

„MATKA BOSKA W ŚMIECH PARSCHŁA”. AGON UKRYTY?*

“Our Lady burst out laughing”. A Hidden Agon?

ANNA RZEPNIEWSKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: anna.rzepniewska@student.uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-5520-9413

Abstract

In the poem under discussion, [“Nie to człek duchowny, podług Zana słów...”] [“Ney he is a spiritual man, according to Zan’s words”] by Juliusz Słowacki, the name and surname of Adam Mickiewicz is not mentioned; nevertheless, subtle references indicate that the work may be an ironic statement about him. The article situates it in relation to other references to Mickiewicz in Słowacki’s works and reveals the layers of references to art, under which one can look for a hidden antagonism between the artists. The analysis stems from the conviction that Słowacki used the paintings of Our Lady of Częstochowa and Raphael’s Madonna in a polemical manner. The juxtaposition of two religious attitudes towards these objects could serve to show the differences between him and Mickiewicz in their approach to art and poetry.

Keywords: agon, painting, Our Lady, Madonna, Raphael, religiosity

Streszczenie

W wierszu [Nie to człek duchowny, podług Zana słów...] Juliusza Słowackiego nie pada imię ani nazwisko Adama Mickiewicza, niemniej subtelne nawiązania wskazują, że utwór może być ironiczną wypowiedzią na jego temat. Artykuł sytuuje ją na tle innych odniesień do Mickiewicza w twórczości Słowackiego i odsłania warstwę nawiązań do sztuki, pod którymi można się doszukiwać ukrytego agonu między twórcami. Analiza wyrasta z przekonania, że Słowacki posłużył się obrazami Matki Boskiej Częstochowskiej i Madonny Rafaela w sposób polemiczny. Zestawienie dwóch postaw religijności wobec tych obiektów mogło mu służyć do ukazania różnic między nim a Mickiewiczem w podejściu do sztuki i do twórczości poetyckiej.

Słowa kluczowe: agon, obraz, Matka Boska, Madonna, Rafael, religijność

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

„Gdzież więc ten człowiek, [...] / [...] co się Bogiem ze mną mierzył?”¹ – pyta Juliusz Słowacki w *Beniowskim*. Te rozważania będą dotyczyły wiersza, w którym Słowacki z kolei mierzy się z Mickiewiczem, i to nie Bogiem, tylko Matką Boską. I nie Matką Boską, tylko jej wizerunkami. Nie z Mickiewiczem, tylko z jego otoczeniem. A właściwie nie z otoczeniem, tylko ze słowami tego otoczenia. Są to wszystko warstwy, pod którymi można się spodziewać ukrytego agonu z tytułu tego szkicu. Tych warstw, jak widać, jest wiele i nawet nie wiadomo, czy to, co się pod nimi odnajdzie, będzie można nazwać agonem, skoro według Aliny Witkowskiej „kategorie badawcze określające niegdyś materię sporu są bezużyteczne w konfrontacji z mistycznym Słowackim”². Michał Kuziak jej stanowisko niuansuje – zauważa, że w tym okresie twórczości poety wciąż zdarzają się „mocne starcia agoniczne”³. Właśnie z powodu nierozstrzygalności tej kwestii tytuł artykułu jest pytaniem. Do udzielenia na nie odpowiedzi może przybliżyć interpretacja wspomnianego wiersza:

Nie to człek duchowny, podług Zana słów,
 Który swoją myślą tak wysoko strzela,
 Że się nad Madon[n]ą dziwi Rafaela;
 Lecz o tym człowieku, że duchowny, mów,
 Który chory, chromy, po stracone zdrowie
 Pełźnie do obrazu Panny w Częstochowie
 I wraca zdrów⁴.

A jako że te rozważania mają służyć odkryciu ukrytego agonu, na początku należało go jeszcze bardziej przykryć – słowami cytowanymi w tytule: „Matka Boska w śmiech parschła, gdyś Hymn pisał dawny”⁵, skierowanymi w 1832 roku pod adresem Słowackiego. Okazuje się, że wojowanie Matką Boską jest nie tak rzadkie i nie tak bluźniercze, skoro robił to już ceniony przez Mickiewicza Stefan Garczyński. Stefania Skwarczyńska zauważa, że w porównaniu

¹ J. Słowacki, *Beniowski. Poema. Pięć pierwszych pieśni*, oprac. J. Kleiner, w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 5, Wrocław 1954, s. 136.

² A. Witkowska, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 267.

³ M. Kuziak, *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2012, s. 194.

⁴ J. Słowacki, [*Dziennik z lat 1847–1849*], oprac. J. Brzozowski, K. Szumska, Wrocław 2012, s. 178.

⁵ Cit. per S. Skwarczyńska, *Stefan Garczyński – Juliusz Słowacki (U podstaw „poetyki listopadowej”)*, w: eadem, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 73. Cf. M. Nesteruk, *O co Słowacki spierał się z Mickiewiczem?*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1999, nr 34, s. 114.

z tym wersem Mickiewiczowska formuła „kościół bez Boga” rzeczywiście może się wydawać komplementem⁶.

Dwie Matki Boskie

Czy z tak ostrym, ironicznym, pamfletowym tekstem można zestawiać utwór Słowackiego z 1848 roku? Czy da się takie odczytanie pogodzić z wyglądającym na wewnętrznie sprzeczne stanowiskiem Witkowskiej, że mimo „pisania Mickiewicza” w okresie genezyjskim, w czym jego „osobistość [...], jego dusza, jego »ja« odgrywały [...] minimalną rolę”⁷, Słowacki „rozmyśla o nim jako o człowieku”, co widać w prywatnych zapiskach w *Raptularzu* czy [*Dzienniku z lat 1847–1849*]?⁸ Czy przytoczony wpis z [*Dziennika*...] to prosty zapis takich rozmyślań? A może jednak jest on ironiczny i da się w nim doszukać konfrontacji wyjątkowo osobistych postaw?

Jeśli za bardziej prawdopodobną uznać drugą ewentualność, to okazuje się niezwykle ciekawe, że Słowacki konfrontowane postawy przedstawia pod postacią obrazów: jednego ze sfery sztuk plastycznych, drugiego – literackiego. Odpowiadałoby to strategii, którą opisuje Włodzimierz Szturc: „Mickiewicz był zbyt wielki, by można go było ogarnąć. Słowacki musiał wytworzyć jakąś hipostazę swojego przeciwnika [...]. Nie mógł bowiem pisać bez perspektywy negatywnej. [...] aby zinterpretować Mickiewicza, musiał go w sobie niejako uprzedmiotowić”⁹. W cytowanym wierszu poeta uprzedmiotawia też samego siebie. Charakter osoby jest w nim określony przez jej nastawienie do konkretnego wizerunku, a chyba nawet przez wybór wizerunku, wobec którego prezentuje ona postawę religijności. Pierwszy z obrazów – Madonnę Rafaela (chyba *Sykstyńską*) – można łączyć ze Słowackim: ze względu na liczne nawiązania do tego malarza w twórczości poety, a nawet porównywanie się (utożsamianie się?) z nim¹⁰. Drugi – Matkę Boską

⁶ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 72. Badaczka wcześniej wypowiedziała się na ten temat znacznie obszerniej. Cf. eadem, *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego „kościół bez Boga”*, w: eadem, *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Warszawa 1966.

⁷ A. Witkowska, op. cit., s. 276.

⁸ Ibidem, s. 268.

⁹ W. Szturc, *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*, w: idem, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001, s. 64–65.

¹⁰ Jako ilustrację można przywołać znane słowa z listu: „Malarstwo mię zatrudnia – chciałbym w tych płótnach światło wyrazić, więcej niż kolorowość natury. – Światło, z którym w oczach Rafael w oczach zaczynał”. Ten fragment zestawia się często z notatką: „Myślałem o różnych żywotach, które ja przechodzić musiałem w dzieciństwie: pierwszy mój żywot był księdza, drugi rycerza, trzeci naturalisty, czwarty malarza – potem miłość objęła to wszystko i strawiła w ogniu swoim...”. Może się to wydać uwagą banalną, ale mowa tu o żywocie malarza, nie Rafaela, dlatego należy zachować ostrożność, gdy chodzi o zagadnienie utożsamiania się poety z mistrzem z Urbino; J. Słowacki, list do matki z 14 grudnia 1846 r., w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963, s. 144; J. Słowacki, [*Notatki luźne*], oprac. W. Floryan, J. Kleiner, w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 15, Wrocław 1955, s. 490.

Częstochowską – można skojarzyć z Mickiewiczem, dlatego że ta część liryku jest jawnym nawiązaniem do początkowych słów *Pana Tadeusza*. Za powiązaniem tej części z autorem epepei świadczy też umieszczenie w niej nazwiska Zana – najprawdopodobniej Stefana, który był młodszym bratem Tomasza oraz gorliwym towarzyszykiem¹¹. To bardzo czytelna aluzja, która chyba wystarczy, skoro prowadzenie sporu z Mickiewiczem z pominięciem jego nazwiska zdarzało się Słowackiemu już wcześniej, na co wskazuje choćby Marek Piechota¹².

Wyrażenie „podług Zana słów” można ponadto skojarzyć z raptularzowymi formułami „Adam mówił” czy „Powiada, że”, o których Kuziak pisze: „Zdanie prekursora okazuje się w tym przypadku punktem wyjścia zdania własnego, poddane zostaje przy tym daleko idącej parafrazie”¹³. I rzeczywiście w parafrazie *Inwokacji* Słowacki wstawił czasownik „pełźnie” bardzo świadomie, po dwukrotnym przekreśleniu wyrazu „idzie”. Zrezygnował również ze zdania „chcąc odzyskać zdrowie” (tak właśnie wyglądającego w rękopisie), dzięki czemu ostateczna redakcja brzmi: „po stracone zdrowie”¹⁴. Osoba charakteryzowana przez obraz Matki Boskiej Częstochowskiej udaje się do niego z prośbą o powrót do zdrowia, a nie po to, by za odzyskane zdrowie podziękować, jak to się dzieje w *Inwokacji*. Co więcej – pełźnie **po** stracone zdrowie. Ważny jest tu ten przyimek – wskazuje na jakąś pewność, postawę niemal roszczeniową. Druga osoba charakteryzowana w wierszu szuka w obrazie Matki Boskiej osobistej korzyści, podczas gdy pierwsza, nad Madonną Rafaela, **się dziwi** – podziwia ją, zachwyca się nią, wznosi ku niej (czy dzięki niej) swoje myśli i przenosi się do innego wymiaru.

To zestawienie ostre, uproszczone i tendencyjne. Ale może da się je zobaczyć jako reakcję – zawołowaną, subtelną jak milczenie autora *Pana Tadeusza* wobec Słowackiego. Byłaby to jednak reakcja nie na milczenie, lecz na słowa, bo gdy Mickiewicz milczał, mówili jego przyjaciele – na pewno dużo ostrzej, niż on sam by tego chciał (co eksponuje Szturc: „Obydwaj znali swoją wartość i odrębność kosmosów. To, co najbardziej niskie pochodziło z emigracyjnych małodusznych plotek”¹⁵). Chociaż zastosowanie do tej relacji mają także słowa Marka Piechoty na temat pojedynku na improwizacje: Mickiewicz nie był bierny¹⁶.

¹¹ J. Słowacki, *Wiersze*, wstęp i oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2013, s. 589. Krzysztof Rutkowski relacjonuje: „W początkach kwietnia [1834 roku – A. R.] Mickiewicz przeprowadził się do Hôtel de France przy rue de Seine numer 59, by doglądać korekt *Pana Tadeusza* [...]. W Hôtel de France mieszkali już Bogdan Jański i Stefan Zan, którzy pomagali Mickiewiczowi w korektach”; K. Rutkowski, *Paryskie adresy Mickiewicza*, <http://nplp.pl/artukul/paryskie-adresy-mickiewicza/> (d.d. 27.09.2019).

¹² M. Piechota, *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*, w: idem, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005, s. 25.

¹³ M. Kuziak, op. cit., s. 194.

¹⁴ Ibidem, s. 101.

¹⁵ W. Szturc, op. cit., s. 66.

¹⁶ M. Piechota, op. cit., s. 38.

Oczywiście przypuszczalne stanowisko Zana z tego utworu nie musi być tożsame ze stanowiskiem Mickiewicza, ale skoro jesteśmy dziś skłonni uznać na przykład Garczyńskiego za sobowtóra Mickiewicza, bez uwzględnienia „rzeczywistej szpary w pozornie monolitycznym stanowisku ideowym Mickiewicza i Garczyńskiego”¹⁷ – to co w tym dziwnego, że podobną perspektywę mógł mieć Słowacki? Poeta nie był przecież świadomy niuansów, dostępnych czytelnikom nieraz dopiero po latach, a docierający do niego przekaz był zapewne zniekształcony¹⁸. Badacze do dziś zresztą piszą (nie tu oceniać, czy słusznie) o „bezdziejnie niskim poziomie intelektualnym części emigracji”¹⁹ i „pomocy wielu »życzliwych« z otoczenia Mickiewicza”²⁰, a także o tym, że opinie Słowackiego były „uzależnione od zmiennej towarzyskiej aury emigracji”²¹.

Malarstwo, czyli poezja

Alina Kowalczykowa pisze, że „Wizerunki Madonny cieszyły się szczególnymi względami Słowackiego”, po czym wymienia Matkę Boską Pocięjowską, Matkę Boską Kamieniecką i Matkę Boską Berdyczowską. „Nie ma wśród nich Ostrobramskiej – może dlatego, że jest ona bez Syna (a może z tego względu, że była to Madonna Mickiewicza?)”²² – zauważa. Chciałoby się skomentować, że nie tylko Matki Boskiej Ostrobramskiej brakuje w pismach Słowackiego i nie tylko do Matki Boskiej Ostrobramskiej odwołuje się Mickiewicz, czego sztafardowy przykład można znaleźć w przywoływanej tu już *Inwokacji*²³.

¹⁷ „Przywykliśmy przecież widzieć Garczyńskiego w takim zdeterminowaniu jego przyjaźnią z Mickiewiczem, że zarysowuje się on w swych orientacjach ideowych i w swych poglądach na poezję niemal jako sobowtór wielkiego przyjaciela, a że znamy z jednej strony negatywny stosunek Mickiewicza do poezji Słowackiego, z drugiej podjętą przez Słowackiego – począwszy od *Kordiana* – wielką jego dyskusję ideową z Mickiewiczem, nie dopuszczamy myśli, by mogła to nie być automatycznie także dyskusja z Garczyńskim”; S. Skwarczyńska, op. cit., s. 69.

¹⁸ Tym bardziej że pamflet Garczyńskiego, którego fragment jest cytowany w tytule artykułu, „powstałby w czasie pobytu Mickiewicza w Dreźnie, a więc chyba – zważywszy zażyłość obu poetów – nie bez jego wiedzy, a może nie bez omówień w ówczesnych rozmowach obu przyjaciół osoby Słowackiego i jego twórczości”; S. Skwarczyńska, op. cit., s. 72.

¹⁹ W. Szturc, op. cit., s. 63.

²⁰ M. Piechota, op. cit., s. 22.

²¹ W. Szturc, op. cit., s. 53.

²² A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1999, s. 237.

²³ „Maryjność” jest w pewnym sensie znakiem rozpoznawczym Mickiewicza. Na marginesie warto zapytać, czy podobnej cechy nie można by poszukać również u Słowackiego. Wydaje się to ciekawym tematem badawczym, a na pewno jest zagadnieniem nierozpoznanym. Hans Belting *Madonnę Sykstyńską* – ze względu na jej bogatą recepcję w Niemczech – nazwał Madonną Niemców: „Madonna der Deutschen”. Z podobnych powodów można by się zastanowić nie nad tym, czy i którą Madonnę należałoby nazwać Madonną Polaków, ale nad tym, czy Madonna Rafała (a może inna?) jest Madonną Słowackiego; cf. R. Kasperowicz, *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Lublin 2010, s. 73.

Kowalczykowa pisze też, że młodszy poeta na wizerunki Matki z Synem „narzucał swobodne znaczenia dodatkowe, osobiste; odczytywał w nich, wprowadzał do sfery sacrum, odbicie więzów łączących panią Bécu i Juliusza”²⁴. Przez analogię można powiedzieć, że w przywołanym zapisku z dziennika narzucił swobodne znaczenia – oczywiście inne – nie tylko dwóm wizerunkom Matki Boskiej, lecz także parafrazowanemu fragmentowi *Pana Tadeusza*. Dokonał niezbyt wiernego przeniesienia, niemal przekładu tekstu. Odebrał głos Mickiewiczowi, by przez przywołanie jego osoby móc wyrazić jakiś pogląd. Skoro zatem Mickiewicz został uciszony przez Słowackiego, warto pozwolić mu się wypowiedzieć teraz. Jego refleksje na temat sztuki, przede wszystkim religijnej, okażą się kluczowe dla tych rozważań.

Wiesław Juszczak konsekwentnie dowodzi, że nic, co leży poza sferą religii, nie może mieć sakralnego charakteru. To się tyczy również sztuki, która ze swojej istoty do religii nie należy²⁵. Badacz nie decyduje się na użycie w stosunku do niej rzeczownika „desakralizacja”, woli pisać o sekularyzacji²⁶. Jak mógłby się do tego odnieść Adam Mickiewicz? Poeta w artykule *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim* z 1835 roku opisuje proces chyba właśnie desakralizacji sztuki, a diametralną zmianę relacji między nią a religią sytuuje na początku wieku XVI. Najpierw

Malarze wyszli tłumnie z klasztorów i bractw, przenieśli swoje pracownie do pałaców papieskich, kardynalskich i książęcych; i sztuka poczęła stawać się świecka²⁷.

Później

[...] artyści musieli opuścić świątynię. Rozproszeni po świecie, jedni z nich błędzili po polach i lasach, przypatrując się naturze martwej i naśladowując ją (krajobraz); inni ustawiali sztalugi na placach publicznych i targowiskach i pracowali dla rozrywki bogatych mieszczan i kramarzy (szkoła flamandzka). Niektórzy z nich, we Francji, byli na żołądnie u dworaków i zalotnych dam i pełnili przy nich zawód niegodny, coś między wodzirejem zabaw dworskich a dekoratorem²⁸.

²⁴ A. Kowalczykowa, *Słowacki*, s. 237.

²⁵ W. Juszczak, „*Mistyczna sztuka*”? w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005, s. 64–65. „Czy istnieje zatem mistyczna sztuka? Gdybyśmy się ograniczyli do powierzchniowego obserwowania rozpowszechnionych językowych praktyk, trudno by było przeczyć. Mówi się o takiej sztuce. [...] Częste użycie owego przymiotnika zdaje się być raczej wyrazem potrzeb właśnie niż odzwierciedleniem stanu faktycznych dokonań”; *ibidem*, s. 59. Cf. wcześniejszą wersję tego tekstu: W. Juszczak, *Czy istnieje sztuka mistyczna?*, w: *idem, Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995.

²⁶ W. Juszczak, „*Mistyczna sztuka*”? s. 66.

²⁷ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, w: *idem, Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1997, s. 276.

²⁸ *Ibidem*, s. 278.

Przyczyny pierwszej przemiany Mickiewicz widzi w fascynacji antykiem, której ulegli również zwierzchnicy Kościoła, pragnący dorównać w sztuce chrześcijańskiej starożytnym. Druga ma swoje źródła w reformacji. Efekt tych procesów poeta nazywa „ostatecznym stopniem upadku malarstwa”²⁹. Co się tyczy Rafaela: Mickiewicz przyznaje, że w jego dziełach sztuka osiągnęła szczyt doskonałości, przy czym poeta opatruje to zdanie komentarzem: „zdawało się”. Stwierdza, że „Arcydzieła tego wielkiego mistrza uchodzą za wzory malarstwa chrześcijańskiego”³⁰, ale właśnie – uchodzą. Alina Kowalczykowa w takim ujęciu widzi echa panującego stereotypu: Mickiewicz traktuje malarstwo włoskie jako najpełniejsze odbicie idei chrześcijańskich, idealizuje i wymyśla sztukę nieśmiertelną, do której musi tylko dodać „sygnujące” ją nazwisko artysty. Badaczka uznaje wzmianki o Rafaelu za konwencjonalne uwagi dodane do oryginalnej oceny dawnego malarstwa włoskiego³¹. Chyba trudno przyjąć jej punkt widzenia. Jest tak nie tylko z powodu podkreślonych wcześniej wtrąceń Mickiewicza, świadczących o jego powątpiewaniu, lecz także dlatego, że nie całe dawne malarstwo włoskie poeta afirmuje, a jedynie to sprzed Rafaela (potem zresztą docenia na przykład *Sąd Ostateczny* Michała Anioła). Oceny Mickiewicza są więc jak najbardziej przemyślane i niepowierzchowe.

Najważniejsze jednak w tych rozważaniach o dziejach sztuki jest ich odniesienie do poezji i poety. Choć według Manfreda Kridla Słowacki i Mickiewicz spirali się o koncepcję Boga, Magdalena Bąk zaznacza, że istotą ich sporu był charakter poezji³². Tak samo gdy mowa o sztukach plastycznych w ujęciu Mickiewicza, nie sposób uciec od pytania o poetę i poezję. Nieustannie zestawia on obraz ze słowem i pytanie o dzieło zmienia się u niego w pytanie o artystę i rangę moralną sztuki.

W opinii Mickiewicza malarstwo włoskie zachowało uduchowiony charakter do czasów Leona X. Artyści nie wykonywali wtedy rzemiosła, lecz pełnili czynności kapłańskie, natchnienie do tworzenia czerpali z modlitwy, a tematy – z Ewangelii. Ten pogląd w odniesieniu do poezji został odzwierciedlony w liście poety do Hieronima Kajsiwicza datowanym na rok 1834: „Mnie się zdaje, że wrócą czasy takie, że trzeba będzie być świętym, żeby być poetą”³³. Mickiewicz pisze o powszechności jednego, prawdziwego rodzaju sztuki – oczywiście sztuki

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem, s. 275.

³¹ A. Kowalczykowa, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2, s. 206.

³² M. Bąk, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 396.

³³ A. Mickiewicz, list do Hieronima Kajsiwicza z 31 października [1834 r.], w: idem, *Dzieła*, t. 15: *Listy. Część druga. 1830–1841*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 2003, s. 285. Cf. E. Hoffmann-Piotrowska, *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli*, Warszawa 2004, s. 237.

religijnej, w której łonie powstawały obrazy kultowe, „kopie wizerunku autentycznego i prawdziwego”³⁴. Bardzo ważna w optyce poety jest ocena ludu, który takiej sztuce ufał, niebiańskie istoty przez nią przedstawiane przyjmował jako rzeczywiste, uznawał objawienia i wierzył, że właśnie na ich podstawie tworzone są dzieła sztuki, które z tego powodu i dzięki uwrażliwieniu religijnemu czcił na równi z Bogiem i świętymi³⁵. Z tym koresponduje pogląd Mickiewicza wyrażony w kursie czwartym wykładów o literaturze słowiańskiej – o sztuce, która „jest pewnego rodzaju wywoływaniem duchów, [...] czynnością tajemniczą i świętą”³⁶.

Sztuka jest niczym innym, jak wizją; artyści są ludźmi posiadającymi, często bezwiednie, dar doznawania wizyj. Niewątpliwie! I gdybyśmy tego daru w nich nie przypuszczali, jakżebyśmy uwierzyli, że oblicza bohaterów i świętych, które nam pokazują w swych pracowniach, przynależą istotnie duchom wielkich osobistości znikłych z ziemi przed wiekami³⁷

– kontynuuje poeta. I dodaje wątek nici łączącej sztukę z niebem³⁸.

Sztuka według Mickiewicza „przedstawia duchy pojedynczych osób”, a w procesie tworzenia „ani kształt, ani materiał nie zależą od samowoli artysty. [...] wszystko to powinno odpowiadać istocie przedstawionego ducha”³⁹. Można powiedzieć, przy użyciu określeń stosowanych przez Hansa Beltinga w książce *Obraz i kult*, że Mickiewicz ceni jedynie obrazy religijne uznawane za siedzibę świętego, a nie te będące ekspresją sztuki⁴⁰. Wydaje się, że jego rozumienie obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej może być takie jak w cytowanym przez niego pamiętniku księdza Kordeckiego: to Królowa, która za sprawą wizerunku „mieszka pośród nas”⁴¹. Stąd blisko do zagadnień teologii ikony, o której Paul Evdokimov pisze: „dla Wschodu **ikona jest jednym z sakramentów**, dokładniej rzecz biorąc – sakramentem osobowej obecności”, i dalej: „Ikona świadczy o obecności świętego, wyraża jego posługę wstawiennictwa i komunii”⁴².

³⁴ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie...*, s. 274–275.

³⁵ Ibidem, s. 275.

³⁶ A. Mickiewicz, *Wykład VI*, w: idem, *Dzieła*, t. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1998, s. 64.

³⁷ Ibidem, s. 65.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 66.

⁴⁰ H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 523.

⁴¹ A. Mickiewicz, *Wykład IV*, w: idem, *Dzieła*, t. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1997, s. 60.

⁴² P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 156.

Kwestia perspektywy

„Najwięksi twórcy sztuki – stylu *il naturale* – byli nie tylko ludźmi hojnie obdarowanymi przez naturę, ale przede wszystkim ludźmi niezmiernie pracowitymi”⁴³ – pisze Zygmunt Ważbiński, rekonstruujący pogląd Giorgia Vasariego, pierwszego biografa Rafaela. Vasari w sylwetce malarza szczególnie uwypukla znaczenie ciężkiej pracy w dążeniu do osiągnięcia dojrzałego, późnego stylu. Według Vasariego tylko tak ciężko pracujący artysta, dążący do ciągłego doskonalenia swojego talentu, może zostać geniuszem – *virtuoso*⁴⁴. Tymczasem Mickiewicz nawet w doskonałości malarstwa Rafaela dostrzega pewną ambiwalencję, ponieważ została ona osiągnięta w wyniku współzawodnictwa⁴⁵ – przez Vasariego traktowanego jako chwalebne samodoskonalenie na podstawie analizy sposobu pracy innych artystów⁴⁶.

Według Mickiewicza zmiana stylu Rafaela miała również przyczyny zewnętrzne, leżące w procesie prowadzącym do zeświecczenia sztuki. Duch chrześcijański został z niej wyparty przez wpływy antyczne, a dokładnie „ducha pogańskiego”, gdy „podziw dla pomników starożytnych [...] stał się modą, myślą opętaną czasu”⁴⁷. To również przez to Rafael zmienił styl malowania – w odczuciu Mickiewicza na gorszy, już nienapełniony czystym i pogodnym duchem⁴⁸. „Niewątpliwie udoskonalili on stronę techniczną malarstwa; stworzył obrazy dyszące życiem i prawdą, nieomal dotykalne, ale o prawdzie coraz więcej zmaterializowanej. Jego Madonny nabrały wyrazu Fornariny, a apostołowie – filozofów greckich”⁴⁹ – pisze poeta. A w prelekcjach paryskich stwierdza: „Aby zamaskować brak natchnienia, tworzy się teorie i systematy”⁵⁰.

Po zeświecczeniu sztuki, wciąż przecież tworzonej jako religijna, bo na zlecenie hierarchów Kościoła, nastąpiła druga klęska – spowodowana reformacją. Wtedy to według Mickiewicza artyści musieli opuścić świątynie i udać się do

⁴³ Z. Ważbiński, *Wstęp*, w: *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, wstęp, komentarze i tłum. idem, Wrocław 1975, s. 62.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 62–63.

⁴⁵ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie...*, s. 275.

⁴⁶ Cf. G. Vasari, *Żywoć Rafaela z Urbino, malarza i architekta*, w: idem, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybór, tłum. i oprac. K. Estreicher, Warszawa 1989, s. 405.

⁴⁷ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie...*, s. 276.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 277.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ A. Mickiewicz, *Wykład VI*, s. 69. Warto zaznaczyć, że taka wizja Rafaela jako twórcy teorii artystycznych świadczy o trwałości jego legendy. Anthony Blunt nieco prowokacyjnie zauważa, że tak jak każdą teologiczną doktrynę można poprzeć cytatem ze św. Augustyna, tak każdą teorię estetyczną można zilustrować odniesieniem do Rafaela – zawsze wystarczy po prostu przywołać jeden z elementów jego obrazu, stworzonego przez Vasariego, a przechowywanego w legendzie; A. Blunt, *The Legend of Raphael in Italy and France*, „Italian Studies” 1958, nr 13, z. 1, s. 2.

niegodnej pracy, jak ewangeliczny syn marnotrawny, by skończyć w „domach rozpusty”⁵¹. Co interesujące, Hans Belting również właśnie w reformacji dostrzega moment przełomowy w historii sztuki⁵². O ile jednak w ujęciu Mickiewicza jej skutkiem była gwałtowna degeneracja sztuki⁵³, o tyle Belting wartościuje ten przełom pozytywnie – jako początek rozwoju. W optyce badacza jest to w ogóle początek epoki obrazu. Mimo że refleksja nad przewrotem spowodowanym przez reformację znajduje się w rozdziale zatytułowanym *Obraz i religia. Kryzys obrazu u progu nowożytności*, to zamyka przecież książkę o *Historii obrazu przed epoką sztuki* – czyli otwiera pole do badań nad epoką sztuki właśnie i nad rolą, jaką odgrywa w niej obraz. Odmieniony obraz zaczyna wymagać podejścia hermeneutycznego, do tej pory zarezerwowanego dla dzieła literackiego, ponieważ samo opowiadanie o nim przestaje być wystarczające. Badacz podsumowuje: „Obrazy znajdują swoje miejsce w świątyni sztuki, a swój prawdziwy czas w jej dziejach. Obraz chce być teraz pojmowany nie tylko jako poemat o tym, co przedstawia, lecz także jako przyczynek do rozwoju sztuki”⁵⁴.

Belting – tak jak Mickiewicz – skupia się na sztuce religijnej, ale uderzające jest to, jak bardzo różnią się od siebie ich spojrzenia. Mickiewicz zdaje się patrzeć na malarstwo religijne jednowymiarowo, dostrzegać tylko jedną jego funkcję, i jak gdyby zamykać je na możliwości jakiegokolwiek przemyślanego doskonalenia formalnego. „Chcąc ożywić sztukę z powrotem, oni, miasto wskrzesić jej ducha, brali się tylko do kłecenia jej formy”⁵⁵ – napisze o akademikach. O współczesnym sobie malarstwie będzie z kolei wyrokował: „Sztuka zatraciła ponownie swą myśl macierzystą, swój dogmat rodzajny, stała się igraszką mody”⁵⁶. Mickiewiczowi zależy na pewnej stałości w sztuce, ale co ma być według niego owym „dogmatem rodzajnym”?

Otóż należy malować to, co się widzi, i nie zniekształcać tego w dążeniu do osiągnięcia jak najdoskonalszej formy. Sztuka była autentycznie religijna, dopóki była prawdziwa, czyli bazowała na realnym doświadczeniu, widzeniu świętej istoty. Po licznych przewrotach artystycznych lud, który w optyce Mickiewicza jest sędzią wartości obrazów, stracił zaufanie do nowych przedstawień religijnych, ponieważ dostrzegł w nich „sceny dziwne i niezrozumiałe, postacie pogańskie i barbarzyńskie, nie rozpoznawał tam swej ewangelii”⁵⁷. Lud, według Mickiewicza, rozpoznał w tych dziełach ich prawdziwy charakter –

⁵¹ Ibidem, s. 278.

⁵² Mickiewicz bardzo krytycznie odnosi się do reformacji również w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* i w wykładach.

⁵³ A. Mickiewicz, *Wykład VI*, s. 280.

⁵⁴ H. Belting, op. cit., s. 524.

⁵⁵ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie...*, s. 279.

⁵⁶ Ibidem, s. 281.

⁵⁷ Ibidem, s. 279.

uznał je za przedmioty handlu i sprzęty domowe, jak gdyby ostatecznie pozbawione ducha chrześcijańskiego w momencie, w którym zyskały funkcje materialne czy użytkowe⁵⁸.

„Obrazy dwojakiego rodzaju”

Mickiewicz dość przenikliwie diagnozuje kierunek zmiany, która zaszła w postrzeganiu malarstwa religijnego wraz z reformacją. Wydaje się jednak, że jego myślenie jest wciąż bardzo jednowymiarowe, niepluralistyczne, radykalne, począwszy od spojrzenia na sam ruch reformacji. Gdy Marcin Luter wypowiadał się na temat ikonoklazmu, dowodził, że „istnieją obrazy dwojakiego rodzaju”, a Bóg w Starym Testamencie zakazał wykonywania tylko tych kultowych. Luter przekonywał, że jedynie te należy usunąć lub sprawić, by utraciły one swoją funkcję. Szczególnie przenikliwie i nowocześnie wręcz brzmi jego konstatacja, że to od widza zależy, co robi on z obrazem, a nie od samego obrazu⁵⁹. To widz decyduje o funkcji dzieła. Nie jest ona ani w dziele zawarta, ani niezmienna, jak można by wnioskować z artykułu Mickiewicza. Luter wykazuje się tu dużą wrażliwością, dostrzega pewne subtelności, których zdaje się nie uwzględniać Mickiewicz, a które można skojarzyć ze Słowackim.

„Obrazy dwojakiego rodzaju”, choć nieco inaczej rozumiane niż w argumentacji Lutera, Belting uznaje za znamię wczesnej nowożytności. „Werdykt potępiający obrazy w kościołach nie dotyczy powstających kolekcji” – pisze badacz. „Tu obrazy, które utraciły swe funkcje w kościele, otrzymują nowe zadania natury reprezentacyjnej”⁶⁰. W istocie od tego momentu teologowie i znawcy sztuki tracą szansę na porozumienie – w wypowiedziach o tych samych obiektach zaczynają mówić o obiektach różnych. „Jedni pozbawiają obraz starego typu aury sakralnej, drudzy poszukują definicji sztuki, która stapiałaby się w jedno z nowym pojmowaniem obrazu w ogóle”⁶¹. Co istotne, granica nie przebiega tu między obrazami religijnymi a obrazami świeckimi – chodzi raczej o oddzielenie dawnego sposobu pojmowania obrazu od nowego.

Sztuka na początku XVI wieku przestaje być już fenomenem religijnym – stwierdza Belting. Zanika obiektywne, ogólne pojęcie obrazu, dzięki czemu otwierają się drogi do tego, by określać go za pomocą nowych, estetycznych kategorii, w kontekście reguł sztuki. To w tym czasie temat religijny staje się owocem inwencji artysty. Obrazy artystyczne i nieartystyczne zaczynają istnieć obok siebie jako zwrócone do różnych odbiorców⁶².

⁵⁸ Ibidem, s. 280.

⁵⁹ H. Belting, op. cit., s. 523.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem, s. 524.

Belting jako obrazy nieartystyczne ma na myśli między innymi te, „które pozbawione były wszelkich ambicji artystycznych, ale za to nosiły znamiona pewnego mitu” i z tego powodu sławni artyści tworzyli dla nich kosztowne oprawy⁶³. Opisywany przez Mickiewicza bliżej nieokreślony lud „Przejrzał złe dążenia sztuki i zaczął mieć ją w poważaniu”, nie reagował na dzieła Carraccich czy Guercina. Jednocześnie „Wielbił niegdyś Madonny starego Cimabuego, [...] przyklękał w zachwycie przed Madonnami Giotta”⁶⁴. Ta obserwacja, a raczej chyba domysł, staje się jakby ilustracją naukowych wniosków Beltinga, który dowodzi, że obrazami kultowymi – a także, można dodać, cudownymi – pozostawały lub stały się obrazy uprzywilejowane, w tym kontekście pochodzące z dawnych epok, sprzed epoki sztuki. Według ustaleń badacza działało tu wrażenie obcości wywoływane przez te dawne dzieła w kontraście ze współczesnymi upodobaniami⁶⁵. A za takie przecież da się uznać Madonny malowane w okresie trecenta.

Tymczasem we Włoszech po reformacji sytuacja skomplikowała się jeszcze bardziej. Obrazy zyskały „dwojakie oblicze” – pozostały w kościołach, zatem ich charakter zaczął zależeć od tego, czy postrzega się je akurat jako siedzibę świętego czy ekspresję sztuki. We Włoszech wobec tego u wrót nowożytności rozpoczęto poszukiwania nie jasnego rozdziału, lecz syntezy. Także w Kościele katolickim obraz religijny przeszedł przemianę w dzieło sztuki⁶⁶. Tę sytuację Mickiewicz również w prelekcjach skomentuje:

Nie potępiamy sztuki; tworzyć wielkie arcydzieła, zakładać wielkie instytucje – to sposób służenia religii, służenia sprawie Bożej; ale to pewna, że dotychczas wszystkie ludy dopuszczały się w sztuce i w instytucjach politycznych przemieszania, dorzucając do natchnień boskich twory, które były jeno natchnieniem ich ja; przykład tego dała Grecja. Uderzającym przykładem są również Włochy; jest to kraj przepełniony kościołami i świętymi obrazami, ale jego mieszkańcy nie są bynajmniej najpobożniejszym na świecie ludem⁶⁷.

Znaczy to tyle, że artyści po przełomie nie mogą sprostać roli świętych, których sztuka jest w stanie przemieniać wewnętrznie odbiorców⁶⁸. Przystają przypominać twórców ikon, które mają wyzwać „nie emocję, lecz zmysł mistyczny”⁶⁹.

⁶³ Ibidem, s. 554.

⁶⁴ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie...*, s. 279.

⁶⁵ H. Belting, op. cit., s. 552.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ A. Mickiewicz, *Wykład XII*, w: idem, *Dzieła*, t. 10: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1998, s. 153.

⁶⁸ Cf. E. Hoffmann-Piotrowska, op. cit., s. 237.

⁶⁹ P. Evdokimov, op. cit., s. 157.

Podsumowanie

Na podstawie powyższych rozważań można zaryzykować stwierdzenie, że w liryku Słowackiego „skonfrontowane” ze sobą zostały obraz kultowy sprzed epoki obrazu i obraz, którego sposób odbioru został ukształtowany już po przełomie zarysowanym przez Beltinga.

Co z tego wynika? Liryk Słowackiego na podstawowym poziomie wydaje się uderzeniem w to, co Kridl nazywa „prostą, dobroduszną religijnością”⁷⁰, naturą „głęboko moralną i religijną”⁷¹, może w „sekcjarstwo” (co do którego jednak badacz zastrzega, że istniało tylko w otoczeniu starszego poety, a nie dotyczyło jego samego)⁷². Autor podważa pretensje Mickiewicza do zajmowania miejsca szczególnego – przywódcy duchowego i reprezentanta lub założyciela, czy też strażnika, szkoły religijnej⁷³. Ten wiersz można chyba zaliczyć do grupy utworów, o których Witkowska pisze: „krąg kampanii Słowackiego o swoją osobność, odrębność, o zrzucenie duchowego dyktatu grupy bądź jednostkowego innych, czytają: fałszywych, rewelatorów. Taki Mickiewicz jest częścią problemu, skądinąd ważnego, poeta-mystyk wobec sekty pozornie mistycznej”⁷⁴. Ale na głębszym poziomie to też zderzenie dwóch różnych sposobów rozumienia sztuki, korzystania z tej sztuki i dalej – rozumienia poezji: jej pochodzenia i funkcji.

„Jeżeli twórczość literacka powinna być, jak niegdyś w »wielkich epokach twórczych«, jednocześnie »religią i polityką, siłą i czynem«, to zrozumiałe jest pomijanie przez Mickiewicza jej funkcji estetycznych”⁷⁵ – pisze Ewa Hoffmann-Piotrowska i dalej podaje, jakie dzieła Mickiewicza uznał za „prawdziwe utwory literackie”. Można stwierdzić – a przecież są do tego podstawy – że wśród prawdziwych dzieł malarskich *Madonna Sykstyńska* by się nie znalazła. Nie spełniałaby funkcji przewodniczki człowieka na drodze doskonalenia wewnętrznego, a co za tym idzie – nie prowadziłyby do Boga⁷⁶. Strzelanie myślą wysoko i dziwienie się nad Madonną Rafaela nie mogłoby zostać przez Mickiewicza uznane za przeżycie kataraktyczne, za żywą reakcję prowadzącą do autentycznej przemiany odbiorcy⁷⁷. W liryku Słowackiego można odczytać sugestię, że doświadczenie duchowe osoby wybierającej inny rodzaj przeżycia i afirmującej inny rodzaj sztuki zostałyby przez Mickiewicza, a na pewno przez jego środowisko,

⁷⁰ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925, s. 6.

⁷¹ Ibidem, s. 11.

⁷² Ibidem, s. 58.

⁷³ Cf. M. Bąk, op. cit., s. 360.

⁷⁴ A. Witkowska, op. cit., s. 268.

⁷⁵ E. Hoffmann-Piotrowska, op. cit., s. 254.

⁷⁶ Cf. ibidem, s. 273.

⁷⁷ Cf. ibidem, s. 265.

nie tyle potępione, ile – co nawet gorsze – uznane za niebyłe. Madonna Rafaela nie może unosić ducha⁷⁸.

Tak jak w kontekście ataku Garczyńskiego Skwarczyńska zaznacza, że Słowacki ambitnie zaproponował uzupełnienie czy poszerzenie „poetyki listopadowej”⁷⁹, tak samo tu można uznać, że proponuje on rozszerzenie kategorii przeżycia i kategorii tworzenia.

A to, że kwestia syntezy dwóch funkcji dzieła sztuki u Rafaela jest możliwa, że próbowano przedstawiać to zagadnienie już nawet w romantyzmie (niemieckim, w którym legenda o powstaniu Madonny Rafaela jest uderzająco podobna do tej o powstaniu Matki Boskiej Częstochowskiej⁸⁰), że być może w swoim dziele Rafael zespolił objawienie z obrazem, umieścił w nim samo objawienie – to już temat na osobne rozważania. Wtedy mogłoby się okazać, że wieszczowie mieli do siebie znacznie bliżej, niż przypuszczali sami, a na pewno – ich otoczenie.

Bibliografia

- Bąk, Magdalena, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.
- Belting, Hans, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
- Blunt, Anthony, *The Legend of Raphael in Italy and France*, „Italian Studies” 1958, nr 13, z. 1.
- Evdokimov, Paul, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999.
- Hoffmann-Piotrowska, Ewa, *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli*, Warszawa 2004.
- Juszczak, Wiesław, *Czy istnieje sztuka mistyczna?*, w: idem, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995.
- Juszczak, Wiesław, „Mistyczna sztuka”?, w: idem, *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Kasperowicz, Ryszard, *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Lublin 2010.
- Kowalczykowska, Alina, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2.

⁷⁸ Można to objaśnić słowami Evdokimova, znowu zbliżonymi do stanowiska Mickiewicza: „Dzieło sztuki po to istnieje, by na nie patrzeć, ono zachwyca duszę; wzruszające i wzbudające podziw wówczas, gdy osiągnie szczyty, dzieło sztuki nie spełnia funkcji liturgicznej”; P. Evdokimov, op. cit., s. 157. O ile jednak to zdanie doskonale oddaje znaczenie i funkcję ikony w ortodoksji, o tyle w świetle zarysowanej problematyki historycznoartystycznej takie podejście do duchowości zachodniej wydaje się znacznie ograniczające.

⁷⁹ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 80–81. Pojęcie wprowadzone przez badaczkę.

⁸⁰ Rafael przypomina w nich św. Łukasza, który jest czczony jako pierwszy ikonograf i patron ikonografów również w Kościele prawosławnym; cf. P. Evdokimov, op. cit., s. 155.

- Kowalczykowa, Alina, *Słowacki*, Warszawa 1999.
- Kridl, Manfred, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Kuziak, Michał, *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2012.
- Mickiewicz, Adam, *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, w: idem, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1997.
- Mickiewicz, Adam, *Wykład IV*, w: idem, *Dzieła*, t. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1997.
- Mickiewicz, Adam, *Wykład VI*, w: idem, *Dzieła*, t. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1998.
- Mickiewicz, Adam, *Wykład XII*, w: idem, *Dzieła*, t. 10: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1998.
- Mickiewicz, Adam, list do Hieronima Kajsiewicza z 31 października [1834 r.], w: idem, *Dzieła*, t. 15: *Listy. Część druga. 1830–1841*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 2003.
- Nesteruk, Małgorzata, *O co Słowacki spierał się z Mickiewiczem?*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1999, nr 34.
- Piechota, Marek, *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*, w: idem, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005.
- Rutkowski, Krzysztof, *Paryskie adresy Mickiewicza*, <http://nplp.pl/artukul/paryskie-adresy-mickiewicza/> (d.d. 27.09.2019).
- Skwarczyńska, Stefania, *Stefan Garczyński – Juliusz Słowacki (U podstaw „poetyki listopadowej”)*, w: eadem, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975.
- Słowacki, Juliusz, *Beniowski. Poema. Pięć pierwszych pieśni*, oprac. J. Kleiner, w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 5, Wrocław 1954.
- Słowacki, Juliusz, *[Notatki luźne]*, oprac. W. Floryan, J. Kleiner, w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 15, Wrocław 1955.
- Słowacki, Juliusz, list do matki z 14 grudnia 1846 r., w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963.
- Słowacki, Juliusz, *[Dziennik z lat 1847–1849]*, oprac. J. Brzozowski, K. Szumska, Wrocław 2012.
- Słowacki, Juliusz, *Wiersze*, wstęp i oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2013.
- Szturc, Włodzimierz, *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*, w: idem, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Vasari, Giorgio, *Żywot Rafaela z Urbino, malarza i architekta*, w: idem, *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybór, tłum. i oprac. K. Estreicher, Warszawa 1989.
- Ważbiński, Zygmunt, *Wstęp*, w: *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, wstęp, komentarze i tłum. Z. Ważbiński, Wrocław 1975.
- Witkowska, Alina, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.

ANNA RZEPNIEWSKA, doktorantka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim; absolwentka filologii polskiej, historii sztuki i dwuetapowych studiów podyplomowych z zakresu redakcji językowej tekstu. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat statusu materii w tzw. późnej twórczości Juliusza Słowackiego i przewodniczy Kołu Naukowemu im. Juliusza Słowackiego. Pod jej redakcją ukazała się monografia wieloautorska pt. *Młody wiek XIX?* (2019).