowania po stronie Irydiona, który o swej życiowej drodze mówi, że jest „wytknięta wśród ciemności” (Kraśiński 1980: 373).

Bardziej złożone zdają się za to słowa Masynissy, który pozornie także wspomina o konieczności walki zbrojnej, ale jego prawdziwym celem jest wykorzystanie ludzkich słabości do przeciwstawienia się Bogu:

Ja wróg nieśmiertelny nieśmiertelnemu wrogowi! Dzisiaj On władnie starym niebem i zgrzybiałą ziemią — ale są przestwory, kędy imię Jego zmazane, jako moje starte w niebiesiech. — Są światy nieskończonej młodości, pracujące w bolach i w odmęcie, słońca bez blasku, przyszłe bogi w okowach, morze nie nazwane dotąd, wezbrane wiecznie ku szczęśliwym brzegom! — A On już ustał, już zasiadł na tronie i rzekł: „Jestem” — i opuścił skronie! Nie zaprzeczam Go — widzę Go — oczy moje, ranne Jego blaskiem, odwracają się ku ciemnościom, ku nadziejom moim! (Kraśiński 1980: 513–514)

Za sprawą Masynissy opozycja światła i mroku staje się opozycją o charakterze metafizycznym. Z jednej strony mamy więc Boga utożsamianego ze słońcem, z drugiej — szatana, który zbuntował się niegdyś przeciwko boskiemu porządkowi i poniósł dotkliwą klęskę. Z punktu widzenia szatana niekończąca się kara za czyn, na który się odważył, jest niesprawiedliwa — dlatego właśnie w rysach Masynissy mamy prawo dostrzegać odbicie Lucyfera z *Raju utraconego* Johna Milтона oraz z *Kaina* George’a Gordona Byrona (na ten temat por. Krzyżanowski 1961: 259–282). Z tego samego powodu Masynissa żali się:

Wiaro, nadziejo, miłości! Trójco, która miałaś trwać na wieki, rozerwałem cię dzisiaj w sercach dzieci najukochańszych błogosławieństwa Twego! — Nie — Ty nimi nie zaludnisz spustoszałych przestrzeni, kędy wrzały niegdyś roje szczęśliwych i pięknych. — Ty już nigdy takich nie dostaniesz synów! — Sama zgasiłaś słońca, które były chwałą Twoją! (Kraśiński 1980: 450)

Ze słów Masynissy wynika, że to Lucyfer wraz z innymi zbuntowanymi aniołami był niegdyś słońcem, głoszącym chwałę Boga — bunt oraz kara doprowa-

jednak nie odnieść wrażenia, że w *Irydionie* blask dawnych obrzędów i religii jest wyblakły — i to z dwóch przede wszystkim powodów. Pierwszym jest działalność ukrytych w karakumbach chrześcijan, drugim — moralny upadek kapłanów niegdyśszych kultów. Heliogabal głosi co prawda potęgę Mitry, ale jego zachowanie niewiele ma wspólnego z wyobrażeniem tego boga, którego chwalono za dobroć i sprawiedliwość. Na temat Mitry por. Jakimowicz-Shah, Jakimowicz 1986: 23–24.

dziły do tego, że słońce zgasło. W konsekwencji metafora czarnego słońca staje się w dramacie Krasińskiego metaforą o charakterze deskryptywnym i odnosi się do szatana jako boskiego przeciwnika. Można ją również rozumieć jako ślad obecności tego, co złe i niepożądane w ludzkiej doczesności — z tego punktu widzenia historyczny porządek świata, którego ofiarą staje się tytułowy bohater *Irydiona*, a w *Nie-Boskiej komedii* hrabia Henryk, prezentuje się jako niedoskonały, sprzeczny z wartościami etycznymi. To świat pogrążony w wiecznym mroku, niedający się raczej potraktować w kategoriach *kenosis* — ciemność nie jest tu bowiem elementem dobrowolnego, a więc zbawczego wyrzeczenia się Boskiego światła (nie może być więc traktowana jako czas próby, pozwalający na przyszłe odrodzenie), ale jego opozycją.

Z podobnym fenomenem mamy do czynienia w jednym z dramatów Słowackiego — *Lilli Wenedzie* (1840). Warto podkreślić, że był to utwór pomyślany przez Słowackiego jako odpowiedź na rozterki, które Krasiński pomieścił w *Irydionie* — świadczy o tym wymownie list adresowany do autora *Irydiona* i poprzedzający *Lillę Wenedę*¹⁶. Jednak to nie list dedykacyjny decyduje o pokrewieństwie obu utworów — istotniejsze znaczenie ma tu sposób ukazywania świata, w którym mrok zwyciężył z ocalającą mocą słońca. Już didaskalia otwierające prolog informują nas, że świat Wenedów będzie światem pogrążonym w ciemności bądź co najwyżej w „świetle zachodzącego słońca” (Słowacki 1983: IV 133). O ile tę uwagę można by jeszcze uznać za wyraz neutralnej obserwacji, o tyle słowa, które w prologu Lilla wypowiedzi do swej siostry Rozy, stanowią czytelny sygnał, pozwalający osadzić sztukę Słowackiego w kręgu znaczeń związanych z obrazem *Sol Niger*:

Ty mówisz — lecz twoja twarz
Jak księżyc smutna, choć jasna,
Jak księżyc, umarłych słońce,
Gdzie nasi bracia obrońcę,
Czy wiesz, co z nimi się stało?
(Słowacki 1983: IV 134)

¹⁶ Na ten temat por. Fieguth 2010: 277–292. Fieguth podkreśla: „W przedmowie do *Lilli Wenedy* [...] Słowacki, zwracając się do Krasińskiego jako śpiącego Endymiona, żartobliwie replikuje na wątek *Irydiona* śpiącego przez 1600 lat [...]. Słowacki budzi go nie po to, by przenieść do świetlanego końca polskiej historii jak *Irydiona*, ale — do jej fantastycznych, krwawych i paradoksalnych początków, do czasów krwawej rozprawy nomadycznych Lechitów z tubylczymi Wenedami. Ostatnie rozpaczliwe walki *Irydiona* i jego bojowników, tak samo jak oczekujące go męczeństwo, znajdują dobitne echo w ostatniej bitwie i «męczeństwie» Wenedów” (Fieguth 2010: 283–284).

Twarz Rozy, kapłanki mrocznych obrzędów, zostaje przez niewinną Lillę porównana do księżycy, ten zaś uznany jest za „umarłych słońce”. W wypowiedzi tej pobrzmiewa echo przeświadczeń, zgodnie z którymi słońce ma dwie funkcje. Pierwsza z nich związana jest z żywiołem dziennym; druga — dająca o sobie znać po zachodzie — dotyczy wędrówki słońca przez noc i daje możliwość porównania go do księżycy. O zjawisku tym pisał — przywoływany już przeze mnie przy okazji utworu Gautiera — Eliade. Te spostrzeżenia zostały także potwierdzone przez Junga, co zdaje się szczególnie ciekawe w kontekście *Lilli Wenedy*. Według autora *Mysterium coniunctionis* obraz czarnego słońca to „wyobrażenie zbieżne z ideą *nigredo* i *putrefactio*, z wyobrażeniem stanu śmierci” (Jung 2010: 131–132). W swej pracy Jung wspomina też o alchemicznej tradycji, zgodnie z którą w słońcu kryje się element mroczny, czarny, często łączony ze słonecznym cieniem (por. Jung 2010: 134–137). Alchemicy wyobrażali sobie zresztą wielokrotnie słońce jako coś czarnego, dzięki czemu zyskiwało ono w ich oczach na złożoności, stawało się połączeniem przeciwstawnych zasad życia, co w psychologicznej interpretacji Junga przekształca się w fuzję świadomości (Sol = Słońce = dzienna zasada bytu) oraz nieświadomości (*Sol Niger* = „anty-słońce” = nocna zasada bytu — por. Jung 2010: 136, przypis 46). W tym ujęciu czarne słońce nie jest utożsamiane z całkowitą negatywnością — jest raczej traktowane jako konieczny element, w którym człowiek musi się zanurzyć, by się odrodzić i powstać do nowego życia. Za cień słońca uznawano także lunę, czyli księżyc — będący w tradycji alchemicznej emanacją siły komplementarnej wobec mocy słońca (por. Jung 2010: 189–190).

W nakreślonym kontekście słowa Lilli tracą na jednoznaczności — prezentują bowiem Rozę jako kapłankę nocy, uwypuklając mroczny aspekt tej postaci, ale jednocześnie każą myśleć o jasności, która musi się pojawić wraz ze wschodzącym słońcem. Noc nie jest bowiem zasadą istnienia, lecz jedną z jego modalności. Nie bez powodu Roza — na początku czwartej sceny czwartego aktu — wzywa słońce, by zgasło:

Do krwi, złote słońce! do krwi, słońce!

Ty, ostatnie słońce, we krwi gaśnij!

[..]

— słońce, gaśnij!

(Słowacki 1983: IV 211)

Zaraz potem bohaterka wypowiada gorzkie, choć tchnące nadzieją słowa: „Nad naszą moglią / Wzjedzie słońce, lecz nie mówcie ludowi” (Słowacki 1983: IV 213). Proponowana tu droga lektury zgadza się ze spostrzeżeniami Aliny

Kowalczykowej, która w monografii poświęconej Słowackiemu twierdzi, że *Lilli Wenedy* nie można zamknąć w ramach jednej, koherentnej interpretacji (por. Kowalczykowa 1994: 317–322). To raczej dramat, w którym obserwujemy ciągły ruch znaczeń; w tym sensie słowa Rozy na temat gasnącego i wschodzącego słońca dobrze oddają złożoność utworu — zwłaszcza historiozoficzną, jeśli zgodzimy się, że historia Wenedów najechnych przez ludzi Lecha stanowi alegorię upadku Polski.

Co ciekawe, metafora czarnego słońca w twórczości Słowackiego wybrzmiewa w sposób szczególnie właśnie w tych dziełach, w których kluczowy okazuje się problem konfrontacji człowieka z historią (na ogół krwawą i tragiczną). Obok *Lilli Wenedy* najdoskonalszym przykładem pozostaje *Anbelli* (1838). W poemacie tym, wypełnionym licznymi sygnałami odsyłającymi nas do dramatycznej i pogrążonej w melancholii historii zesłańców¹⁷, czytamy, że „słońce szczerniało jak węgiel” (Słowacki 1983: II 210), niepodzielnie królujący nad głowami zesłańców. Należy jednak pamiętać, że w twórczości Słowackiego możemy odnaleźć też inne, wychylone ku egzystencji (a nie historii) wykorzystanie interesującej mnie metafory — poświadczają to między innymi powieści poetyckie *Ojciec zadżumionych* (1839) oraz *Wacław* (1839). Trudno nie odnieść wrażenia, że w pierwszym z przywołanych utworów proste spostrzeżenia dotyczące kolejnych pór dnia („I słońca się krąg pochował ponury” — Słowacki 1983: I 279) mają wymiar jedynie deskryptywny. Mroczne niebo koresponduje bowiem doskonale z bólem ojca, który skazany jest na to, by w zimnym grobie pochować wszystkie swoje dzieci oraz żonę. W *Wacławie* z kolei czytamy o bohaterze, który „uciekł od ludzi i słońca” (Słowacki 1983: I 299) i skarży się w intymnej spowiedzi na starość ludzką —

[...] pełną krwi i winy,
Co jako skrawy, chmurny zachód słońca
Otwiera niebo bez Boga, bez końca.
(Słowacki 1983: I 312)

Egzystencjalna rozpacz Wacława sprawia, że zachodzące, gasnące słońce jawi mu się jako znak ostatecznej samotności człowieka w świecie — jest to, podkreślimy, zarówno samotność człowieka pośród innych ludzi, jak również samotność metafizyczna, wynikająca z poczucia, że jest się porzuconym bądź zapomnianym przez samego Stwórcę. W taki oto sposób wraca zagadnienie podjęte w — kluczowej dla zrozumienia fenomenu metafory czarnego słońca w romantyzmie — *Mowie*... Jeana-Paula.

¹⁷ Pisałem o tym szerzej w innym miejscu — por. Śniedziwski 2012: 53–61 (zwłaszcza s. 56).

Wydaje się, że *Mowę...* Jeana-Paula uznać można za dzieło, które w trwały sposób zaciążyło na romantycznej percepcji metafory czarnego słońca. Potwierdza to przede wszystkim liczna grupa autorów francuskich (z Gautierem i Nervallem na czele), u których widać wyraźną predylekcję do stawiania pytań o charakterze egzystencjalnym oraz metafizycznym. Dodatkowym źródłem, do którego chętnie sięgali pisarze francuscy, jest *Melancholia I* Dürera. To zresztą odróżnia ich od autorów polskich, dużo rzadziej eksplorujących tradycję melancholijną spod znaku Dürera. Wielkim osiągnięciem, świadczącym o oryginalności rozwiązań zastosowanych przez polskich romantyków, okazuje się za to wprzęgnięcie metafory czarnego słońca w refleksje o charakterze historiozoficznym, dotyczące losów wspólnoty. W przywołanych utworach Krasińskiego i Słowackiego zmierzch bądź zupełny zanik promieni słonecznych stanowi często ekwiwalent negatywnych emocji związanych z upadkiem państwa.

BIBLIOGRAFIA

- Antologia poezji francuskiej* (2000). T. 3. Oprac. Jerzy Lisowski. Warszawa: Czytelnik.
- Bałus Wojciech (1996). *Mundus melancholicus. Melancholizny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków: Universitas.
- Bieńczyk Marek (2001). *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- Boll Franz (1916–1919). *Kronos-Helios*. „Archiv für Religionswissenschaft”, vol. 19. S. 342–346.
- Browning W.R.F. (2009). *Słownik biblijny*. Przeł. Jakub Ślawik. Warszawa: Agora SA.
- Dalman Magdalena (2014). *Bóg jak czarne słońce. O obrazowaniu symbolicznym w „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego*. W: *Zygmunt Krasiński. Światy poetyckie i artystowskie*. Red. Agnieszka Markuszewska. Toruń: Wydawnictwo UMK. S. 121–134.
- Eigeldinger Marc (1972). *L'image solaire dans la poésie de Gautier*. „Revue d'histoire littéraire de la France”, nr 4. S. 626–640.
- Eliade Mircea (2000). *Traktat o historii religii*. Przeł. Jan Wierusz Kowalski. Warszawa: Wydawnictwo KR. *Słońce i kultury solarne*. S. 143–172.
- Fieguth Rolf (2010). *Trzy przedmowy. Reakcje Słowackiego i Norwida na „Irydion” Krasińskiego*. „Ślupskie Prace Filologiczne”, nr 8. S. 277–292.
- Gautier Théophile (1838). *La Comédie de la mort*. Paris: Desessart.
- Gautier Théophile (1852). *Nouvelles*. Paris: Charpentier.
- Gautier Théophile (1976). *Awatar*. Przeł. Zofia Jachimecka. Posłowie Jan Prokop. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Goszczyński Seweryn (1994). *Zamek kaniowski*. Wprowadzenie Halina Krukowska. Białystok: IFP Białystok.
- Halkiewicz-Sojak Grażyna (2006). *Funkcje motywów astronomicznych w utworach Zygmunta Krasińskiego*. W: *Poezja i astronomia*. Red. Bogdan Burdziej, Grażyna Halkiewicz-Sojak. Toruń: Wydawnictwo UMK. S. 333–341.

- Illouz Jean-Nicolas (1997). *Nerval. Le „rêveur en prose”. Imaginaire et écriture*. Paris: Presses universitaires de France.
- Jakimowicz-Shah Marta, Jakimowicz Andrzej (1986). *Mitologia indyjska*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Jakubowski August Antoni (1973). *Poezje*. Z rękopisu wydał i wstępem opatrzył Julian Maślanka. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Janion Maria (2006). *Kobiety i duch inności*. Wyd. 2. Warszawa: Wydawnictwo Sic! *Panna i miłość szalona*. S. 102–134.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria (2004). *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria. *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie*. S. 127–149.
- Jung Carl Gustav (2010). *Mysterium coniunctionis. Studium dzielenia i łączenia przeciwieństw psychicznych w alchemii*. Przy współpracy Marie-Louise von Franz. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR. *Sol*. S. 129–150. *Luna*. S. 171–234.
- Jung Carl Gustav (1998). *Symbole przemiany. Analiza preludeum do schizofrenii*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wrota. *Pieśń o ćmie*. S. 107–155.
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz (2009). *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Przeł. Anna Kryczyńska. Kraków: Universitas.
- Kowalczyk Alina (1994). *Słowacki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Krasiński Zygmunt (1912). *Pisma*. T. 8. *Utwory francuskie (1830–1832)*. Część II. *Tłumaczenia*. Kraków–Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Krasiński Zygmunt (1975). *Listy do Delfiny Potockiej*. T. 1. Oprac. i wstępem poprzedził Zbigniew Sudolski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krasiński Zygmunt (1980). *Wiersze. Dramaty. Poematy*. Wybrał i posłowiem opatrzył Marian Bizan. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krukowska Halina (2011). *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński*. Wyd. 2 popr. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- Krzyżanowski Julian (1961). *W świecie romantycznym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. *Masyssa i jego rola w „Irydionie”*. S. 259–282.
- Laforgue Pierre (2005). *Soleil noir d’„Aurélia”*. „Revue d’histoire littéraire de la France”, nr 4. S. 843–857.
- Larue Anne (2011). *La „Mélancolie” de Dürer dans la poésie du XIXe siècle. „Ekphrasis”, allégorie, logotype?* [online]. Dostęp: <http://annelarue.files.wordpress.com/2011/01/96-dorangeon.pdf> [17.03.2014].
- Lebois André (1957). *Vers une élucidation des „Chimères” de Nerval*. Paris: Archives des Lettres modernes.
- Le Parnasse contemporain* (1866). Paris: Lemerre.
- Ławski Jarosław (2006). *W romantycznym „mroku gwiazd”. Wyobraźnia katastroficzna Augusta Antoniego Jakubowskiego*. W: *Poezja i astronomia*. Red. Bogdan Burdziej, Grażyna Halkiewicz-Sojak. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK. S. 309–331.
- Martin Suzanne (1997). *Rêve initiatique à Pompéi: Nerval et le mythe du „dieu qui meurt”*. „Études françaises”, vol. 33, nr 2. S. 111–126.
- Maunder Edward Walter (1908). *The Astronomy of the Bible. An Elementary Commentary on the Astronomical References of Holy Scripture*. Londyn: T.S. Clark. *Eclipses of the Sun and Moon*. S. 118–129.

- Montandon Alain (2011). *Mélancolie de Théophile Gautier*. „Études Littéraires”, nr 3. S. 105–118.
- Nerval Gérard de (1856). *Les Filles du feu*. Paris: Michel Lévy frères.
- Nerval Gérard de (2012). *Śnienie i życie*. Przel. Ryszard Engelking, Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- Panofsky Erwin (1971). *Studia z historii sztuki*. Wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem Jan Białostocki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. *Trzy ryciny Albrechta Dürera: „Rycerz, Śmierć i Diabeł”, „Św. Hieronim w pracowni”, „Melencolia I”*. Przel. Stefan Amsterdamski. S. 276–284.
- Pniewski Dariusz (2014). *Przywłaszczenie i strata. Romantyczne transfiguracje Jezusa*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK. *Dziedzictwo „Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa” Jeana Paula Richtera*. S. 213–228.
- Schiaparelli Giovanni Virginio (1905). *Astronomy in the Old Testament*. Oxford: The Clarendon Press.
- Siwiec Magdalena (2012). *Oniryczne apokalipsy w genewskich fragmentach Krasieńskiego*. W: *Wokół Krasieńskiego*. Red. Małgorzata Sokalska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. S. 45–69.
- Słowacki Juliusz (1983). *Dzieła wybrane*. Red. Julian Krzyżanowski. Wrocław: Ossolineum.
- Stala Marian (1980). *Od czarnego słońca do ciemnego zwierciadła*. „Teksty”, nr 6. S. 105–121.
- Szargot Maciej (2009). *Kosmos Krasieńskiego*. Piotrków Trybunalski: Wydawnictwo Naukowe Piotrkowskie.
- Ślósarska Joanna (1994). *Mistyczne i archetypiczne obrazy kosmosu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper. „*Słońce przy wschodniej bramie*” W. Blake’a. S. 81–91.
- Śniedziewski Piotr (2012). *La Mélancolie ou la pensée discontinuée — le cas d’« Anhelli » de Juliusz Słowacki*. W: *Fiction de l’histoire. Formes et imaginaires de la rupture*. Red. Zbigniew Przychodniak, Piotr Śniedziewski. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. S. 53–61.
- Tuzet Hélène (1957). *L’image du Soleil Noir*. „Revue des Sciences humaines”, nr 88. S. 479–502.

Piotr Śniedziewski

THE IMAGE OF BLACK SUN IN SELECTED TEXTS OF POLISH
AND FRENCH ROMANTICS (RECONNAISSANCE)
(summary)

The article’s goal is an inquiry into the main contexts, in Polish and French Romanticism, for the metaphor of black sun; the metaphor belongs with images and themes clearly marked by the experience of melancholia. There was also a significant impact of astronomical fantasies which, perhaps surprisingly, were very popular in Romanticism. Another important reference point for the present text analysis is the Biblical tradition (related mainly to Old Testament books and The Revelation). However, it must be stressed that the popularity of the metaphor of black sun, both in France and in Poland, was undoubtedly fostered by the popularity of Dürer’s print *Melancholia I*, and Jean-Paul Richter’s famous *Speech of the Dead Christ*. In works by selected

authors, who represent the two language areas under discussion (including Gautier, Nerval, Słowacki, and Krasiński), it is possible to notice significant differences, which allow for asserting the existence of a different model of dissemination of the image of black sun. Inasmuch as French Romantics mostly approach the image in aesthetic and existential terms, the Polish authors clearly focus on metaphysical and historiographical approaches. It is also important that contrary to Biblical sources, where the image of black sun was often related to God's wrath or his intervention in earthly order, as in Last Judgement, and contrary to astronomical sources, which eliminated individual perspective and clearly strived for objective approach, the metaphor of black sun in texts by Romantic authors is mostly of anthropological quality; it is an image of the human being confronted by individually experienced transience (in the existential model, closer to French Romantics), or in confrontation with time of a community (historiosophic model, which dominates in texts by Polish Romantics).

Translated by Paweł Stachura

KEYWORDS

Black Sun; Saturn; Melancholy; Polish Romanticism; French Romanticism; Théophile Gautier; Gérard de Nerval; Juliusz Słowacki; Zygmunt Krasiński