

Maria Berkan-Jabłońska

Juliusz Słowacki zilustrowany w 1909 roku

Tytuł tego artykułu nieprzypadkowo nawiązuje do książki Małgorzaty Komzy *Mickiewicz zilustrowany*¹. Badaczka udowadnia w niej, że twórczość autora *Dziadów* niemal od początku była chętnie przetwarzana plastycznie. Co więcej, bardzo wcześnie też podjęto rozważania teoretyczne na temat sposobów, w jaki powinno być to czynione, np. w artykułach Konstantego Przędzieckiego pt. *Projekt komentarza rysunkowego do dzieł Mickiewicza* czy Hieronima Łopacińskiego pt. *Mysł o sposobie ilustrowania dzieł A. Mickiewicza*². Słowacki takiego szczęścia nie miał. Przy okazji wydania *Anhellego* poeta sugerował, że to właśnie jest poemat, który mógłby „nastreczyć kilka obrazów dla malarza”³, ale wydawca, Eustachy Januszkiewicz, taką możliwość odrzucał. Przypominał z kpina, że:

Kiedyś Bujalski potężnie zemścił się nad Słowackim, rysując sceny z *Lambro* [...] Nudny był *Lambro*, to prawda, ale za to pocieszne rysunki Bujalskiego, bo kto tylko patrzył na nie śmiał się do rozpuku — ludzie i zwierzęta podobni byli do siebie. Nie daj Boże, żeby podobny malarz zdarzył się dla *Anhellego*.⁴

Nie kryła się raczej w tych słowach troska, lecz niewiara, by trafił się Słowackiemu zdolniejszy ilustrator. Oczywiście, trzeba pamiętać, że dopiero w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku nastąpiło upowszechnienie bogato ilustrowanych edycji książkowych i dotyczyło to zarówno tekstów Mickiewicza, jak i Słowackiego. Jednak nawet wówczas, gdy talent autora *Kordiana* był oceniany jako bezdyskusyjny, ilustracje do jego dzieł były mniej liczne i mniej udane. W ostatnim dwudziestolecu XIX wieku, torującym drogę ku uznaniu i sławie pośmiertnej Słowackiego, pojawiło się sporo propozycji artystycznych inspirowanych jego twórczością, *gros* z nich miało wszakże charakter okazjonalny, przypadkowy, rocznicowy, jak choćby portret Goplany Tytusa Pileckiego czy *Balladyna* według Henryka Piątkowskiego — zamieszczone w prasie, rzeźba nimfy z *Balladyny* autorstwa Julii Stabrowskiej z 1903 r., malowidło nawiązujące do tegoż dramatu Stanisława Dębickiego — wykonane w 1900 roku w foyer Teatru Miejskiego we Lwowie, *Skierka i chochlik* Miłosza Kotarbińskiego, rysunek harfy Derwida Ferdynanda Ruszczyca, *Wernyhora* Jana Matejki, dwa obrazy zamordowanej Aliny Leona Wyczółkowskiego, *Śmierć Ellenai* Jacka Malczewskiego z 1883 roku lub też scena zabójstwa Aliny projektu Michała Andriollego w ramach ikonograficznego cyklu *Bohaterki poezji polskiej*. W roku 1857 pojawiło się co prawda wydanie *Jana Bieleckiego* z ilustracjami Juliusza Kossaka, ale niezbyt udane artystycznie, szybko popadło w zapomnienie.

¹ M. Komza, *Mickiewicz zilustrowany*, Wrocław 1987.

² Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 168.

³ Cyt. za: A. Kowalczykova, *Juliusz Słowacki* (seria: *A to Polska właśnie*), Wrocław 2003, s. 197.

⁴ Tamże.

nie⁵. Wyjątkowa jest natomiast sytuacja *Lilli Wenedy*, opublikowanej w Warszawie w 1883 r. nakładem Maurycego Orgelbranda, a drukowanej w Lipsku, którą Andriolli zilustrował dwunastoma kartonami rytowanymi przez Andrzeja Zajkowskiego⁶. W ślad za rosnącą popularnością rysownika były one częściej reprodukowane, a w konsekwencji zapadły w pamięć wielu czytelników Słowackiego. Dramatyzm i fantastyczna groza obrazów do *Lilii Wenedy* odbierane były jako wyraz plastycznej interpretacji tej tragedii, choć w istocie stanowiły raczej rezultat charakterystycznej dla Andriollego manieri⁷, skłonności do teatralnej egzaltacji pozbawionej ironii, upodobania do gwałtownych gestów postaci i nieraz dość konwencjonalnych „dzikich spojrzeń”⁸, sztucznego światłocienia i szczegółowości bez pogłębienia treści.

Z pewnością kwestia wierności ilustratora wobec pierwowzoru, a zarazem prawa do zachowania indywidualnej ekspresji, była i pozostaje otwarta do dziś, wszakże:

Potrzeba otaczania się obrazami i oglądania ich ma swoje głębokie źródła w naszej naturze i związana jest z właściwą psychice ludzkiej specyfiką umysłowej penetracji obrazu. Obraz działa szybko i przenikliwie, a zapadając w głąb świadomości pozostawia trwale i głębokie ślady. Słowo przeznaczone jest dla odbiorcy bardziej wprawnego, nawet wyrafinowanego, obraz zaś – dzięki swej chwytliwości, jest środkiem bardziej uniwersalnym, szybszym w działaniu i łatwiejszym do przyswojenia.⁹

Pamiętano o tym, kiedy w 1909 roku przygotowywano uroczystości jubileuszowe w stulecie urodzin Słowackiego. Często dla uczczenia pamięci autora *Beniowskiego* sięgano do rozmaitych form plastycznych. Wyłoniło się wówczas kilka kierunków w ilustrowaniu Słowackiego, które będą miały później swoich naśladowców. Jedną z propozycji było wydanie albumu z ilustracjami do jego dzieł¹⁰. W Warszawie nakładem Towarzystwa Akcyjnego Orgelbranda i Synów ukazał się *Album sztuki polskiej i obcej* (zeszyt 9) z podtytułem *Słowacki 1809–1849* oraz ze wstępem Czesława Jankowskiego¹¹.

Jankowski był cenionym poetą, krytykiem, publicystą i felietonistą. Współpracował z wieloma ważnymi ówczesnie pismami, takimi jak: „Biesiada

⁵ J. Słowacki, *Jan Bielecki*, drzeworyty rysunku Juliusza Kossaka, rytowane przez PP Pisan, Lavielle, Sotain, Petersburg, nakładem i drukiem Bolesława Maurycego Wolffa, 1857.

⁶ J. Słowacki, *Lilla Weneda. Tragedia w pięciu aktach*, ilustrował A. M. Andriolli, Warszawa, nakładem Maurycego Orgelbranda, 1883.

⁷ Aleksander Świętochowski używał nawet określenia „andriolizm”. Zob. tegoż, *Posel Prawdy: „Pan Tadeusz” ilustrowany* [Lwów 1889]. *Andriolizm rysunków*, „Prawda” 1889 nr 7, s. 83. Przytaczała jego określenie także G. Socha (s. 169), dodając w podsumowaniu swej książki o artyście: „Ilustracje Andriollego są oryginalne, indywidualne, rozpoznawalne z daleka. Rysował w sposób jemu właściwy ludzi, po swojemu komponował i rozkładał światła i cienie. Miał rzadką cechę jednolitości i spójności swego dzieła”. G. Socha, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1988, s. 169.

⁸ Termin użyty przez G. Sochę, dz. cyt., s. 194.

⁹ J. Wiercińska, dz. cyt., s. 29.

¹⁰ Świadomie dokonuję tu pewnego nadużycia terminologicznego. Zazwyczaj mówi się o ilustracji, gdy obraz towarzyszy słowu w konkretnej publikacji – książce lub czasopiśmie. Ja posłużyłam się tym określeniem także w odniesieniu do albumu zawierającego reprodukcje autonomicznych dzieł sztuki, kierując się jednak w tym przypadku wyraźną intencją wydawców. Ich zamiarem nie była bowiem prezentacja artystycznych walorów płócien lub udowodnienie talentu ich autorów, lecz wykazanie związków z podstawowym źródłem, którym jest dzieło Słowackiego.

¹¹ *Album sztuki polskiej i obcej. Słowacki 1809–1849*, Warszawa, nakład Towarzystwa Akcyjnego Orgelbranda i Synów, 1909.

Literacka”, „Biblioteka Warszawska”, „Wędrowiec”, „Tygodnik Wileński”, „Świat”. Jego pasją było też malarstwo (uprawiał je amatorsko), w „Atheneum” i „Tygodniku Ilustrowanym” zamieszczał recenzje poświęcone sztuce, zaś w „Kurierze Warszawskim” prowadził – obok Wojciecha Gersona i Stanisława Witkiewicza – dział sztuk pięknych. Był ponadto miłośnikiem twórczości Słowackiego, więc wydawcy *Albumu* uznali, że doświadczenie Jankowskiego pozwoli mu poradzić sobie z zadaniem sformułowania przedmowy oraz komentarzy do prezentowanych reprodukcji¹².

Publicysta już w pierwszym zdaniu stwierdza: „Ilustrowanie dzieł poetyckich Słowackiego! Cóż za niemiłosiernie trudne zadanie...”¹³. Jakby na potwierdzenie tych słów w tece albumowej odnajdujemy tylko siedem plansz, z czego jedną stanowiła fotografia rzeźby Słowackiego wedle projektu Wacława Szymanowskiego, druga przedstawiała portret poety autorstwa Juliusza Zubera, a tylko pięć dalszych stanowiły istotnie malarskie nawiązania do utworów. Wyjaśniając tę mizerną przecież reprezentację, Jankowski odwoływał się do dwóch równoległych przyczyn. Po pierwsze, stawał przed ilustracją poważne wymaganie „oddania w kształcie plastycznym i barwie tego, co snuło się <przed oczyma duszy> poety w twórczych natchnień chwili”¹⁴. Po drugie, przekonywał, że łatwiej odtwarzać treści konkretne, tymczasem choć u Słowackiego występuje obfitość obrazów poetyckich, a także bogactwo gry światła i barw, to są one całkowicie podporządkowane piętnu indywidualnemu poety, oryginalnej, wizjonerskiej, kreacyjnej rzeczywistości. Był Jankowski jednym z pierwszych, którzy niedostatek ilustracji tłumaczyli zbyt skomplikowaną, a raczej bardzo swoistą poetyką autora *Kordiana*: „Kontury scen i obrazów jakby pęcznieją, jakby wydymają się, nabierają bryłowatości rzeźby i zaczynają grać kolorami”¹⁵. „Gdyby malarze polscy – pisze również, powołując się na opinię Władysława Gawlińskiego – tak malowali jak widział Słowacki, sztuka nasza rodzima nie miałaby równej na świecie”¹⁶.

Jankowski wskazywał też na różnice między Słowackim i Mickiewiczem, jego zdaniem decydujące o dysproporcji w zakresie propozycji ilustracyjnych:

Świat fantastyczny i fikcyjny Mickiewicza jest jakby układany z całkiem realnych części składowych. Świat fikcyjny Słowackiego prawie że nie da się ująć w kształty realne utarte, tak jest cały przestyliżowany indywidualnością poety, jego oryginalnym, poetyckim na świat patrzeniem. [...] Ale jakież linie rysunkowe odtworzą nam z przybliżoną bodaj dokładnością np. Goplanę? Bez otaczających ją migotliwych lub promieniami przetkanych lub opalowo mieniących się przezrocy.¹⁷

¹² Na temat Jankowskiego zob. PSB, t. X, s. 533–534 (Maria Stokowa) oraz I. Fedorowicz, *Rola Czesława Jankowskiego w życiu literackim Wilna* [w:] *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX i XX wieku*, pod red. T. Bujnickiego i A. Romanowskiego, Kraków 2000, s. 97–111.

¹³ *Album sztuki...*, dz. cyt. [b. n.] Ponieważ strony albumu nie mają podanej numeracji, dalej w przypisach określam lokalizację umownie, wedle kolejności stron publikacji lub związku z reprodukcją.

¹⁴ Tamże, s. 2.

¹⁵ Tamże, s. 2.

¹⁶ Tamże, s. 3.

¹⁷ Tamże, s. 3, 4.

Które zatem z obrazów powstałych w nieodległej przed rokiem 1909 przeszłości uznał Jankowski za ciekawe i warte komentarza? Oczywiście, nie wiemy, kto odpowiadał za dokonany wybór – czy decydujący głos mieli wydawcy, czy też redaktor *Albumu*.

W każdym razie wśród reprodukowanych w nim ilustracji znalazł się obraz Jacka Malczewskiego *Śmierć Elenai*. W rezultacie fascynacji zaszczerpionej artyście przez ojca, bardzo wcześnie w jego dorobku pojawiły się szkice i sceny rodzajowe nawiązujące do utworów Słowackiego: *Mazepa*, *Dwunastu harfiarzy* z „*Lilii Wenedy*”, później *Derwid*, ale to *Anhelli* okazał się dla Malczewskiego źródłem wielokrotnej inspiracji. W *Albumie* z 1909 r. nie umieszczono pierwszego obrazu z cyklu sybirskiego z 1883, choć to on właśnie przysporzył malarzowi popularności¹⁸, lecz płótno datowane na 1906–1907 r. (wówczas z prywatnego zbioru Andrzeja Rotwanda). Stanowiło ono jedną z czterech części wariacji na temat umierania pokutnicy, o niemal identycznej kompozycji. Ellenai spoczywa na podłodze wyścielonej trawami i sukniem. U jej stóp znajduje się Anhelli, raz całujący je, innym razem pogrążony w rozpacz, z twarzą ukrytą w dłoniach. Charakterystyczny dla wszystkich realizacji cyklu jest skrót perspektywiczny, z którego oglądamy leżącą kobietę. Jankowski w komentarzu krótko streszcza fabułę poematu, opisuje postaci ukazane na obrazie, analizuje ich uczucia, natomiast nie zajmuje się w zasadzie warsztatem Malczewskiego. Jedynie w zakończeniu komentarza pozwala sobie na bardziej samodzielny i osobisty próbę porównania zamysłu poety z koncepcją malarza:

Nie przedziwna elegijność poematu Słowackiego natchnęła malarza, nie bajeczna gra kolorów, lecz natchnęła go groza, uderzająca z kart niektórych. Zda się, że może jakieś żywiołowe działają; przyszły niepodzielnie do słowa i z istot ludzkich uczyniły – nadludzi.¹⁹

Jest w tej opinii ukryta zawołowana przygana, na którą też pozwolił sobie Jankowski jeszcze w przedmowie. W jego bowiem przekonaniu Malczewski w obrazach nawiązujących do dzieł Słowackiego mówi bardziej o sobie niż o poecie. Wspomniany cykl sybirski miał wiele różnych odsłon – utrzymanych w kilku konwencjach – idealizującej, realistycznej, symbolicznej, ekspresjonistycznej. Rozmaitość stylistyk sugeruje, że nad wierność Słowackiemu malarz przedkładał swoje interpretacje dzieł poety. To nic zdrożnego zapewne, ale Jankowski poszukuje w ilustracji zbliżenia do klimatu i poetyki oryginału. To jest dla niego najistotniejsze kryterium jej wartościowania, dlatego też powiada:

Czy jak chcą niektórzy, że wszystkich, jak sięgnąć okiem, malarzów naszych, Malczewski dziś najrychlej mógłby stać się „ilustratorem” Słowackiego – pozostaje, rzecz prosta kwestią otwartą. Faktem jest tylko, że pokrewieństwo duchowe niejedno łączy organizacje artystyczne Słowackiego i Malczewskiego [...]. O wiele może więcej znalazłoby się Słowackiego w całkiem oryginalnych kompozycjach Malczewskiego [...].²⁰

¹⁸ Zob. np. A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970, J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Warszawa 2005.

¹⁹ *Album...*, dz. cyt., komentarz do il.3 (Malczewski).

²⁰ Tamże, s. 4.

On sam jednak opowiada się za inną propozycją ilustracyjną, zestawiając z Malczewskim nieżyjącego już w chwili publikacji *Albumu*, Witolda Pruszkowskiego (1846–1896) – ucznia Tadeusza Goreckiego i Jana Matejki²¹, którego obraz *Śmierć Anhellego* z 1879 roku otworzył w polskiej sztuce tematykę inspirowaną sybirskim poematem Słowackiego. W następnych latach powstają kolejne płótna: *Spadająca gwiazda* (1884), *Pochód na Sybir* (1892), *Śmierć Ellenai* (1892), *Eloe wśród grobów* (1892). Pruszkowski interpretuje Słowackiego równie symbolicznie jak Malczewski, ale zdecydowanie bardziej nastrojowo, melancholijnie, docierając do granic realności i mistyki. Na ostatnim z wymienionych obrazów – *Eloe wśród grobów* – rachityczne drzewa pogłębiają wrażenie opuszczenia krainy zesłania i, co sugerują rozproszone krzyże, śmierci. Śmierci często przypadkowej, pozbawionej sensu – dlatego potrzebna jest wiara w ponadludzki porządek, w czyjąś obecność usensowniającą ofiarę Sybiraków. Taką funkcję spełnia Eloe, strażniczka mogił wygnańców. Pruszkowski osiąga symboliczne znaczenia dzięki niekonwencjonalnym, misternym efektom kolorystycznym. Pejzaż utrzymany w odcieniach szaroniebieskich podporządkowany zostaje świetlnej postaci, umieszczonej w centralnym punkcie kompozycji, co zdaje się odpowiadać wizji poety z *Anhellego*:

Przywyknij do niej za życia, albowiem będzie na mogile twojej stąpać przy blasku księżycy; przywyknij do głosu jej, abyś się nie obudził, gdy mówić będzie.

Zaprawdę, że dla tych, co są smutni, ta kraina piękna jest i nie bezładna; albowiem tu śnieg nie płami skrzydeł anielskich, a gwiazdy te są piękne.²²

Następny z kartonów zamieszczonych w *Albumie* z 1909 roku przedstawia płótno Leona Wyczółkowskiego *Zamordowana Alina* (1880). Większa część komentarza sprowadza się do przypomnienia zdarzeń opowiedzianych w *Balladynie*. Nie o fakty jednak chodzi, lecz o wzbudzenie emocji czytelnika, wywołanie silnego wzruszenia. W tym celu Jankowski wprowadza do komentarza głos Filona i z jego punktu widzenia każe oglądać scenę zabójstwa. Cytuje też słowa pasterza wypowiedziane na widok odnalezionego ciała:

Cóż to za bóstwo?... Jak marmury błada! / Nieżywa? Boże! A taka podobna / Do nieśmiertelnych bogiń – i nie żywa / Jaka postać cudna!²³

Malarstwo Wyczółkowskiego – oceniane jako niepospolite, nastrojowe, o potężnym ładunku emocjonalnym²⁴ – jest według publicysty dobrym przykładem plastycznym klimatu *Balladyny*. Pozorny spokój, z jakim sylwetka dziewczyny zdaje się tonąć wśród polnych kwiatów i zespalać z naturą, tworzy niezwykłą elegijną tonację:

[...] cały trzymany w charakterze wizjonerskim, doskonale przystosowanym do ogólnego stylu fantastycznej tragedii Słowackiego, „obdarzonej wewnętrzną siłą urągania się z tłumy ludzkiego, z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie”.²⁵

²¹ Zob. Witold Pruszkowski. *Katalog Wystawy Monograficznej* w opracowaniu Doroty Suchockiej, Poznań 1992.

²² J. Słowacki, *Anhelli*, [w:] *Poematy*. Nowe wydanie krytyczne, tom. I, opr. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2009, s. 433.

²³ *Album...*, dz. cyt., komentarz do il. 3 (Wyczółkowski).

²⁴ Krytyk sugeruje związki obrazu Wyczółkowskiego ze słynną *Ofelią* (1852) preraphaelity, Johna Everetta Millais, choć nie nazywa wprost tego źródła inspiracji.

²⁵ Tamże.

Spośród pozostałych trzech ilustracji Jankowski z aprobatą wypowiada się na temat akwareli Władysława Wankiego²⁶, dziś nieco zapomnianego artysty, ucznia Gersona i krótko Matejki, ale przede wszystkim malarza związanego z monachijskim kręgiem Józefa Brandta. W największym jednak zakresie wpływ na jego malarstwo miała przyjaźń z Aleksandrem Gierymskim. Akwarela *Smutno mi, Boże* stanowi bardzo charakterystyczny przykład stylistyki Wankiego. Jankowski koncentruje się w komentarzu na opowieści o czasie i okolicznościach podróży Słowackiego na Wschód, jednak nie zapomina tym razem o wskazaniu zabiegów malarskich, które pozwoliły na oddanie liryczności i melancholii przenikających wiersz, np. o mocnych natężeniach tonacji czerwonych, kontraście między zadumą postaci i „otaczającej go wspaniałości barw i blasków rozlanych po [...] widnokręgu”²⁷. Uzasadnia też dostrzeżone odstępstwo od oryginału, czyli umieszczenie Słowackiego na jednomasztowcu, co daje w jego przekonaniu wrażenie zagubienia człowieka, „wątlej łupiny”, wśród bezkresu morza i purpurowych blasków zachodzącego słońca.

W *Albumie* opracowanym przez Jankowskiego znalazł się również rysunek Artura Grottgera *Córka króla Lecha* oraz obraz Czesława Tańskiego *Kirkor u Wdowy*. Komentarze do obu prac ujawniają mimochodem estetyczne preferencje krytyka. Ponieważ urok romantycznej spuścizny Słowackiego dostrzegał on w migotliwości, niedopowiedzeniu, wieloznaczności i nastrojowości tej poezji, analogicznych wartości poszukiwał też w plastycznych interpretacjach. Poetycki styl opisu rysunku Grottgera jest wyrazem przyzwolenia na koncepcję malarza, któremu mimo niedostatków warsztatowych, udało się – zdaniem Jankowskiego – uzyskać zgodność z klimatem literackiego pierwowzoru. Natomiast realizm akwareli Tańskiego, sprowadzony do „[...] jakby archeologicznego dokumentu i zabytku”²⁸ nie budził już jego akceptacji. Jedyne, co zaintrygowało krytyka w scenie ukazującej spotkanie Kirkora z matką Aliny i Balladyny, to niespodziewana drapieżność odmalowana na twarzach bohaterów.

Album sztuki polskiej i obcej, poświęcony tematycznie Słowackiemu, nie był co prawda propozycją w pełni oryginalną, prezentował bowiem dzieła powstałe kilka i kilkanaście lat wstecz. Sądząc też po ilości rycin, stanowił efekt kompromisów finansowych ze strony wydawców. Spełniał jednak kilka pozytywnych funkcji. Z pewnością udanie, choć wybiórczo, popularyzował twórczość Słowackiego, bowiem analizy Jankowskiego wykorzystywały obficie cytaty z jego pism. Dawał też świadectwo zainteresowania tą poezją wśród artystów bardzo różnych generacji, szkół i upodobań malarskich. Wreszcie, mimo że komentarze Jankowskiego nie należały do najwnikliwszych, dokumentowały – wraz z towarzyszącymi im reprodukcjami – że możliwe jest wzajemne

²⁶ Niestety, akwarela Wankiego uchodzi za zaginioną wg publikacji: *Władysław Wankie 1860–1925. Wystawa monograficzna. Katalog dzieł istniejących i zaginionych*, (katalog opracowały: L. Skalska-Mieć i E. Micek), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, s. 157, poz. IV/13. Rysunek powstał w latach 1907–1909, prawdopodobnie właśnie z myślą o reprodukowaniu go w *Albumie sztuki polskiej i obcej*. Informację zawdzięczam dr Urszuli Makowskiej z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

²⁷ Tamże, komentarz do il. 2 (Wankie).

²⁸ Tamże, komentarz do il. 5 (Tański).

„oświećlenie się” sztuk, dialog między równorzędnymi w zakresie poziomu artystycznego dziełami – literackim i plastycznym. Choć malarze nieraz jeszcze sięgali do dzieł Słowackiego jako źródła inspiracji, z perspektywy obecnej widać, że ten kierunek „ilustrowania” literackiego pierwowzoru nie znalazł godnych następców, których plastyczną wizję czytelnik jednoznacznie by kojarzył i zaakceptował²⁹.

Jubileuszowy rok 1909 przyniósł także inne próby konfrontacji poezji Słowackiego i koncepcji ilustratora. Redakcja „Prawdy”, jednego z pierwszych społeczno-katolickich pism krakowskich, zdecydowała się wydać *Ojca zadżumionych*, z podtytułem „wedle poematu Juliusza Słowackiego w gawędę rozsnuty”. W *Słowie od wydawcy* napisano:

Redakcja „Prawdy” uczuła się powiną pójść za tym ogólnym uczuciem narodu i postanowiła dorzucić choć małą odrobinę do czci składanych uwielbianemu poecie. Umyśliśmy, przeto wydać najpiękniejszy jego utwór, perłę naszej poezji – *Ojca zadżumionych*. Sam utwór wydać było nam jednak za mało. Należało powiedzieć coś o Słowackiego życiu, o jego pracach poetyckich, a także wyjaśnić i sam utwór, bo wydawnictwo nasze przeznaczaliśmy przede wszystkim dla ludu.³⁰

Tekst wprowadzenia został powierzony biskupowi Władysławowi Bandurskiemu, który napisał w celu popularyzatorskim trzy krótkie rozdziały omawiające zawartość głównych pism Słowackiego i wyjaśniające – zgodnie z oficjalnym światopoglądem katolickim tych czasów i w stylistyce charakterystycznej dla epoki – sens twórczości poety oraz okoliczności jego śmierci. Samą formę gawędy biskup Bandurski uzasadniał następująco:

Pragniemy przedstawić czytelnikom obraz malowany poezją Słowackiego [...]. Opowiemy *Ojca zadżumionych* całego, przerywając poemat ten pytaniami słuchacza dlatego, ażeby zwrócić więcej uwagi na niektóre miejsca przepiękne i na ten ból, odmalowany pędzlem artysty – poety. Jeden z najpiękniejszych utworów Słowackiego *Ojciec zadżumionych*, opowiedziany poniżej i ozdobiony rycinami, da najlepsze wyjaśnienie, na czym polega piękno poezji.³¹

Oczywiście, w niniejszym szkicu przedmiotem uwagi nie będzie kontrowersyjne słowo wstępne biskupa Bandurskiego, lecz wyłącznie relacja między poematem Słowackiego i ilustracjami autorstwa Władysława Rossowskiego,

²⁹ W XX i XXI wieku Słowacki nadal nie należy do autorów często ilustrowanych, nie doczekał się też jednego wielkiego ilustratora, jakim w przypadku dzieła Mickiewicza stał się stopniowo Andrioli. Ciekawe propozycje przedstawili natomiast, np.: Jan Marcin Szancer, Antoni Uniechowski, Józef Wilkoń. W monografii Słowackiego z serii *A to Polska właśnie* autorstwa prof. Aliny Kowalczykowej reproduktowane były też ilustracje Tadeusza Korpala, który obok Adama Setkowicza czy Tadeusza Gadomskiego, był autorem licznych pocztówek ilustrujących dzieła poety. Z dzisiejszej perspektywy estetycznej razi jednak zastosowana przez Korpala jaskrawa kolorystyka oraz fizjonomia postaci, zwłaszcza wystudiowane gesty i mimika twarzy, dosłowność odczytań, manieryczne utożsamianie głównych bohaterów – Kordiana czy Anhellego – z samym Słowackim. O ilustracji pocztówkowej zob. też bardzo ciekawy artykuł Urszuli Makowskiej, dz. cyt. W 1999 roku Biuro Wystaw Artystycznych w Zamościu zorganizowało Plener Ilustratorów poświęcony Słowackiemu, w którym brali udział tacy znani artyści, jak: Janusz Stanny, Zdzisław Witwicki, Antoni Boratyński, Stanisław Ożóg, Jerzy Flisak, Krystyna Michałowska, Wanda i Bogusław Orliński, Elżbieta Gaudasińska. Ich prace można oglądać w zbiorach Galerii BWA.

³⁰ J. Słowacki, *Ojciec zadżumionych*, ze słowem wstępnym ks. Biskupa Bandurskiego, nakładem redakcji „Prawdy” w Krakowie, 1909, s. 1.

³¹ Tamże, s. 4. Do edycji przygotowanych zostało dziewięć barwnych ilustracji zrealizowanych techniką fotochemigrafii z klisz cynkowych na kredowych tablicach.

uczni Matejki, specjalizującego się w sztuce sakralnej³². Ryciny są utrzymane w konwencji realistycznej, w stylu akademickim, bez odwołań do nowych osiągnięć artystycznych końca XIX i początku XX wieku. Kolejne kartony odtwarzają najważniejsze wydarzenia z poematu, opatrzone są też stosownymi fragmentami utworu. Aby rzetelnie ocenić charakter i wartość ilustracji do *Ojca zadżumionych*, należy pamiętać o projektowanym prostym odbiorcy tego jubileuszowego przedsięwzięcia³³. Dla niewyrafinowanego nabywcy książki właśnie anegdotyczna dosłowność, wierność wobec fabularnego toku poematu stanowiła zaletę rycin. Dość interesującym zabiegiem wprowadzonym przez Rossowskiego może być natomiast próba nadania ilustracjom charakteru jednorodnej opowieści plastycznej przez celowe operowanie zmienną kolorystyką. Idylliczność sytuacji przedstawionej na pierwszej z nich osiągnięta jest przez zderzenie wyrazistych konturów i mocnych, nasyconych barw, co miało dać efekt naśladowania stylu orientalnego. Także druga rycina utrzymana jest w podobnej stylistyce. Dramatyzm buduje kontrast kolorów żywych – czerwieni blasku zachodzącego słońca i jasnych tonacji z sukni umarłych dziewcząt – oraz odcieni zgaszonych: brązowych szat strażników w maskach. Ekspresja barw współgra z przerysowanymi, teatralnymi wręcz gestami postaci lamentującej matki.

Kolejne ilustracje nabierają coraz bardziej monochromatycznego kolorytu; dominuje szarość, brązy, cienie. Coraz mroczniejsza jest twarz starego Araba, nieraz zupełnie zlewa się z ciemnym tłem, symbolicznie odpowiadającym poczuciu pustki i rozpaczcy nie do udźwignięcia przez bohatera. Kompozycja pozostaje jednak niepokojąco statyczna i zamknięta. Koniec kwarantanny i dramatyczny powrót osamotnionego bohatera do świata żywych w rycinach znajduje odzwierciedlenie w stopniowym rozświetlaniu przestrzeni – od białej szaty Libańczyka po jasność dnia z ostatniej kliszy – ale jasność inną przecież niż na pierwszej ilustracji. Kolory są jakby przymglone, mniej wyraźne, pozbawionego ostrego linearyzmu wstępnych scen. Czerwony pomrok w tle ryciny przypomina o dokonanej tragedii.

Przypomniałam tę propozycję artystyczną, bo choć pomysł dopisania gawędy do poematu Słowackiego wydaje się z perspektywy współczesnych zasad edytorskich niedopuszczalną uzurpacją, to całość wydawnicza z 1909 roku – na pewno atrakcyjna wizualnie – spełniała zaplanowane cele. Poprzez swoją barwność, dokładność i czytelność ilustracje były skuteczną metodą popularyzacji dzieła Słowackiego wśród niższych warstw społecznych. Skuteczną jednak kosztem wartości artystycznej. Publikacja niosła więc ze sobą także negatywne skutki, otwierając pole dla dalszej banalizacji i kiczowatości ilustracji. Wpisana w plastyczną przestrzeń zbyt oczywista moralizacja, schematyczność przedstawień, łzawy sentymentalizm, a także konwencjonalna kompozycja pogłębiały

³² Rossowski był raczej malarzem przeciętnych zdolności. Do najbardziej znanych jego dzieł należą obrazy religijne wykonane dla bazyliki OO. Franciszkanów w Krakowie.

³³ W. Hahn podawał w *Bibliografii o J. Słowackim*, że wydano również serię 9 kart i 8 pocztówek do *Ojca zadżumionych* autorstwa Władysława Rossowskiego (na pocztówkach autor występował jako K. W.) Zob. W. Hahn, *Bibliografia*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1953, t. III. Przypomina tę informację też U. Makowska, dz. cyt., s. 174.

i tak już dość niski poziom rocznicowych form kultu wieszczka oraz niepotrzebnie utrwalają uproszczoną i wygodną dla „postbiedermeierowskich” przyzwyczajęń interpretację poezji Słowackiego.

Z okazji stulecia urodzin czczono pamięć autora *Króla Duchy* na terenie wszystkich zaborów, zarówno w skali ogólnonarodowej, jak i regionalnej. Prasa ówczesna odnotowuje dziesiątki wieczornic, spotkań, wykładów, deklamacji przygotowywanych przez nawet bardzo niewielkie towarzystwa czy bractwa. Większość tych uroczystości kończyła się żywym obrazem³⁴, którego odmianą była tzw. apoteoza poety. To bardzo popularne w kulturze XIX wieku zjawisko w jubileuszowym roku 1909 przybrało także mniej typowy kształt plastyczny³⁵. Komitet Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie z inicjatywy właściciela wielkich zakładów graficznych w Pleszewie – Franciszka Ksawerego Ziółkowskiego ogłosił już w 1908 roku konkurs „na obraz lub rysunek, którego przedmiotem ma być «Apoteoza Słowackiego»”³⁶. Ponieważ w pierwszej edycji nadesłano tylko pięć prac i żadna nie zyskała aprobaty jury, w styczniu 1909 rozpisano drugą edycję konkursu o tej samej tematyce. W skład komisji oceniającej weszli: Henryk Dobrzecki, Władysław Rabski, Antoni Gawiński, Miłosz Kotarbiński, Leopold Méyet, Antoni Potocki, Feliks Słupski, Władysław Wankie, Henryk Piątkowski. Regulamin konkursu był następujący:

1) Oryginał obrazu lub rysunku winien mieć rozmiar nie mniejszy jak 50x75 centymetrów.

2) Technikę wykonania pozostawia się uznaniu artysty z tym nadmienieniem, by praca konkursowa nadawała się bez wielkich trudności technicznych do reprodukcji [...].

3) Artystom pozostawia się zupełną swobodę pomysłów, zastrzegając jedynie, ażeby utwór na konkurs nadesłać się mający, był nową pracą, oryginalną [...].

4) W kompozycji konkursowej znajdować się winna postać Juliusza Słowackiego, wiernie odtworzona według autentycznych materiałów malarskich i rzeźbiarskich.

5) Autor obrazu lub rysunku, odznaczającego się wyższymi zaletami artystycznymi, uznanego za najlepszy z nadesłanych, otrzyma rubli pięćset (rc. 500) w 4 ½% obligacjach m. Warszawy, z należnymi kuponami, którą to nagrodę nazajutrz po rozstrzygnięciu konkursu wypłaci kancelaria Tow. Zachęty Sztuk Pięknych.³⁷

Wiemy o trzech nagrodzonych pracach, które zostały następnie zreprodukowane na pocztówkach przez lwowską Spółkę Wydawniczą „Postęp” (Niemojewski & Dębicki) około 1910 roku.

Pierwsze miejsce uzyskał Józef Rapacki, drugie miejsce przyznano Antoniemu Gawińskiemu, trzecie zaś – Juliuszowi Zuberowi.

Zachowane obrazy na pewno nie stanowią w dosłownym znaczeniu ilustracji³⁸. Zgodnie z intencją pomysłodawców na pierwszym planie wszystkich kompozycji znajdują się portrety poety. Na rysunku Rapackiego jest to kamień

³⁴ O żywych obrazach pisały m.in. M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1996, M. Piotrowska, *Zanim „te księgi zbłądziły pod strzechy”: wielkopolska recepcja Mickiewicza*, Poznań 2006.

³⁵ To odwrócenie typowego porządku. Większość żywych obrazów w XIX wieku było inscenizacjami realizowanymi na wzór znanych dzieł malarskich, najchętniej Matejki lub Grottgera.

³⁶ *Maty felieton*, „Kurier Poznański” 16. 01. 1909 r. R. 4, nr 12, s. 1.

³⁷ Tamże.

³⁸ Trzeba pamiętać jednak, że na przełomie XIX i XX wieku nadal obowiązywało dużo szersze znaczenie tego terminu niż współcześnie. Zob. M. Komza, dz. cyt., s. 359.

nagrobny z dużym portretem Słowackiego według medalionu Władysława Oleszczyńskiego, poniżej którego zaczyna się napis: *Lecz zaklinam niech żywi nie tracą nadziei...* W apoteozie Gawińskiego również wykorzystany został wzorzec z medalionu, ale tym razem reliefowy zarys głowy umieszczono w centrum swoistego ołtarza, nad nim zaś rozświetlony złotym blaskiem wizerunek Matki Boskiej Ostrobramskiej. U Zuberą jeszcze wyraźniej uwaga skupia się na pomniku z popiersiem poety. Rysy twarzy nawiązują do podobizny przypisywanej Franciszkowi Tegazzo. Nawiązania do twórczości Słowackiego obecne są tylko w sposób aluzyjny. Zwycięzca – monachijczyk, autor licznych wedyt i pejzaży – wykorzystał elementy krajobrazowe, by wokół pomnika zbudować przestrzeń bardzo nastrojową, elegijną, pełną melancholii. Jesienny, brzozowy zagajnik współgra z kolorystyką centralnie usytuowanego kamiennego bloku i postaci, które zdają się być z niego wykute. U podnóża leży umarły Anhelli, obok anioł – prawdopodobnie Eloë – pogrążony w rozpacz lub smutku zakrywa sobie twarz. Jedyną postacią z przeciwnej strony nagrobka, z uniesioną dłonią, jest alegorią zwycięstwa, na które trzeba jeszcze poczekać. Zwycięstwa talentu lub wolności narodu³⁹.

Zuber stworzył symboliczną scenę pogrzebu Słowackiego, któremu hołd składają przedstawiciele wszystkich płci, stanów i zawodów, a z oddali towarzyszą im duchy z genezyjskich wizji poety.

Gawiński zamknął kompozycyjnie *tableau*, skupiając w dolnych partiach ołtarza postacie z dzieł Słowackiego. Mamy więc Lillę Wenedę sięgającą po harfę, Wernyhorę pośrodku i Czarnego Rycerza wspartego o miecz – ich obecność nie służy interpretacji utworów, lecz ma poświadczać prawo poety do chwały. Wyrazista kolorystyka, mocny linearyzm, wydłużenie sylwetek w rezultacie charakterystycznej dla Gawińskiego stylistyki secesyjnej czynią z tej apoteozy ciekawą propozycję plastyczną.

Konkurs na apoteozę był wyrazem rzeczywistej społecznej potrzeby uhonorowania poety, realizowanej jednak za pomocą bardzo konwencjonalnych środków artystycznych. Strywializowany zespół wyobrażeń alegorycznych, patos i monumentalizm, dydaktyzm oraz brak ironii stały się z czasem synonimem złego smaku i kiczu powielanego w kolejnych jubileuszowych przedsięwzięciach, aż do naszych czasów.

Wreszcie trzeba przypomnieć, że w 1909 roku ukazało się drugie wydanie sześciu tomów *Dzieł Słowackiego* pod redakcją Ferdynanda Hoesicka i Ludwika Méyeta z przedmową Ignacego Matuszewskiego. Była to jedyna wówczas ilustrowana edycja i choć po raz pierwszy wyszła drukiem w latach 1903–1904, dopiero przy okazji rocznicowego zainteresowania dorobkiem poety, mogła dorzeć do szerszej grupy odbiorców⁴⁰.

³⁹ M. Komza przypomina, że istniały nawet poradniki, jak urządzać żywe obrazy, w których „pojęcia alegoryczne grają wielką rolę” (dz. cyt., s. 241). Apoteoza, wyrastając z doświadczeń żywych obrazów, tak jak one podlegała alegoryzacji i schematyzacji. Było to, można rzec, wpisane w reguły gatunku i zgodne ze społecznym oczekiwaniem.

⁴⁰ J. Słowacki, *Dzieła (wydanie ilustrowane) w sześciu tomach*, pod red. F. Hoesicka i L. Méyeta, z przedmową I. Matuszewskiego, „Wędrowiec” 1909. Również w przypadku tego wydania – tak jak działo się to przy okazji omawianej edycji *Ojca zadżumionych* – niektóre ilustracje zostały następnie

Poematy i dramaty zostały zilustrowane przez znanych ówczesznie artystów – Wacława Pawliszaka, Konstantego Górskiego, Józefa Ryszkiewicza i Antoniego Piotrowskiego. Każdy z malarzy reprezentował odmienny styl. Pawliszak preferował stylizacje neogotyckie, posągowość postaci i patos scen. Górski – przeciwnie, wydobywał emocje scen bardziej kameralnych, ale przydawał im teatralności. Ryszkiewicz – w konsekwencji uprawianej często akwareli – udanie wykorzystywał grę światłem, a Piotrowski kładł nacisk na ruch, płynność, efektowne stylizacje, będące m.in. konsekwencją jego kontaktów z Nazareńczykami. Ilustracje miały formę winiet – drobnych scenek, rysunków pojedynczych postaci lub ważnych dla utworów rekwizytów – oraz czarno-białych kartonów wklejonych na kredowym papierze. Reprezentowały niewątpliwie większą wartość artystyczną niż choćby obrazy Rossowskiego, jednak żadna z rycin nie utrwaliła się w czytelnym odbiorze ani w chwili powstania, ani też później⁴¹. Edycja ta pozostaje znana w zasadzie tylko koneserom dawnej grafiki książkowej i badaczom literatury, choć w pewien sposób okazała się decydująca dla myślenia o Słowackim ilustrowanym⁴².

Krótki przegląd plastycznych propozycji ilustracyjnych przygotowywanych z okazji roku jubileuszowego 1909 pozwala docenić zaangażowanie artystów i wydawców, ich stale podejmowane próby, by dzieło Słowackiego pełniej zaistniało w społecznej świadomości. Próby nie zawsze jednak udane albo też udane o tyle, o ile zgodzimy się na ich popularyzatorski i na ogół „unaoczniający” charakter. Wydaje się zresztą, że w przypadku twórczości Słowackiego taka była głównie rola ilustracji – dookreślały to, co w poezji zostało tylko zasugerowane, ukonkretniały wizję trudne w pierwszym momencie do objęcia i zrozumienia. Ilustracje do dzieł poety, pochodzące z dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku, często bywają oceniane krytycznie także dlatego, że ujawniają niejako „podskórnie”, za pomocą odmiennego niż słowo kodu, dominujący kierunek interpretowania jego twórczości, dziś coraz bardziej zarzucający. Fragmentaryzacja, wieloznaczeniowość, dezintegracja podmiotu – zjawiska chętnie obecnie analizowane przez badaczy – nie idą w parze z silną jeszcze na początku ubiegłego stulecia tendencją, by na potrzeby przeciętnego „zjadacza chleba” uprościć i scalać w poezji Słowackiego to, co scalone być nie powinno⁴³.

Dziewiętnastowieczny krytyk sztuki, Henryk Piątkowski, twierdził:

Ilustratorstwo jest niejako łącznikiem pomiędzy sztuką a szerokimi warstwami publiczności. Jest ono popularyzatorem sztuki, czyniąc ją przystępną, rozumiałą a w postaci swej zewnętrznej łatwą do objęcia dla umysłu przeciętnego widza, a co za tym idzie, odbija w sobie panujące wśród ogółu tendencje estetyczne. Służąc potrze-

zreprodukowane w postaci pocztówek, np. obrazki Wacława Pawliszaka czy Konstantego Górskiego. Zob. U. Makowska, dz. cyt., s. 172–173.

⁴¹ Być może zdecydowała o tym nadmierna różnorodność stylów i plastycznych ujęć.

⁴² Zbliżone kolorystycznie i warsztatowo były m.in. rysunki J. M. Szancera do *Dramatów Słowackiego*, Warszawa 1955.

⁴³ Na ten „literaturoznawczy” kontekst waloryzowania ilustracji dziewiętnastowiecznej zwróciła uwagę m.in. I. Puchalska w szkicu *O pożytkach ilustracji literackiej („Maria” Antoniego Malczewskiego)*, [w:] *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s. 209–210.

bie ogółu wypływa ona z niego niejako i wartość swą artystyczną normuje, na większym lub mniejszym rozwinięciu społeczeństwa w tym zakresie [...]. Mając na celu zaspokojenie potrzeb estetycznych zbiorowej masy, zwanej ogólnie publicznością, tym samym zależnym jest od niej.⁴⁴

Przeciwnicy tradycyjnej ilustracji potraktują zapewne z dystansem jej popularyzatorskie intencje i – jeśli uznają to za potrzebne – szukać będą raczej analogii, niedosłownego pokrewieństwa wyobraźni – jak to czyni np. Radosław Okulicz-Kozaryn, zestawiając Słowackiego i litewskiego malarza Konstantina Ciurlionisa⁴⁵.

Niezależnie od tych stanowisk, analiza zalet i wad dawnych zabiegów ilustracyjnych może pomóc w znalezieniu nowej, lepszej formuły dla plastycznego dopełnienia dzieła Słowackiego. Ilość konkursów plastycznych ogłoszonych z okazji dwusetnej rocznicy urodzin poety w 2009 roku, których rezultaty nie są jeszcze znane opinii publicznej, wciąż rodzi nadzieję na arcydzieło ilustracyjne o większej niż dotąd sile oddziaływania i szerszym doborze środków artystycznych lub na ilustratora o talencie równym talentowi autora *Anhellego*.

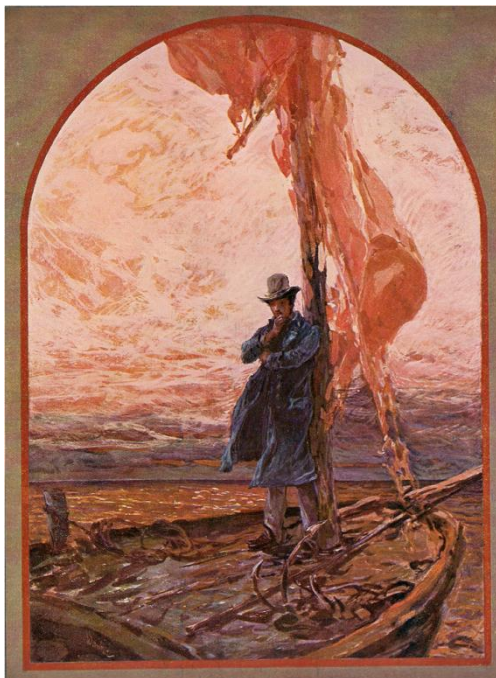
Summary

This article presents several examples of illustrations inspired by Słowacki's poetry which were issued in 1909. They are based on four different methods and styles in the art of illustration. The present author discusses the advantages and disadvantages of these paintings, their artistic value and the public's reception. The focus is also on the mutual connection between the literary work and its artistic interpretation. The analysis shows the difference between the paintings which created an independent vision of Słowacki's poetry and the popular art, whose main aim was to popularise the works of this romantic author. The paper also raises the question as to which of these trends have existed most in the culture and have proved to be more popular among readers.

⁴⁴ Cyt. za: J. Wiercińska, dz. cyt., s.18.

⁴⁵ R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha*, Poznań 2007.

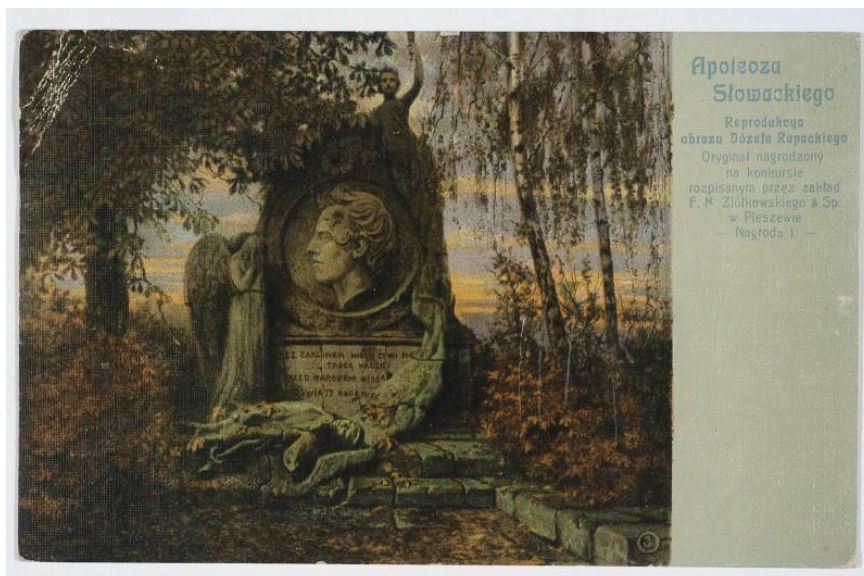
Ilustracje



Ilustracja 1: Władysław Wankie, *Smutno mi Boże!*



Ilustracje 2 i 3: Władysław Rossowski, ryciny barwne w: J. Słowacki, *Ojciec zadżumionych*, Kraków 1909.



Ilustracja 4: Józef Rapacki, *Apoteoza Słowackiego* (reprodukcja pocztówki ze zbiorów cyfrowych BN Polona)



Ilustracja 5: Juliusz Zuber, *Apoteoza Słowackiego* (reprodukcja pocztówki ze zbiorów cyfrowych BN Polona)