

УДК 821.162.1-21.09 Словацький : 75 Шрамм

Urszula Makowska

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

SEN SREBRNY SALOMEI W OBRAZIE HELENY SCHRAMMÓWNY

Obraz Heleny Schrammówny Lirnik i Księżniczka (1921), nawiązujący formalnie do malarstwa ikonowego, jest inspirowany dramatem Juliusza Słowackiego Sen srebrny Salomei. Wybór bohaterów i sposób ich przedstawienia zwraca uwagę na wewnętrzny związek ich pierwowzorów literackich – na wielu poziomach: etnicznym, ontologicznym, psychologicznym. Obraz prowokuje taką lekturę tekstu, która wydobywa wspólnotę Księżniczki i Wernyhory oraz ich wyjątkową pozycję w strukturze dramatu. Perspektywa postkolonialna, przyjmowana w wielu współczesnych interpretacjach utworu Słowackiego, okazuje się w tym względzie mało przydatna.

Słowa kluczowe: Juliusz Słowacki, Helena Schrammówna, Mychajło Bojczuk, Sen srebrny Salomei, polski dramat romantyczny, Polska i Ukraina, malarstwo polskie

Маковська Уршуля. «Срібний сон Саломеї» в картині Гелени Шрамм.

Картина Гелени Шраммовни Лірник і Князівна (1921), що формально відноситься до мистецтва іконопису, була написана під враженням від драми Юліуша Словацького Срібний сон Саломеї. Вибір персонажів і спосіб їх подачі звертає увагу на внутрішній зв'язок їх літературних прототипів – на багатьох рівнях: етнічному, онтологічному, психологічному. Картина спричиняє таке читання тексту, яке унаочнює зв'язок Князівни і Вернигори, а також їх виняткове місце у структурі драми. З цієї точки зору постколоніальна перспектива, що приймається у багатьох сучасних інтерпретаціях твору Словацького, виявляється мало придатною.

Ключові слова: Юліуш Словацький, Гелена Шрамм / Шраммовна, Михайло Бойчук, Срібний сон Саломеї, польська романтична драма, Польща і Україна, польський живопис

Makowska Urszula. “Silver Dream of Salome” in the image of Helena Schrammówna.

Helena Schrammówna's painting The Bard and the Princess (1921), characterized by its formal allusions to icon painting, is inspired by Juliusz Słowacki's drama The Silver Dream of Salomea. The choice of the characters and the mode of their

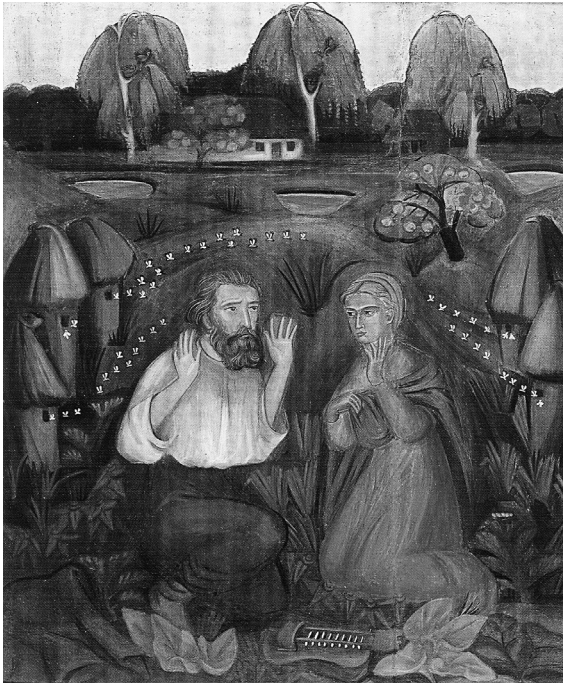
presentation suggests a spiritual kinship of their literary prototypes, manifested on several levels: ethical, ontological and psychological. The painting provokes a reading of the text which accentuates the bond between the Princess and Wernyhora, and their special position in the drama's structure. A post-colonial perspective, often invoked in many contemporary interpretations of Słowacki's drama, turns out to be hardly relevant in this context.

Keywords: *Juliusz Słowacki, Helena Schramm / Schrammówna, Mykhailo Boychuk, The Silver Dream of Salomea, Polish Romantic drama, Poland and Ukraine, Polish painting*

Lirnik i księżniczka, obraz Heleny Schrammówny (malowany temperą na desce) nie był dotąd przedmiotem badań historyków sztuki. Do Muzeum Okręgowego w Toruniu trafił ze zbiorów prywatnych dopiero w roku 1976. Jego wartość wynika zresztą nie z jakichś szczególnych walorów artystycznych, ale z odniesienia do *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego*. Przez recenzentów wystawy w warszawskim Salonie Czesława Garlińskiego, gdzie pracę pokazano w 1924 roku, owo źródło inspiracji nie zostało wspomniane, nawet przez Wacława Husarskiego, który kilka lat wcześniej opublikował artykuł o kolorystyce tego dramatu [8, s. 22-23]. W tytule obrazu, umieszczonym wraz z innymi danymi na jego odwrocie, słowo „Księżniczka” jest pisane wielką literą [16, s. 226], co upewnia, że autorka odwołała się właśnie do Słowackiego. Formuła malarska przedstawienia prowokuje do konfrontacji ukazanych postaci z ich literackimi pierwowzorami.

Kompozycja Schrammówny nie jest ilustracją, nie ukazuje żadnego epizodu rozgrywającego się na scenie. Nie ma też nic wspólnego z dominującą w dramacie kolorystyką (srebro lub biel, czerwień, czerń); przeważają w niej zanurzone w zieleniach odcienie barwy złotej (lub żółtej) i błękitu – jak na fładze Ukrainy. Zobrazowana sytuacja odnosi się do przeszłości poprzedzającej o kilka czy kilkanaście lat akcję dramatu, kiedy Księżniczka była wychowanką Wernyhory i słuchała jego dum i prorocत्व, które miały się spełnić w jej dorosłym życiu. Jednak tu została ukazana jako dorosła panna, a nie dziecko. Czas akcji dramatu i czas wspomnień stanowi więc w tej koncepcji jedność, jak w strukturze mitu. I jak w odczuciu samej Księżniczki:

* Jedynie bratanek Schrammówny wymienia wśród jej dzieł obraz, prawdopodobnie identyczny z omawianym: «Lirnik (na tle Beniowskiego Słowackiego)» [31, s. 5]. Wydaje się, że do *Snu srebrnego Salomei* odnosi się także tej samej autorki obrazek na szkle *Serenada* (lata 30. XX w., Muzeum Narodowe w Warszawie), który przedstawia zapewne Salomeę, Popadianki i Semenkę grającego na teorbanie.



Taką się dzisiaj widzę,
 Jaką się, ach! widziała
 W przyszłych myśli szafirze,
 Kiedym dziesięć lat miała,
 A dumkarz grał mi dumki na lirze. (V, 30-34)

W tle sceny znalazły się realia zawarte w słowach lirnika – jego futór z brzożami i trzema źródłkami oraz pasieka, wspomiana przez oboje bohaterów. Natomiast dwie jabłonie, które nie pojawiają się w dramacie, zostały wprowadzone do pejzażu być może jako nawiązanie do tematyki zalecanej uczniom przez Mychajłę Bojczuka [28, s. 222-223] i traktować je można jako wskazówkę do genezy obrazu. Niewykluczone, że relacja między Księżniczką a natchnionym lirnikiem zawiera aluzję do relacji uczennica – mistrz, obecnej w artystycznej biografii malarki. Helena Schrammówna (1879-1942) należała bowiem do grona polskich artystek, które w Paryżu, w latach 1909-1910, uległy wpływowi charyzmatycznej osobowości Bojczuka i jego idei odrodzenia sztuki bizantyjskiej – w tech-

nice, tematach i pojmowaniu istoty twórczości. Później także utrzymywała kontakt ze swym nauczycielem [40, s. 260], a niemal cały jej dorobek do roku 1925 (kiedy wyjechała na stałe do Wilna, poświęcając się odtąd głównie badaniom nad sztuką ludową) nosi wyraźne piętno jego artystycznych założeń.

Nie zachowały się żadne dokumenty czy relacje poświadczające, że nauka Bojczuka miała dla Schrammówny – tak jak w wypadku innej «bojczukistki», Zofii Baudouin de Courtenay [23, s. 50] – charakter iluminacji religijnej. Być może w jej przypadku teorie ukraińskiego artysty raczej ujawniły czy otworzyły to, czym nasiąkła od dzieciństwa. Wychowywała się w rodzinnym majątku Olchowa koło Leska, na południowo-wschodnim skraju dzisiejszej Polski. Przebywała wśród Rusinów, przechodziła koło unickiej cerkwi, która była jedyną świątynią we wsi. Co więcej – jej babka po mieczu i jeden z pradziadów po kądzieli (a stąd i inni krewni w linii męskiej) byli grekokatolikami [30, s. 81, 102]. Odebrała staranne wykształcenie – najpierw w Krakowie, a potem w Monachium (w jednym i drugim ośrodku mogła poznać Bojczuka, jeszcze przed przyjazdem do Paryża). Na wakacje wracała jednak do Olchowej i podobno od najwcześniejszych czasów interesowała się miejscowym folklorem [31, s. 2], który – jak potwierdzają jej późniejsze publikacje – traktowała jako równoprawną, a pod wieloma względami wyższą wobec profesjonalnej, dziedzinę twórczości [4, s. 630; 31, s. 2-4]. Ponadto jej zaangażowanie w prace renowacyjne dawnej sztuki na Kijowszczyźnie, gdzie jeździła podobno około 1912 roku [31, s. 3], świadczą o pojmowaniu kultury ukraińskiej jako bliskiej i równie cennej jak ta z Małopolski czy Mazowsza. Konflikty polsko-ukraińskie w czasie I wojny światowej, nasilone zwłaszcza tuż po jej zakończeniu, podważały możliwość wspólnego pielęgnowania dziedzictwa historycznego. Galicja stała się ziemią naznaczoną, już wówczas, piętnem bolesnych i nieodwracalnych rozłamów. Ta sytuacja mogła po raz kolejny obudzić tęsknotę za jakimś, choćby wymagowanym, idyllicznym związkiem obu narodów. Dlatego w obrazie z roku 1921 Schrammówna przywołuje arkadę ukraińską, która już przez Słowackiego zostaje pokazana jako świat bezpowrotnie utracony, istniejący tylko w pamięci. George G. Grabowicz (Hryhory Hrabowycz) widział w *Śnie srebrnym Salomei* pożegnanie takiego mitu Ukrainy, jaki był kultywowanego w twórczości Bohdana Zaleskiego czy Michała Czajkowskiego [7, s. 53-54].

Reprezentantami tego arkadyjskiego świata są u Schrammówny Księżniczka i Wernyhora, których w dramacie łączą związki znacznie silniejsze i głębsze niż w przypadku wszystkich innych par – jednoczy ich nie tylko podobny status etniczny, ale także ontyczny (o czym niżej). Obie postacie znajdują się też niejako na zewnątrz akcji dramatu, znając z góry niektóre jej epizody i dostrzegając nakładanie się światowych pozorów na trudną do zrozumienia i akceptacji głębinową, pierwotną prawdę. Wszystkie te własności były rozpatrywane przez wielu badaczy, choć głównie w odniesieniu do Wernyhory. Księżniczka wydaje się nie dość wnikliwie opisaną i niedocenioną bohaterką dramatu; wyjątkiem są spostrzeżenia m.in. Stanisława Turowskiego [35, s. 14], Jana Kotta [15, s. 114], a zwłaszcza George’a Grabowicza [7, s. 41, 52].

Ostatnie badania nad *Snem srebrnym Salomei*, w większości prowadzone z perspektywy postkolonialnej, słusznie zwracają uwagę na «historyczną» narodowość Księżniczki [1, s. 56; 3, s. 31; 12, s. 381; 17, s. 255], bo u Słowackiego «sprawy narodowe stają się rodzinnymi, osobistymi», a «krew się rozlewa i krew się miesza» [23, s. 259]). Na przykład Dariusz Skórczewski określa ją jako «spolonizowaną członkinię ukraińskiej elity, czystej krwi Rusinkę», której «ukraińska tożsamość etniczna nie idzie przy tym w parze z tożsamością kulturową» [33, s. 63]. Wiśniowiecka – zdaniem badacza – «skutecznie wyparła ze świadomości swą pierwotną, peryferyjną tożsamość» i «należy już tylko do polskiej elity, której czuje się pełnoprawną członkinią» [33, s. 63]. Oczywiście mówienie o świadomości etnicznej jest w przypadku bohaterki anachronizmem, ale autorytatywne zapewnienie o czystości jej krwi wydaje się dużą przesadą. Historyczni przedstawiciele jej rodu żenili się bowiem z Polkami. Księżniczka ma więc ich geny, tak samo jak geny i Jeremiego Wiśniowieckiego (skądinąd sportretowanego przez Słowackiego jednoznacznie pozytywnie na tle polskiej szlachty w nieukończonym dramacie *Jan Kazimierz* i pojawiającego się w *Złotej Czaszce*), nazywanego pogardliwie przez współczesnych – z racji konwersji na katolicyzm – «niedolaszkciem zlaszonym», i geny Dymitra Bajdy Wiśniowieckiego, hetmana kozackiego. Jest przy tym ostatnią z rodu (co wydaje się nie bez znaczenia dla odczytania sensu dramatu), bowiem gałąź książęca Wiśniowieckich, bardziej żywotna od królewskiej, wymarła w linii męskiej mniej więcej w tym czasie, kiedy bohaterka Słowackiego przyszła na świat*. Najwięcej

* Obecność postaci księcia Jeremiego Wiśniowieckiego w twórczości Słowackiego sugeruje, że poeta interesował się historią tego rodu. Wiśniowieccy byli fundatorami

wątpliwości budzi jednak sformułowanie Skórczewskiego o wyparciu przez Księżniczkę swej pierwotnej tożsamości. Przeczy temu jej wiara w przepowiednię usłyszaną od Wernyhory i poczucie niemal familijnej, wzajemnej bliskości w rozmowie bohaterów z aktu V. Jeśli istotnie Księżniczka dokonuje w dramacie jakiegoś wyboru, to nie między Sawą a Leonem (jak pisało wielu interpretatorów, głuchych na ton lekceważenia, jeśli nie pogardy, we wszystkich opiniach Wiśniowieckiej na temat Regimentarzewego syna), lecz między Wernyhorą i Sawą. Jest gotowa «polecić» za odchodzącym «na Ukrainę»^{*} dumkarzem, do czego skłania ją, poza przywiązaniem do niego, także uznanie i szacunek dla «ducha ludu», który właśnie wówczas objawił się jej w swoim tragizmie (V, 542-548). Dopiero przybycie Sawy powstrzymuje bohaterkę w tym zamiarze.

Księżniczka jest jedyną osobą, która dostrzega rozpacz Ukrainy i relatywizm odbioru historycznych wypadków, i jedyną, która usiłuje zaprotestować przeciwko straszliwemu wyrokowi wydanemu na Semenkę (a później także jedyną, która pyta o los Polski). Na jej prośbę i protest, zawarte w jednym wymownym wykrzykniku: „Panie!” (V, 131), Regimentarz po raz pierwszy zareaguje bez dotychczasowych rewerencji, wprost wulgarnie. Wypadnie z roli, bo krnąbrna wychowanka nie tylko zakwestionowała publicznie jego wolę (co przecież robiła już wcześniej), ale przede wszystkim naruszyła przypisaną jej konwencję – pierwsza wypadła z roli, z roli «ptaszęcia», które «świegotaniem» złoci smętny czas i znajduje się po domowej stronie kurtyny zasłaniającej krwawą scenę historii (III, 52-63).

Ci wszyscy, którzy – jak Regimentarz – widzą Księżniczkę po jakiejś jednej stronie, a jej dwoistość łączą bądź to z hybrydyczną tożsamością etniczną, bądź ze stanem panny i mężatki jednocześnie, sugerują, że warunkiem ujawnienia małżeństwa są dla niej szlacheckie «dokumenta» Sawy. Tak myśli sam Sawa, a żona obawia się wyprowadzić go z błędu, niepewna, czy zostanie właściwie zrozumiana. Dlatego, kiedy ujawnia mu prawdziwy, rzekomo zaimprovizowany na poczekaniu, powód zachowania ślubu w tajemnicy, zabezpiecza się zastrzeżeniem, że daje «odpowiedź

obu budynków klasztornych, jezuitów i franciszkanów, w Krzemieńcu. W nieodległym od Krzemieńca Wiśniowcu (należącym wówczas do Mniszchów) Słowacki mógł niejednokrotnie bywać i oglądać cerkiew zamkową (gdzie pochowano rodziców księcia Jeremiego, wyznających prawosławie), położoną tu obok siedziby magnackiej o zachodnioeuropejskim charakterze. Trudno nie dostrzec symbolicznej wymowy tego założenia architektoniczno-ideowego w odniesieniu do kreacji Księżniczki.

^{*} Na wielość znaczeń terminu „Ukraina” w twórczości Słowackiego zwrócił uwagę Eugeniusz Nachlik [22, s. 53-54].

wariatki godną» (II, 471). Jednocześnie staje więc po stronie ukraińskiego wieszczka, którego słowa Gruszczyński określił jako «brednie» (I, 103) [por. 17, s. 252]. Jak się okaże w akcie IV, Sawa zna jednak «gadki stepowe» i przekona się o prawdziwości proroctwa «Dziada, w wielkim duchu i szale» (IV, 322, 329). Wszakże trudno byłoby mu chyba zaakceptować argumenty ukochanej pochodzące z tego samego źródła. Przywiązany do własnej wersji tłumaczącej jej dystans, nie bierze zresztą na serio żadnych tłumaczeń; nazywa ją «Księżniczką na Ostrogu» (czyniąc pewnie aluzję do Halszki z Ostroga, ofiary intryg matrymonialnych, a może także do dziejów rodu Ostrogskich, pokrewnych pod pewnym względem historii Wiśniowieckich) i «szaloną» (II, 396, 398). Skoro motywy działania Księżniczki bywają błędnie odczytywane przez większość interpretatorów dramatu, nie można się dziwić prostolinijnemu Sawie.

Nie chodzi tu o żadne kaprysy rozpieszczonej panny ani o lęk przed mezaliansem. To krwawnikowy pierścień, otrzymany od Regimentarza, przypomniał Wiśniowieckiej przepowiednię Wernyhory. Księżniczka uzmysłowiła sobie, że poślubiając Sawę, postąpiła wbrew proroctwu, i jedynie z tego powodu żałuje swojego kroku, który jednak również był nieunikniony:

Pisano w niebie,
Że zawsze krzywo osądzę,
Zabłąkam się w zawierusze,
Wpadnę w dół, w lesie zabłądzę,
I wybłąkiwać się muszę. (II, 391-395)

Próbuje więc, i – jak się okaże – robi to skutecznie, nagiąć sytuację do słów przepowiedni: pozbywa się pierścienia, licząc, że dostanie go od Sawy, i dąży do unieważnienia – wobec losu, nie wobec świata – swojego małżeństwa jako *non consumatum*. Ostatecznym potwierdzeniem jej motywacji jest wyznanie z końcowej sceny aktu V, że trwa «przy dumkach», że Sawa pozostaje dla niej «rycerzem ukraińskim», zaś «panem Calińskim» jest wyłącznie dla innych. I tylko ze względu na Regimentarza, którego – jako prawnego opiekuna – musi prosić «przyzwolenia i zgody / Na ślub», liczy się szlachectwo jej wybranka (V, 650, 659-660, 664-665). Choć właściwe od początku «wie, że jej małżeństwo z Sawą jest związane ze śmiercią „Ukrainy”» [7, s. 52], nie wyrzeka się ukraińskości, opowiadając się za tym, czego «nie

będzie» (III, 383). Przeczuwa bowiem, że i Polski nie będzie, a sen, który spadnie na «dom purpurowy» Regimentarza (tak samo jak na Wernyhorę i jego lud), jest konieczny, bo poprzedza odrodzenie, nowe wcielenia indywidualne i nowy byt obu, rozdzielonych już, narodów [por. 18, s. 170]. Dlatego to nie geny Księżniczki, ale jej postawa i przekonania nie pozwalają uznać bez zastrzeżeń, że paradoksalny (i wątpliwy) *happy end* dramatu ujawnia dominację Polski [17, s. 256; 35, s. 184]*.

Również nie z racji rusińskiej krwi Księżniczka odstaje od świata Regimentarza, choć mieszka u niego (i nawet mówi mu «Tateczku», III, 44). Tylko pozornie jest światową damą – o to, co jest modne, musi pytać Anusię, nad klawikordy przedkłada śpiew słowików, a jej zamiłowanie do kwiatów nie wyraża jakiejś sentymentalnej potrzeby estetycznej, lecz świadczy o poczuciu związku z przyrodą. W wypowiedzianym w samotności monologu bohaterka przywołuje, oprócz królestwa flory, także dwa inne aspekty natury: głębię oceanów z Oceanidami w wieńcach z drogich kamieni (będącą dla Słowackiego sferą genezyjskich przemian) i kosmiczny porządek transmutacji (być może z odniesieniami do alchemii), symbolizowany przez płonącą błękitnie siarkę (II, 28-43). O jej duchowych kwalifikacjach wiadomo już wcześniej, przed przybyciem lirnika. Zna je sama, choć nie pojmuje, skąd się biorą:

Skąd mi ten duch? sama nie wiem...
 To wiem tylko, że mię nie to
 Bawi, co tych ludzi krwistych.
 I że myśli mych ognistych
 Mój dowcip jest zdawkową monetą. (II, 48-52).

Starannie ukrywa swoją inność, swoją twarz «smętnej wariatki» (I, 339), i tylko na zewnątrz «należy [...] do polskiej elity» [33, s. 63]. W rzeczywistości należy do elity wysokich duchów i można w niej widzieć prefigurację poetyckiej kreacji innych kobiet mistycznych w twórczości

* Oczywiście Księżniczka i Sawa są po stronie polskiej (ale bez zaprzeczenia ukraińskości) z racji swoich wcześniejszych losów (katolicyzm królewskiej linii Wiśniowieckich, szlachectwo ojca Sawy i udział jego samego w konfederacji barskiej) i z wyboru – w przypadku Sawy dokonanego już w chwili, gdy stał się żołnierzem Regimentarza; przejście na stronę ukraińską byłoby z jego strony zdradą; Księżniczka zaś wybiera Polskę, rezygnując z odejścia z dworu razem z Wernyhorą. Nie wydaje się, aby miało to cokolwiek wspólnego ze zjawiskiem mimikry, rozpatrywanym w badaniach postkolonialnych.

Słowackiego [por. 13, s. 189]. Odpowiada też pod wieloma względami modelowi «nowego człowieka», jaki poeta kreśli m.in. w korespondencji z okresu tworzenia dramatu (wystarczy zestawić kwestię Księżniczki: «Drzewko jestem bardzo czynne [...] / Kwiatek nowy rodzę co dnia», II, 382-384, z fragmentem listu do Zygmunta Krasieńskiego: «biada tym, co nie widzą – że zawsze kwitnąć mogą» [14, s. 9]; takich paralel można wskazać jeszcze więcej [14, s. 13-14, 16, 19]).

Wernyhora dostrzega w niej podobieństwo do Widunki, a sam, właśnie pod jej wpływem odzyskuje «sen Widuna» (V, 394, 429). Oboje wierzą w otrzymywane znaki, które wymagają właściwego odczytania. (Księżniczka musi się zresztą ćwiczyć w sztuce interpretacji, skoro drugim źródłem jej wiedzy – oprócz dum ukraińskich – jest Apokalipsa św. Jana). O pokrewieństwie Wiśniowieckiej i Wernyhory decyduje też zbliżony, specyficzny status bytu. Stary lirnik jest tu, zgodnie z ludową tradycją ukraińską, «łycarem newmyraką», po którym ma zniknąć mogiła, kiedy w kolejnym wcieleniu wróci na kurhany [19, s. 78]. Księżniczka zaś przewiduje swoją egzystencję pośmiertną w postaci tęczy unoszącej się nad cmentarzem, wyposażonej w rodzaj świadomości, ale ma również, tak jak jej Mistrz, zdolność inkarnacji, bowiem dając mu swój kolczyk, obiecuje spotkanie w przyszłości «Czy po wiekach, czy po latach» (V, 532). Podarowana zauszniczka zdaje się symbolizować mistyczne zaślubiny obojga niezwykłych bohaterów, ich wspólnotę duchową w wieczności, ponad rozdartą teraźniejszością.

Przynależność Księżniczki i Wernyhory do sfery transcendencji została wydobyta w obrazie Heleny Schrammówny. Decyduje o tym stylizacja w duchu malarstwa ikonowego – złote tło w górnej części kompozycji i charakterystyka postaci. Niebieska suknia Księżniczki (różna od dworskich kostiumów, w jaką ubierali bohaterkę niemal wszyscy scenografowie) i dwa kręgi zawoju na głowie, jakby «zapowiedź» aureoli, są wyraźną aluzją do postaci Najświętszej Marii Panny ze sceny zwiastowania, co podkreśla także gestykulacja bohaterki (np. podobnie podtrzymuje welon i księgę Maria w *Zwiastowaniu* Simone Martiniego z Galerii Uffizi). Tak zresztą widział ukochaną Sawa, gotowy przed nią klękać „jak przed Bohomazem” (II, 464). Z kolei wzniesione do góry ręce klęczącego Wernyhory stanowią przetworzenie pozy oranta, występującej w sakralnym malarstwie kręgu Bizancjum, głównie w typie Maria Oranta lub Panagia*. Również pszczoły, wyraźnie zaznaczone przez malarzkę

* Schrammówna namalowała w tej pozie także *Madonnę z Dzieciątkiem* (ok. 1930, Muzeum Narodowe w Warszawie), również stylizowaną na ikonę.

(w dramacie jest mowa o pasiece, a do brzęczącej pszczoły Wernyhora porównuje swoją lirę), mogą odnosić się do ikonografii chrześcijańskiej, w której symbolizują słodycz Marii i Chrystusa, a ich rój oznacza Kościół.

Obraz Schrammówny kieruje więc uwagę na wspólnotę obojga bohaterów i ich cechy nie dość wyraźnie (lub wręcz mylnie) interpretowane w dotychczasowych rozważaniach o dramacie Słowackiego. Polsko-ukraińska tożsamość Księżniczki, podobnie jak ukraińska (ale obrosła polskością) Wernyhory, nie podlegają rozdziałowi na genetyczne składniki, tak samo jak ich złożona duchowość, przekraczająca indywidualną egzystencję i odradzająca się w nowych wcieleniach. Dlatego, choć nie tylko z tego powodu, matryca postkolonialna (czy genderowa, także wykorzystywana w odczytywaniu dramatu i sprawdzająca się w wypadku Salusi, lecz przeciwieństwie nie Księżniczki) okazuje się tu niewystarczająca [por. 24, s. 259; 32, s. 207, 213; 39, s. 262-263;]. Ale jest bardzo przydatna, ponieważ dzięki jej zastosowaniu *Sen srebrny Salomei* ujawnia jeszcze więcej szczegółów, które nie odpowiadają na przewidziane w kwestionariuszu pytania, a które wcześniej umykały uwadze czytelników.

LITERATURA

1. Bal E., Stępnia G. Polskość a ukraińskość. Kształtowanie tożsamości narodowej w *Śnie srebrnym Salomei* w świetle studiów postkolonialnych / Ewa Bal, Grzegorz Stępnia // *Słowacki/Grotowski. Rekontekstualizacje*. Pod redakcją Dariusza Kosińskiego i Wandy Świątkowskiej. – Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2010. – s. 45-59.
2. Bałucki M. *Kobiety dramatów Słowackiego* / Michał Bałucki. – Kraków: F. Grzybowski, 1867. – 101 s.
3. Beauvois D. *Słowacki iluzjonistyczny, czyli rzeź humańska jako „tragifarsa”* / Daniel Beauvois // *Słowacki współczesny*. Praca zbiorowa pod red. Marka Troszyńskiego. – Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1999. – s. 20-36.
4. Biernacka R. *Schrammówna Helena* / Róża Biernacka // *Polski słownik biograficzny*, t. 35. – Warszawa; Kraków: Polska Akademia Nauk, Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla, 1994. – s. 629-630.
5. Borek P. *Juliusza Słowackiego dialog z historią. Uwagi o *Śnie srebrnym Salomei** / Piotr Borek // *Czasopismo Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich* 2010 z. 20/21 – s. 9-25.

6. Chmielowski P. Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Zarys literacki. Wydanie czwarte, poprawione i powiększone. Z ilustracjami / Piotr Chmielowski. – Kraków: L. Zwoliński, 1895. – 275 s.
7. Grabowicz G. G. Mit Ukrainy w „Śnie srebrnym Salomei” / George G. Grabowicz; przełożyła Elżbieta Jamrozik // Pamiętnik Literacki 1987 z. 2. – s. 23-60.
8. Husarski W. Uwagi o kolorystyce w „Śnie srebrnym Salomei” / Waław Husarski // Pro Arte et Studio 1919 z. 2. – s. 20-22.
9. Husarski W. Salon Garlińskiego / Waław Husarski // Wiadomości Literackie 1924 nr 22. – s. 5.
10. Husarski W. Sztuka / Waław Husarski // Pani 1924 nr 6-7. – s. 44-46.
11. Husarski W. Kronika artystyczna / Waław Husarski // Tygodnik Ilustrowany 1924 nr 23, s. 381.
12. Kasperski E. Dramat pogranicza polsko-ukraińskiego (O „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego) / Edward Kasperski // „Szkoła ukraińska” w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie. Pod red. Stanisława Makowskiego oraz Urszuli Makowskiej i Małgorzaty Nesteruk – Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2009. – s. 364-390.
13. Kleiner J. Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości, t. IV: Poeta mistyk, cz. 1 / Juliusz Kleiner. – Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1927 – 399 s.
14. Korespondencja Juliusza Słowackiego. Opracował Eugeniusz Sawrymowicz, t. II. – Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1963. – 495 s.
15. Kott J. Konfrontacje. Tragi-farsa Słowackiego / Jan Kott // Dialog 1960 nr 2. – s. 108-116.
16. Kroplewska-Gajewska A. Malarstwo i rzeźba polska od końca XVIII w. do 1945 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog, t. 2 / Anna Kroplewska-Gajewska. – Toruń: Muzeum Okręgowe, 2006. – 317 s.
17. Kuziak M. Sen srebrny Salomei Słowackiego. Mapy tożsamości / Michał Kuziak // Geografia Słowackiego. Pod red. Doroty Siwickiej i Marty Zielińskiej. – Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2012. – s. 246-258.
18. Makowski S. „Hajdamacy” Tarasa Szewczenki i „Sen srebrny Salomei” Juliusza Słowackiego / Stanisław Makowski // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze 1998 t. 6/7. – s. 166-176.
19. Makowski S. Wernyhora. Przepowiednie i legendy / Stanisław Makowski. – Warszawa: Czytelnik, 1995. – 269 s.

20. Masłowski M., *Sen srebrny Salomei: symbol i rola* / Michał Masłowski // *Zwierciadła Kordiana. Rola maski i bohatera w dramatach Słowackiego*. – Izabelin: Świat Literacki, 1921. – 163-181.

21. Nachlik E. *Słowacki ukraiński* / Eugeniusz Nachlik // *Słowacki współczesny. Praca zbiorowa pod red. Marka Troszyńskiego*. – Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1999. – s. 94-107.

22. Nachlik E. *Ukraińskie i polskie elementy w Śnie srebrnym Juliusza Słowackiego* / *Eugeniusz Nachlik* // *Słowacki i Ukraina*. Pod red. Marii Woźniakiewicz-Dziadosz. – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2003. – s. 53-67.

23. Piwińska M. [głos w dyskusji] / Piwińska Marta // *Geografia Słowackiego*. Pod red. Doroty Siwickiej i Marty Zielińskiej – Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2012. – s. 259, 262.

24. Pospieszalski S., Baranowa A. *Zofia Baudouin de Courtenay a kryzys sztuki sakralnej* / Stanisław Pospieszalski, Anna Baranowa // *Znak* 1986 nr 2-3 (375-376). – s. 42-54.

25. Powązka E. *Poeta – Orfeusz w historycznym kontekście kolizyjny* / Elżbieta Powązka // *Poetyka wyzwolenia. Genezyjski dialog antyku z barokiem w twórczość Juliusza Słowackiego* – Kraków: Collegium Columbinum, 2008. – s. 211-229.

26. Ritz G. *Koncepcja frenezji w Śnie srebrnym Salomei* / Ritz German // *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach narodowej tożsamości, przeł. Małgorzata Łukasiewicz*. – Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011. – s. 142-151

27. Romański R. *Księżę Jeremi Wiśniowiecki* / Romuald Romański. – Warszawa: Bellona, 2009. – 343 s.

28. Rudenko O. *Sztuka monumentalna na rozdrożu historycznym. Od Rénovation Byzantine do „dialektyki formotwórczej” Mychajła [Mychajły] Bojczuka* / Oleh Rudenko // *Roczniki Humanistyczne LVI-LVII, 2008-2009 z. 4* – s. 207-247.

29. Rymkiewicz J.M. *Ludzie dwoiści (Barokowa struktura postaci Słowackiego)* / Jarosław Marek Rymkiewicz // *Problemy polskiego romantyzmu. Seria trzecia. Praca zbiorowa pod red. Marii Żmigrodzkiej* – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1981. – s. 65-107.

30. Schramm R.W. *Prywatna podróż pamięci* / Ryszard W. Schramm. – Olszanica: Bosh 2003. – 138 s.

-
-
31. Schramm W. Helena Schrammówna / Wiktor Schramm; Poznań 1946; Schramm R.W. Uzupełnienia i poprawki, październik 1994 / Ryszard W. Schramm. – Maszynopis w redakcji Polskiego Słownika Biograficznego w Krakowie. – 8 k.
 32. Słowacki postkolonialny. Pod red. Michała Kuziaka. – Bydgoszcz: Teatr Polski im. Hieronima Konieczki, [2012]. – 259 s.
 33. Skórczewski D. *Sen srebrny Salomei*, czyli parada hybryd / Dariusz Skórczewski // Pamiętnik Literacki 2011 z. 1. – s. 47-75.
 34. Szczuka K. Jako Lachów niewolnica / Kazimiera Szczuka // Geografia Słowackiego. Pod red. Doroty Siwickiej i Marty Zielińskiej – Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2012. – s. 208-212.
 35. Szczuka K. Słowacki i matkobójstwo / Kazimiera Szczuka // Słowacki współczesny. Praca zbiorowa pod red. Marka Troszyńskiego. – Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1999. – s. 170-188.
 36. Turowski S. Wstęp /Stanisław Turowski // Juliusz Słowacki *Sen Srebrny Salomei*. – Biblioteka Narodowa, seria 1, nr 57. – Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1923. – s. 3-33.
 37. Wallis M. Sztuki plastyczne. Wystawy w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego / Mieczysław Wallis // Robotnik 1924 nr 142. – s. 2.
 38. Wankie W. Ze sztuki. Salon Garlińskiego / Władysław Wankie // Kurier Warszawski 1924 nr 146. – s. 13.
 39. Ziemia K. [głos w dyskusji] / Kwiryna Ziemia // Geografia Słowackiego. Pod red. Doroty Siwickiej i Marty Zielińskiej – Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2012. – s. 262-263.
 40. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен / Ярослав Кравченко. – К. Майстерня книги, Оранта, 2010. – 400 с.