



Publikacja jest udostępniona na
licencji Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
3/2024 (61), s. 59–79
ISSN 1897-1962 (druk) | 2084-395X (online)
doi: 10.4467/2084395XWI.24.021.20086
<https://www.ejournals.eu/Wieloglos>

Agnieszka Pałucka

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0001-7059-0569>

Wizualne niepokoje romantyzmu w *Lambrze* i *Kordianie* Juliusza Słowackiego

Widma blade i milczące,
Jak stooki strażnik pawi
Juliusz Słowacki, *Kordian*¹

W spojrzeniach pojedynczych bohaterów – zwłaszcza spojrzeniach skierowanych przez okno, w przepaść czy przebiegających bez ograniczeń po stepie – tak chętnie przedstawianych zarówno przez literaturę, jak i malarstwo epoki romantyzmu, wyraz znajdują rozmaite tematy romantycznej antropologii. Jedne z bardziej znanych literackich spojrzeń pojawiają się w dramacie Słowackiego, gdzie „Kordian sam, z założonemi na piersiach rękoma, stoi na najwyższej igle góry Mont-Blanc” (*K*, s. 143). Didaskalia poprzedzające monolog eksponują rozciągającą się przed bohaterem perspektywę i włączają całą scenę w kontekst łatwo rozpoznawalnych elementów romantycznego imaginarium². Alina

¹ J. Słowacki, *Kordian. Część pierwsza trylogii. Spisak koronacyjny* [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 2, red. J. Kleiner, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1952, s. 181. Wszystkie cytaty z *Kordiana* Juliusza Słowackiego pochodzą z tego wydania i będą dalej oznaczane w tekście głównym według wzoru: (*K*, numer strony).

² Wątek ten przywołują i rozwijają komentatorzy *Kordiana* w licznych pracach poświęconych dramatowi. Obszerniej skupił się na nim np. Jacek Kolbuszewski w pracy *Pośąg człowieka na posągu świata. Glosa do „Kordiana” Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 4, s. 13–21.

Kowalczykowa bezpośrednio zestawiała ten fragment utworu z ówczesnymi przedstawieniami malarskimi:

Romantyczne krajobrazy przypomina przede wszystkim sam Kordian na szczycie Mont Blanc – samotny człowiek przeciwstawiony majestatycznej i groźnej naturze, chmurami – jak w malarstwie mgłą – dodatkowo odcięty od świata³.

Dorota Kudelska dodatkowo rozważa podobieństwo stojącego na Mont Blanc bohatera dramatu Słowackiego do słynnego *Wędrowca nad morzem mgły* Caspara Davida Friedricha:

Oto mężczyzna w dziewiętnastowiecznym stroju stoi na szczycie góry, a u jego stóp ścielą się jedynie chmury zasłaniające całkowicie widok ziemi. Słowacki na pewno tego obrazu nie widział, ale nie sposób nie dostrzec tu swoistej wspólnoty wyobraźni [...] ⁴.

W *Kordianie* poeta niejednokrotnie, nie tylko w tej scenie, porusza się w obrębie wyobrażeń kluczowych dla romantycznej kultury wizualnej. Sięgał po nie i we wcześniejszym *Lambrze* – ich ślady nosi zarówno panujący w poemacie „żywiół barokowości”⁵, jak i towarzyszące mu, charakterystyczne dla formy powieści poetyckiej sposoby obrazowania. Oba utwory skłaniają przy tym do zwrócenia uwagi na rolę widzenia i bycia widzianym w kreacjach bohaterów naznaczonych przez Słowackiego ideowymi problemami swojego czasu. Propozycja w tym artykule lektura będzie więc wyznaczana przez pytania o możliwości i ograniczenia romantycznej jednostki (tu: Lambra i Kordiana) traktowanej jako podmiot wizualny⁶. Czy bohaterowie panują nad swoimi spojrzeniami

³ A. Kowalczykowa, „*Kordian*” a obrazy romantyczne, „*Twórczość*” 1976, nr 3, s. 83. Kowalczykowa wprowadza jednak wyraźne rozróżnienie: „Zauważmy marginalnie, że w konwencjach poetyckich epoki, nie tylko w *Kordianie*, inne niż w malarstwie są relacje między jednostką a naturą. W malarstwie człowiek, usytuowany często u stóp lub na zboczu góry, jest przytłoczony potęgą natury. Wielka góra i małeńkie postaci ludzkie – a jeżeli coś jest na szczycie, to nie człowiek, lecz np. krzyż. W poezji zaś człowiek, znajdując się z reguły na samym szczycie, dominuje nad naturą, ma ją u swych stóp, jest w pozycji władcy” (*ibidem*).

⁴ D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 1997, s. 84–85. Uwagi Kudelskiej są polemiką z przywołanym w przypisie 3. stanowiskiem Kowalczykowej.

⁵ K. Kaiser, „*Dwubarwny światła [...] promień*”, czyli o barokowych żywiolach w romantycznym świecie „*Lambra*” [w:] *Literatura i żywioly*, red. M. Janoszka, L. Nawarecka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2021, s. 171.

⁶ Pojęcie „podmiotu wizualnego” wprowadzam m.in. po to, aby uniknąć sugestii binarnej opozycji między podmiotem a przedmiotem spojrzenia. W konstytuowaniu podmiotu wizualnego bierze udział zarówno widzenie, jak i bycie widzianym, a proces ten odbywa się w sferze kulturowo określonej i zinterpretowanej. Takie rozumienie podmiotowości wizualnej opiera się na wczesnych próbach jej definiowania przez Nicholasa Mirzoeffa:

i nad obrazami, które te spojrzenia za sobą pociągają? Czy można tu mówić o czymś na kształt romantycznego mocnego podmiotu wizualnego? Takiego, który jawiłby się jako centrum pola widzenia i który miałby wpływ na to, jak sam jest widziany? Czy może takie aspiracje bohaterów jednak się nie utrzymują? Znajomość losów obu tytułowych postaci od razu pozwala odpowiedzieć twierdząco jedynie na ostatnie z tych pytań. Jednak otworzona w ten sposób ścieżka lekturowa nie wyczerpuje się w tym miejscu: zarówno *Lambro*, jak i *Kordian* poruszają się po pełnych napięć polach wizualnych, gdzie sposoby widzenia i doświadczanie bycia widzianym, próby panowania nad spojrzeniem i utrata kontroli nad własną projekcją zdradzają niepokoje pozwalające umieścić utwory Słowackiego na szerszej mapie romantycznych problemów z wizualnością.

Silniej wzrok napnę – oczy rozedrę, otworzę

Elementy romantycznego imaginarium, pojawiające się w tych utworach, często wskazują na sposoby myślenia o wizualności charakterystyczne dla epoki. Na przykład: greckie ruiny *Lambra* – „kolumn potrzaskane głowy”⁷ – są częścią wpisanego w krajobraz palimpsestu historii, widzialnym śladem tego, czego nie można już zobaczyć, obecną pozostałością i nieobecnym wyobrażeniem. Podziemia kościoła, w których wśród trumien monarchów rozwija się spisek koronacyjny *Kordiana*, czerpią z gotycyzującej wyobraźni tworzącej obrazy z napięć między mrokiem a słabym, migotliwym światłem. Granice widzialnego są gwałtownie naruszane poprzez wizje i halucynacje – doświadczenia transgresyjne chętnie eksplorowane w ówczesnej literaturze. Do repertuaru romantycznej wyobraźni wizualnej należą też bohater w masce korsarza i spiskowca czy obrazy przemocy, łączone przez Słowackiego z elementami makabry i groteski⁸. Przykłady można mnożyć: znajdują się wśród nich orientalne motywy *Lambra* i sam wygląd tytułowego bohatera: „Twarz jego straszną bledością przeraża, / Poblękitniała od blasku księżyca...” (*L*, s. 38). Także w *Kordianie* licznie pojawiają się łatwo rozpoznawalne elementy romantycznych wyobrażeń, przy czym w wypadku tego dramatu ich obecność

„Przez podmiot wizualny rozumiem osobę, która jest zarówno konstytuowana jako czynny nośnik wzroku (niezależnie od jego lub jej biologicznej zdolności widzenia), jak i jako rezultat pewnych serii różnych kategorii wizualnych podmiotowości” (*idem, Podmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „*Artium Quaestiones*” 2006, nr 17, s. 258).

⁷ J. Słowacki, *Lambro. Powstańca grecki. Powieść poetyczna w dwóch pieśniach* [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 2, red. J. Kleiner, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1952, s. 17. Wszystkie cytaty z *Lambra* Juliusza Słowackiego pochodzą z tego wydania i będą dalej oznaczane w tekście głównym według wzoru: (*L*, numer strony).

⁸ O znaczeniu widowiskowego charakteru przemocy dla romantycznych wyobrażeń zob. I. Haywood, *Bloody Romanticism. Spectacular Violence and the Politics of Representation, 1776–1832*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2006.

niekiedy sygnalizuje dystans twórcy wobec wykorzystywanej materii poetyckiej (np. przez eksponowanie literackości danego rozwiązania)⁹.

Podobnie w spojrzeniach bohaterów dochodzą do głosu spopularyzowane w epoce wyobrażenia i właściwe jej fantazmaty. Niejednokrotnie manifestują się nich „romantyczne tematy egzystencji”¹⁰, zwłaszcza kiedy czytelnikowi ukazany zostaje bohater uchwycony w akcie odpowiednio nacechowanego patrzenia. W *Powieści Greka* najpierw jest to Lambro stający wobec klęski powstania:

Wdarł się na skałę – całą noc na skałę,
Patrzył na groby, na groby bez końca!
I tak nazajutrz jeszcze, nieruchomy
Błyszczał w promieniach wschodzącego słońca... (*L*, s. 21)

Nieco dalej – Ryga w ostatnich momentach przed egzekucją:

Więc tylko okiem raz rzucił po fali,
Spojrzał na mgłami osrebrzone góry.
[...]
Jeszcze go widzę, jak zasłonę zrywa,
Jeszcze go widzę – jak pod nieba stropy
Na rusztowaniu stanął – i smutnemi
Oczyrna dawał pożegnanie ziemi,
Siłom młodości – marzeniom młodości (*L*, s. 29).

I oczywiście Kordian na Mont Blanc, patrzący jednocześnie na zewnątrz i w głąb siebie, postawiony wobec widoku, który, nawet ograniczany chmurami, skłania,

⁹ Zob. np. komentarz Marii Kalinowskiej: „Bliskie ironii kreacyjnej jest posłużenie się przez Słowackiego w Przygotowaniu licznymi bezpośrednimi aluzjami do utworów literackich – romantycznych bądź bardzo ważnych dla romantyków – jak: *Makbet*, *Faust*, *Manfred*, *Mnich*, ale też mniej bezpośrednimi, choć bardziej zasadniczymi aluzjami do Mickiewiczowskich *Dziadów* czy *Ballad i romansów*. Nie są to bowiem tylko proste podobieństwa, które skłaniałyby jedynie do lektury *Kordiana* na przykład w domenie *Fausta*, Byronowskiego *Manfreda* czy innego utworu w jakiś sposób przywołanego w dramacie. Są to również aluzje, które budują dystans wobec «świata Faustów, Manfredów i Konradów»... Pokazują obszar literatury romantycznej już w pewnym oddaleniu, dystansie, raczej jako repertuar możliwych (niemożliwych?) масек i ról” (M. Kalinowska, *Antymisteryjność „Kordiana” (w kręgu romantycznej ironiczności)* [w:] *Dramat polski: interpretacje*, cz. 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp, posł. D. Ratajczakowa, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2001, s. 192–193). Na ten temat zob. też: R. Fieguth, *Granicie ironii w „Kordianie” Juliusza Słowackiego* [w:] *Ciało, pleć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa: Wiedza Powszechna 2001, s. 16.

¹⁰ Formuła zaczerpnięta z pracy Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej: *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2004.

by sięgnąć wzrokiem jak najdalej¹¹. W tradycji interpretacyjnej *Kordiana* monolog na Mont Blanc często bywa czytany jako „wielki spektakl autokreacji”¹². Autokreacja ta obejmuje siły skopieczne bohatera, który zdaje się tożsamy z własnym spojrzeniem: oko staje za Ja, jego moc jest mocą podmiotu, podobnie jak ryzyko jego słabości oznacza słabość *Kordiana*. Anna Jazgarska ulokowała w tym monologu moment zyskania wzroku o mocy spełniającej romantyczne wyobrażenia o jednostkowej potędze: „W spojrzeniu bohatera odbija się, ale też jednocześnie kumuluje wszechświat («w oczach tysiąc gwiazd»), jego «oko duchowe» wychodzi poza ograniczenia oka fizycznego i widzi więcej, dalej, intensywniej”¹³. Nieco niuansując to stwierdzenie, można powiedzieć, że poczucie mocy spojrzenia jest zespolone z poczuciem mocy własnej *Kordiana*, a więc wznosi się i chwieje w trakcie monologu:

Tu szczyt... lękam się spojrzeć w przepaść świata ciemną.

Spojrzę... Ach! Pod stopami niebo i nad głową

Niebo... Zamknięty jestem w kulę kryształową;

[...]

Silniej wzrok napnę – oczy rozedrę, otworzę,

Chciałbym stąd widzieć człowieka.

[...]

Potem piękny, jak duch baśni,

Pójdę na zimny świat i mogę przysiąc,

¹¹ Jak zaznaczyłam na wstępie, scena z *Kordianem* na Mont Blanc przynosi jedno z najsłynniejszych w literaturze polskiej spojrzeń z góry. Spojrzenia takie Słowacki szczególnie sobie upodobał (np. Zbigniew Majchrowski pisze o „punktach wysokościowych” jako o figurze topicznej w twórczości poety, zob. *idem, Mapa i książka* [w:] *Geografia Słowackiego*, red. D. Siwicka, M. Zielińska, Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich 2012, s. 119). Ówczesny rozwój tak technicznych możliwości, jak i zainteresowania umożliwioną przez nie widowiskową rozrywką przyczynił się do tego, że chętnie patrzono na sposób, który (jak pisze Wojciech Tomasiak, komentując widzenie miast przez Słowackiego) „był XIX wiecznym standardem, tj. przez panoptyczną obserwację z góry” (W. Tomasiak, *Kordian i panoramy* [w:] *idem, Jezioro Genewskie. Śladami Krasińskiego i Słowackiego*, Bydgoszcz 2021: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 50). Tomasiak spekuluje również na temat związku między tą sceną dramatu a popularnymi ówczesnie obrazami eksponowanymi za pomocą dioram. Nad tematem tym zastanawiała się także Kowalczykowa, zob. *eadem, Słowacki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1999, s. 135–136.

¹² M. Kalinowska, *op.cit.*, s. 199. Podkreślają to przede wszystkim prace skupione na ironiczności dramatu (zob. np. J. Ławski, *Universum Słowackiego. Studia o wyobraźni*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich 2020, tu rozdz.: „*Kordian*”. *Forma dobrze pomyślana*).

¹³ A. Jazgarska, *Patrzący-widziane: spojrzenie i przestrzeń u Słowackiego. Itinerarium* [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 3: *Metamorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego 2015, s. 235.

Że te na czole tysiąc gwiazd i w oczach tysiąc,
 Że posągowy wdzięk, narodów uczucia rozszerzy,
 I natchnie lud;
 [...]

Spojrzałem ze skały szczytu,
 Duch rycerza powstał z lodów... (K, s. 143–144)

Uwikłanie Kordiana w myśl i wzorce osobowe romantyzmu ujawnia się i na tej płaszczyźnie, bo pragnienie sprawczego spojrzenia odsyła do wyzyskania podobnego motywu przez Mickiewicza. W *Wielkiej Improwizacji* potęga Konradowego Ja wyjątkowo silnie wyraża się w postaci, jaką przyjmuje jego spojrzenie, a władzę, którą bohater „ma nad przyrodzeniem”, obrazuje działanie nadludzkiego w swej potęgze oka¹⁴.

Jak jednak wiadomo, podobne dążenia Kordiana (tak jak Lambra) skazane są na porażkę:

Noszący w sobie „gen Lambra”, zarażony niepewnością, pozbawiony właściwego Konradowi zaangażowania, po każdym chwilowym uniesieniu doświadczał będzie

¹⁴ Fragment ten brzmi następująco:

„Czyś Ty mi dał, czy wzięłem, skąd i Ty masz – oko
 Bystre, potężne: w chwilach mej siły – wysoko
 Kiedy na chmur spojrzę szlaki
 I wędrownie słyszę ptaki,
 Żeglujące na ledwie dostrzeżonym skrzydle;
 Zechcę i wnet je okiem zatrzymam jak w sidle –
 Stado pieśń żalosną dzwoni,
 Lecz póki ich nie puszczę, Twój wiatr ich nie zgoni.
 Kiedy spojrzę na kometę z całą mocą duszy,
 Dopóki na nią patrzę, z miejsca się nie ruszy”.

A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III [w:] *idem, Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa: Czytelnik, 1999, s. 160. Interesujące paralele zachodzą także pomiędzy realizacjami motywu spojrzenia przekraczającego ludzkie możliwości w tzw. Małej Improwizacji i w monologu wygłaszanym przez Kordiana wobec spiskowców. Konrad w locie zyskuje zdolność widzenia z góry przyszłych wypadków: „Stąd ja przyszłości brudne obłoki / Rozcinam moją żrenicą jak mieczem” (s. 154). Kordian wywołuje podobną sytuację, gdy próbuje wpłynąć na niezdeterminowanych towarzyszy: „Patrzę w przyszłość – i widzę tysiące gwiazd przede mną, / A cień przeszłości ku nim wyciąga ramiona; / Te gwiazdy to sztylety...” (K, s. 162). Wizje Konrada przerywa spojrzenie kruka („Spojrzał na mnie – w oczy mię jak dymem uderzył” [s. 154]), a słowa Kordiana jako zabieg retoryczny odrzuca Prezes („Piekielna myśl złożonym obrazom przygania, / Nie śmiałyś zgłębić myśli, sumnienia oczyma” (K, s. 164). Odczytanie tych monologów pod kątem podobieństw i zależności zawiera praca Magdaleny Bąk: *eadem, Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013, tu: *Przypadek Kordiana, czyli korsarz na Mont Blanc*, s. 169–216.

Kordian załamania, dręczyć go będą wątpliwości, wahadłowy rytm jego egzystencji i tutaj nie uległ przełamaniu¹⁵.

W przypadku Lambra taka sytuacja przeradza się w zmagania z tożsamością, co z kolei niejednokrotnie manifestuje się jako problemy z własną widzialnością, z tym, jak bohater widzi siebie i jak jest postrzegany. Pragnienie, by spojrzenia innych zwróciły mu jego własny, pożądaný obraz, prowadzi do tworzenia wielokrotnie zapośredniczonych wizerunków: odbitych w lustrze, w oczach Idy i we własnej pamięci:

Często przed ludźmi w kajucie ukryty,
Jak dziecię trefię przed zwierciadłem włosy,
Szaty poprawiam – brylantami stroję,
Bo widzę jasno – widzę w twych marzeniach,
Mój własny obraz wyraźnie odbity,
Więc podobieństwa szukam w ukraszeniach,
I póty śmiechem rozjaśniam jagody,
Aż póki czyste wróci mi zwierciadło
Obraz twych wspomnień z twarzą mniej pobladłą
I mniej posępny i smutny – i młody (*L*, s. 26).

Taki wizerunek zdaje się móc zaistnieć jedynie w oczach ukochanej, a przynajmniej tam go bohater poszukuje. Spojrzenie Idy to jednak spojrzenie żony Lota – odbija tylko obrazy przeszłości, dla której nie ma już ocalenia:

Podobną była do niewiasty Lota,
W chwili gdy tonie ostatnim uśmiechem
W nieodgadnioną boleść, w sen kamienny,
I jeszcze słucha w przeszłość odwrócona... (*L*, s. 25)

Iluzję tego spojrzenia Lambro pragnie jednak podtrzymać:

Zamknij się w cichej celi i ze skały
Patrzaj nocami na rozległe morze,
I błękitnemu po fali oczyma
Mojego statku ścigaj żagiel biały (*L*, s. 26).

Tej prośby, jak wiadomo, Ida nie spełnia. Odmawia bohaterowi spojrzenia podtrzymującego jego zanurzoną w minionej przeszłości tożsamość, a zamiast tego

¹⁵ M. Bąk, *op.cit.*, s. 192.

staje się świadkiem zmagania Lambra z samym sobą i eksterioryzacjami własnych dylematów.

Dogasające lampy i oczy bez powiek

W obu utworach pojawia się obraz-myśl o iskrze poruszającej ludzi i idee, o płomieniu obdarzonym zdolnością ożywiania – jak w łączącym je fragmencie: „Ożywię ogień, jeśli jest w iskerce” (*L*, s. 20). Zarazem, w odniesieniu do tytułowych bohaterów, w obu utworach Słowacki uruchamia metafory, symbole czy znaczące rekwizyty wizualne mające zdolność negacji znaczeń wpisanych w podobny obraz. W słowach *Idy serce Lambra* przyjmuje postać brylantu, którego blasku nie tłumią nieszczęścia, ale gasi je nuda:

Na twojem czole z przerażeniem czytam,
Ostatni stopień wszystkich nieszczęść – nudę.
Blask twego oka nie odbłyska z duszy.
Serce jak brylant, chociaż się rozkruszy,
W każdym odłamie iskra się zawiesza,
A każda czystym łśni tęczy promieniem:
Lecz na twem czole jakiś szatan mięsza
Rozpacz ze śmiechem, śmiech błady z cierpieniem... (*L*, s. 23)

Stan słabości, zawieszenia, „niedoczynu” znajduje korespondujący obraz w kolejnych przekształceniach motywu lampy. Lambro nie tylko „jak lampa blaskiem ostatnim się palił” (*L*, s. 49), ale szukał przy tym jakiegoś rodzaju utożsamienia z płonącym przedmiotem. Jest to jednak chybiona próba, bo podczas gdy korsarz gaśnie, ogień lampy – nie wiadomo: prześmiewczo czy żałośnie – będzie nadal oświetlał jego zwłoki:

Ha! i ta lampa nie chce ze mną zagasnąć.
Świeć – i świeć jutro nad korsarza ciałem...
Dotknąłem lampy i całe przezrocze
Krwia poplaamię (*L*, s. 50).

Światło to nie jest jednak czyste, skoro pada przez poplamione krwią przezrocze, przez ślady cierpień Lambra, jego zmagania i zbrodni. Można w nim dostrzec zniekształconą postać ognia, który z *Powieści Greka* przewędruje do motta *Kordiana*. Światło lampy to iskra czynu – ukryte w kajucie korsarza, splamione krwią, trwalsze niż on, ale na razie skazane na oświetlanie jego martwego ciała. Podobnie jak inne błyski i odbicia, stanowi wyrzut sumienia, przypomina natarczywy wzrok śledzący daremnie ukrywającego się bohatera. Ogień – zaprzepaszczone już zdolność do czynu – pali się w lampie, ale nie w nim. Opanowany słabością Lambro jedynie tłumi sobą bijące z ognia światło:

I szedł zachwiany i stąpał nieśmieiele,
Jakby od blasku ręką zakrył oczy;
I tak przed lampą stanął – że ją cieniem
Swojej postaci nachylonej mroczy... (L, s. 42)

Podobnie wyrazi swoją niepewność Kordian w słynnych słowach: „Posągu piękność mam – lecz lampy brak” (K, s. 144).

W przypadku Kordiana poczucie wewnętrznej siły dochodzi do głosu (by załamać się w dalszym miejscu dramatu) w innym jeszcze motywie: oczu bez powiek, niemogących przestać patrzeć i nieznających odpoczynku. Motyw ten pojawia się w żarliwej mowie Kordiana do spiskowców, wraz z postacią Marcusa Atiliusa Regulusa:

Niechaj się sen do moich powiek nie przybliża.
Lękacie się? Więc weźcie, przybijcie do krzyża,
Niech mam jako Regulus obcięte powieki,
Niechaj wiecznie bezsenny, na kraj patrzę mrący (K, s. 168).

Regulus – rzymski wódz z czasów pierwszej wojny punickiej – stracił powieki torturowany przez Kartagińczyków po tym, gdy powrócił do Kartaginy, aby dotrzymać słowa danego uprzednio wrogom¹⁶. Pojawia się więc jako przykład bohaterskiej wierności – zarówno ojczyźnie (Rzymowi), jak i składanym przez siebie przysięgom. Przywołując jego historię, Słowacki retorycznie wykorzystał przede wszystkim obraz przymusu ciągłej przytomności, stanu permanentnej jawy, niemożności (w przypadku Kordiana – chęci dobrowolnego odrzucenia) spoczynku. Motyw okaleczonych oczu (częsty u Słowackiego, a nieobojętny także dla wyobraźni epoki¹⁷) towarzyszy tu deklaracjom bohatera zarzekającego się wobec spiskowców, że jest zdolny do czynu i poświęceń. Wynaturzone okrucieństwo tego obrazu zapowiada niejako negatywne dopełnienie, jakie motyw ten znajduje w kluczowym momencie zmagania się Kordiana ze sobą,

¹⁶ Jego historia była przywoływana przez różnych autorów antycznych – na ten temat zob. E.R. Mix, *Marcus Atilius Regulus. Exemplum historicum*, The Hague: Mouton 1970.

¹⁷ Na częstotliwość pojawiania się u Słowackiego obrazów makabrycznie naruszonego oka wskazywały np. Maria Cieśla-Korytowska (*Brzydota (u) Słowackiego* [w:] *eadem, Słowacki. Poeta – myśliciel – eseista – człowiek*, Kraków: Avalon 2022, s. 521–522) oraz Anna Jazgarska (*Spojrzenie jako próba zbliżenia. Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki* [w:] *Zbliżenie. Literatura – kultura – język – translatoryka*, red. I. Fijałkowska-Janiak, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2011, s. 36–37). O podobnym motywie wspomina Johannes Grave, pisząc o „nocnych stronach” wyobraźni ujawniających się w kulturze wizualnej przełomu wieków XVIII i XIX (*idem, Uncanny Images. The „Night Sides” of the Visual Arts around 1800* [w:] *Dark Romanticism. From Goya to Marx Ernst*, ed. F. Krämer, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, s. 36–37). Najsłynniejszym ówczesnym przywołaniem postaci Regulusa jest prawdopodobnie obraz J.M.W. Turnera *Regulus* (1828).

w scenie przed sypialnią cara. Strach i Imaginacja kierują wzrok Kordiana na schylonego pod koroną „czarnego człowieka”:

STRACH

Dwa rogi wytrysły mu z czoła,

Oczy jak żar – bez powiek...

Skąd on? i na co? (K, s. 177)

W scenie, która w całości opiera się na metamorfozach i spotworniałym ożywaniu widzialnego, motyw wiecznie otwartych oczu przeobraża się z symbolu poświęcenia w oznakę szatańskiej mocy. Staje się sygnałem działania sił piekielnych, o których pisał Marek Troszyński:

Droga, którą odbywa do carskiej sypialni, jest testem wartości szatańskiej inicjacji. Zamordowanie „przyrodzonego” sobowtóra – Kordiana-Abla będącego symbolem odmiennego porządku etycznego miało dać poczucie upragnionej jedności, zwartości. Ta złuda szatańskiego daru pierzcha najszybciej: Kordian zмага się z hipostazami Strachu i Imaginacji. Poczucie mocy, pewność siły były też oszukańcze: Kordian chwycił się na nogach i pada bezsilny¹⁸.

Oczy bez powiek ze znaku udręczonego heroizmu przeobrażają się w przymiot szatana, odsłaniając iluzję Kordianowych wyobrażeń o sobie i poszukiwanym czynie: „Próba urzeczywistnienia idei demaskuje ją [...]”¹⁹. Nie można z całą pewnością uznać takiego zestawienia dwóch obrazów za świadomy zabieg autora, jednak rezultat wywołany przez odwrócenie symboli pozbawionych powiek oczu nie tylko jest odczuwalny, ale także wpisuje się w szersze tendencje utworu obnażającego dążenia i iluzje bohatera. Jak pisał o dramacie Jan Tomkowski, tutaj szatan: „Wykorzystuje każdy chwyt, jego przedsiębiorczość nie zna granic. Za pomocą istic diabelskich sztuczek wślizguje się w każde miejsce, nie odstępował ani na krok bohatera”²⁰. Pragnienia Kordiana otrzymują w dramacie spotworniałe realizacje i jawią się w przerażającej nocnej postaci, a szatańskie „Oczy jak żar – bez powiek” są niczym kpina z jego autokreacyjnych deklaracji.

¹⁸ M. Troszyński, „Kordian”: *dzieje bohatera*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 3, s. 146.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ J. Tomkowski, „Kordian” jako *dramat mistyczny i gnostycki* [w:] *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich 1998, s. 91.

Niepokojąca wizualność

Bycie widzialnym wydaje się w *Lambrze* i *Kordianie* równie istotne jak romantycznie nacechowane spojrzenia bohaterów. Jest niejako ich dopełnieniem, zawierającym w sobie tak poszukiwania pożądanego obrazu siebie, jak też świadomość własnej słabości. Zwłaszcza w *Lambrze*, gdzie forma powieści poetyckiej pozwala na wprowadzanie rozbudowanych opisów otaczającej bohatera przestrzeni. Niepokojący charakter wizualności wynika po części z tego, że tam, gdzie bohater szuka ukrycia i schronienia, dręczące go myśli zdają się materializować pod postacią śledzących go oczu:

Przy stole siedział korsarz z pochyloną głową,
I zadrżał, bo te światło z marzenia go budzi,
Bo te światło natrętne było jak tłum ludzi,
Co widząc blade czoło o szaleństwo woła (*L*, s. 35).

Lampa, co przed nim płonie, zdjęta sprzed ołtarza,
Świeci zbrodni, jak niegdyś przyświecała Bogu.
Tam dalej blask księżycy rzucony na progę,
Odbłyska jakby kawał śniegu błękitnawy (*L*, s. 36).

Uderzającą cechą rozwijającego się w ten sposób opisu jest liczba odbłyśków, pojedynczych mignięć światła odbitego od gładkich powierzchni i zgromadzonych przedmiotów – jak gdyby pamiątki zbrodni zwracały zawieszany na nich wzrok korsarza. Sytuacja Lambra nadaje niepokojący wydźwięk słowom Jamesa Elkinsa:

Każdy przedmiot nas widzi; na wszystkim wyrastają oczy. [...] Widzieć znaczy być widzianym, a wszystko, co widzę, jest jak oko, zbierające moje spojrzenie, mrugające, wpatrujące się, skupiające i odbijające, odsyłające moje spojrzenie z powrotem do mnie²¹.

W uwagach Elkinsa pobrzmiewają echa Lacanowskiej teorii spojrzenia, za której sprawą szczególnie sytuacja rozpoznania bycia obiektem wzroku zyskała filozoficzne znaczenie i została poddana namysłowi od strony konsekwencji,

²¹ Przekład własny na podstawie: „Every object sees us; there are eyes growing on everything. [...] To see is to be seen, and everything I see is like an eye, collecting my gaze, blinking, staring, focusing and reflecting, sending my look back to me”, J. Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, San Diego–New York–London: Harcourt Brace & Company 1996, s. 51.

jakie ma ona dla patrzącego i czującego na sobie spojrzenia podmiotu²². Spojrzenie to nie należy do rzeczywistego obserwatora, samo w sobie pozostaje ślepe, a jednak jest odczuwane przez podmiot jako zagrożenie dla jego patrzącego Ja. Podmiot staje się obiektem spojrzenia, którego nie potrafi rozpoznać i traci dominującą pozycję w polu wizualnym.

Właśnie taki wpływ na bohaterów Słowackiego zdają się mieć otaczające ich migotliwe światła, które połyskują w kolejnych odbiciach wewnątrz i tak już przytłaczających przestrzeni. Błyski zdają się przebiegać w nieskończoność między odbiciami niewidocznych szkieł, szyb i luster, z których układa się cały świat „uwięzionego w morzu”²³ Lambra:

A sumieniem kajuty są ścienne zwierciadła,
Których powierszchnia parą wilgoci pobladała,
I – co dnia zasłonami grubsze ciemnieją,
I co dnia na co patrzą, spowiadać nie śmieją (L, s. 36).

Powietrze szkliste pełne tajemnicy,
Księżycowego blasku i tęsknoty.
[...]
Pod kryształowym sklepieniem błękitu.
A w drżącej fali jak srebrne delfiny,
Igrały w koło blaski księżycowe (L, s. 37).

Maria Janion, diagnozując zamknięcie korsarza pośród zwierciadlanych wizji morza w poemacie, pisała o „lustrzanym tunelu szaleństwa wyobraźni odbitej, w którym skrył się bohater poematu”²⁴. To „skrycie się” jest jednak bardziej osaczeniem niż schronieniem.

Z kolei w *Kordianie* niepokojąca wizualność ujawnia się (za pomocą podobnych środków i ze szczególną intensywnością) w scenie przed sypialnią cara:

²² Mowa o teorii spojrzenia rozwijanej w trakcie *Seminarium XI* Jacques’a Lacana (1964), zob. *idem, The Seminar of Jacques Lacan*, ed. J.-A. Miller, Book XI: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, transl. A. Sheridan, New York–London: W.W. Norton & Company 1978 (oryginał francuski 1973). Sam Lacan bazował w niej na *Bycie i nicości* Jeana-Paula Sartre’a.

²³ „Uwięziony w morzu” to tytułowa formuła ze wstępu Marii Janion do wydania *Lambra* z 1979 roku (M. Janion, *Uwięziony w morzu* [w:] J. Słowacki, *Lambro. Powstańca grecki*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1979).

²⁴ *Ibidem*, s. 21. (Ten sam cytat pojawia się także w wystąpieniu badaczki opublikowanym w tomie *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1981, s. 325–326).

IMAGINACJA

Twój bagnet łysnął... płomienne bagnety
Zleciały się w powietrzu i z ostrzem się zbiegły...
Jak rybki, gdy w kryształe kruszynę spostrzegły...
Zleciały się i stał szczypią
I palą.
W powietrze uderzasz stałą,
Z powietrza jak iskry się sypią.
Czekaj, aż się ul cały płomyków wyroi... (K, s. 178)

W scenie tej ludzkie oczy mają nie tylko kwiaty, ale także każdy element makabrycznie ożywionych arabesk i zniekształconego ciemnością wnętrza Zamku Królewskiego. Na wahającego się Kordiana patrzą jego własne Strach i Imaginacja, patrzą nieożywione (choć tu właśnie wyjątkowo – ożywione) przedmioty, patrzy szatan i widma – „jak stooki strażnik pawi” (K, s. 181), śledzące wzrokiem całą drogę bohatera do drzwi cara.

Wizje, które patrzą

Narkotyczne deliria Lambra i scena ze Strachem i Imaginacją w *Kordianie* są kulminacyjnymi momentami łamania się skopiecznych i podmiotowych fantazmatów bohaterów. Słowacki nie tylko operuje tu elementami romantycznego imaginarium i odwołuje się do wizualnej wyobraźni epoki, ale zwraca uwagę na sam zmysł wzroku, nadając tym scenom hiperwizualny charakter.

Wizje Lambra są wywoływane celowo, mają w zamyśle bohatera odwrócić porządek jawy i snu, dać mu schronienie przed dręczącą rzeczywistością i pozwolić na ucieczkę od wspomnień do marzeń: „A o czym inni śnią – widział na jawie, / Tylko jaśniejse” (L, s. 39). Pożądana przez bohatera manipulacja wzrokiem fizycznym wyłamuje się jednak spod jego władzy, widzenie zwraca się przeciwko widzącemu i przemienia go w obiekt atakujących spojrzeń:

A skoro Lambro stanął w duchów kole,
Milijonowe patrzyły nań duchy;
I tak go w spojrzeń zakuli łańcuchy,
Że nie mógł zamknąć oczu – i na czole
Palące uczuł znamię duchów wzroku,
I drzał – gdy szmerem rosnącym potoku,
W ciszy setnemi głosy zawołali:
„Czemuś nie skonał, gdy wszyscy konali?” (L, s. 40).

Kordian, po próbach wzroku na Mont Blanc i po monologach przed spiskowcami, staje przed sypialnią cara wobec Strachu i Imaginacji:

IMAGINACJA

Nie patrz na mnie, lecz patrzaj, gdzie ja palcem wskażę.

KORDIAN

Palca twego nie widzę, lecz mój wzrok upada

Tam, gdzie wskazujesz palcem. Widzę jakieś twarze.

To arabeski, ściennie malowidła (K, s. 175).

IMAGINACJA

Widziałeś?

KORDIAN

Widziałem? (K, s. 179–180)

I tutaj zupełnie upada iluzja podmiotu panującego nad własnym spojrzeniem. A także nad własną widzialnością, bo z całą mocą ujawnia się niepokojąca wizualność, atakujące bohatera poczucie bycia obserwowanym przez mnogie, a nieuchwytnie spojrzenia. Makabryczne ożywienie arabesek i spotworniałe przeobrażenia widoku nocnych komnat nadają wszystkiemu szczególnie intensywny i przerażający charakter. Mając na myśli te właśnie cechy zamkowej przestrzeni, Jazgarska pisała, że: „W takim świecie spojrzenie Kordiana traci moc zdobytą na Mont Blanc i poddaje się potwornościom Imaginacji”²⁵. Takie poddanie się wystawia na widok (w tej szczególnej, delirycznej scenie robi to dosłownie) wszystkie te części Kordianowego Ja, z którymi bohater się zmagają i które próbował ukryć w monumentalnych deklaracjach autokreacyjnych. Wykorzystywana wcześniej retorycznie jawność („Mnie zapal rozrywa, / Zdaje mi się, że piersi otworzył na poły, / Że powinniście widzieć czyste serce moje...” [K, s. 167]) staje się przerażająco dosłowną widocznością, nad którą bohater nie panuje:

Arabeska zdobiąca ściany, ale też i inne elementy przestrzeni, to właściwie ciąg oczu: „jak żar – bez powiek”, „z oczu ludzkich kwiaty”, „stooki strażnik pawi”, „nieruchome oczy! / Gdzie się obrócisz, patrzą za tobą”. Kryształową kulę, symbol doskonałości i czystości, zastąpiło potworne *arbor mortis*, którego oczy przerażają niemy, uporczywym spojrzeniem²⁶.

²⁵ A. Jazgarska, *Patrzący-widziane...*, s. 236. Autorka bezpośrednio zresztą zestawia ze sobą te dwie sceny, właśnie ze względu na charakter spojrzenia Kordiana w każdej z nich: „Na Mont Blanc było to spojrzenie «posagu człowieka», które penetrowało otaczający Kordiana kosmos. W ciemnych korytarzach perspektywa uległa odwróceniu: bohater zamienił bezkres kosmosu na dzikie *panopticum*, w którym jego pokonane przez szaleńczość krwawych wizji spojrzenie znalazło się w pułapce spojrzeń cudzych: spotworniałych i zwielokrotnionych, przedrzeźniających niejako moc jego spojrzenia na Mont Blanc” (*ibidem*).

²⁶ *Ibidem*.

Potworności te zdają się kierować na Kordiana spojrzenia, pod którymi bohater traci stałość, pewność i zdecydowanie – nie może już, jak w monologu wobec spiskowców, powiedzieć: „Jestem cały i jeden...” (K, s. 167).

W obu utworach projekcje mają zdolność zaburzania kierunku spojrzenia, aż po zupełne odwrócenie: patrzą na patrzącego lub bezpośrednio kwestionują jego możliwości wzrokowe, podważają pewność widzenia i panowania nad spojrzeniem. Sceny wizualnej intensywności i niejednoznaczności bezpośrednio prowokują kluczowe pytanie: kto patrzy? Czy na Lambra patrzą jego zmarli towarzysze, czy to on sam patrzy na siebie poprzez ich spojrzenia, nie panując przy tym nad obrazem siebie, jaki się z tych spojrzeń wyłania? Do kogo należą spojrzenia Kordiana prowadzone przez Strach i Imaginację? Do jakiego stopnia romantyczny bohater może się z nimi utożsamiać?

Rodzi się też pytanie: czym z perspektywy wizualnej są narkotyczne wizje Lambra i halucynacje Kordiana? Można w nich zobaczyć ożywione obrazy bez ram, uwolnione z dwupłaszczyznowości, pochodzące od patrzącego podmiotu, a jednak manifestujące się na zewnątrz, co pozwala mu na nie patrzeć, ale bez zachowania bezpiecznego dystansu. Taki rodzaj doświadczenia prowadzi skojarzenia w stronę szczególnego rodzaju fantasmagorii, w której kluczową rolę odgrywała niewidzialność ekranu, tworząca iluzję samodzielności pojawiających się zjaw, wolnych od ograniczeń przestrzeni projekcyjnej. Erkki Huhtamo pisał o tym jako o doświadczeniu zaburzania znanych granic, także tych decydujących, co jest rzeczywiste i co zostało opanowane i oswojone poprzez ujęcie w ramę ekranu²⁷. Terry Castle z kolei wskazała na moment szczególnego przesunięcia w historii wyobraźni, kiedy to metafory związane z pokazami fantasmagorii stały się sposobem wyrażania stanów wewnętrznych, obrazów myśli i umysłu. Zjawy i duchy, usunięte przez rozum z ciemności zewnętrznej, przeniknęły do wnętrza, stały się figurami obrazów mentalnych²⁸. Tym samym zacieśnił się związek między halucynacjami, widzeniami i snami na jawie a światem wewnętrznym, z którego widziane zjawy mogły pochodzić. Nieprzypadkowo czyta się wizje Lambra jako ożywione przez opium wyrzuty sumienia, a Strach i Imaginację nazywa się projekcjami rozchwianego, pełnego dylematów umysłu Kordiana. Zachodzące na przełomie XVIII i XIX wieku procesy utrwaliły to połączenie i stworzyły przekonanie, „że jesteśmy «nawiedzani» przez nasze myśli, że mogą się one niejako przed nami materializować, tak jak zjawy, w chwilach halucynacji, snu na jawie lub rozmarzenia”²⁹.

²⁷ E. Huhtamo, *Elements of Screenology. Towards the Archaeology of the Screen*, „Navigationene – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften” 2006, no. 2, s. 32–64.

²⁸ T. Castle, *Phantasmagoria and the Metaphorics of Modern Reverie* [w:] eadem, *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, Oxford: Oxford University Press 1995, s. 140–167.

²⁹ Przekład własny na podstawie: „[...] that we are «haunted» by our thoughts, that our thoughts can, as it were, materialize before us, like phantoms, in moments of hallucination,

Szersza problematyka współczesnych Słowackiemu praktyk wyobraźniowego opanowywania zjawisk balansujących na granicy widzialnego i niewidzialnego może być więc kontekstem dla doświadczeń obu postaci. Skłania do pytań o status oglądanych zjaw i zwraca uwagę na podzielenie świadomości patrzącego bohatera: widziane istoty jednocześnie są w nim i poza nim, wyra-
stają z udręczonej wyobraźni, a przy tym istnieją naprawdę; poruszają się nie tylko po granicy między widzialnym a niewidzialnym, ale także po granicy między rzeczywistością i (przecież też widzialną) ułudą – bez przesądzania, do której z nich należą bardziej.

Wolałbym ciemną mieć na oczach chmurę

Wiele podobnych pytań prowokują również sceny pozbawione tak intensywnych zaburzeń sfery wizualnej. Zniekształcona perspektywa i deformujące działanie światła w *Lambrze* – elementy barokowości utworu, o której szczegółowo pisała Karolina Kaiser – mają wyraźne konsekwencje epistemologiczne:

To już nie tylko ślady pokrewieństw światopoglądowych myśli XVII-wiecznej i romantycznej, lecz także typowo barokowy niepokój świata – zmysłowego i w konsekwencji nie w pełni poznawalnego. Nie ma tu romantycznego oka duchowego, pozwalającego przeniknąć materialną otoczkę świata i dotrzeć do jego istoty, rozpoznać ją. Jest jedynie zagubiony w iluzjach człowiek, odczuwający niepokój wobec zmiennej, rozpiętej na antytezach rzeczywistości³⁰.

Widzenie wpisane w te utwory nie pretenduje do przezroczystości. Poetyckie opisy i narracja w *Lambrze* skutecznie komplikują bieg utworu, a kolejne obrazy dramatyczne *Kordiana* tworzą świat, w którym bohater dostrzega i rozważa zróżnicowanie sposobów widzenia:

Ludzie! wy się tym drzewom przypatrywać macie,
Jak cudom Boga, obok cudów waszej ręki. [...]
Był wiek, żem ja w dziecinnych marzeniach budował
Wszystkie stolice ziemskie, dziś je widzę różne;
Alem pierwszych obrazów w myśli nie zepsował,

waking dream, or reverie” (*ibidem*, s. 143). Castle odnotowuje użycia słowa „fantasmagoria” do pisania o uzewnętrznianiu się przerażających stanów mentalnych – takich jak u Lambra i Kordiana, chociaż Słowacki taką metaforą oczywiście się nie posługuje. Przy czym utwory poety chronologicznie sytuują się bliżej początkowych faz rozwoju takiej metaforyki – używanie słowa „fantasmagoria” do określania scen zmagających psychicznych stawało się popularne w drugiej i trzeciej dekadzie XIX wieku i obejmowało też samą działającą w romantycznym akcie twórczym wyobraźnię poetycką (zob. *ibidem*, zwłaszcza s. 155–159).

³⁰ K. Kaiser, *op.cit.*, s. 176.

Są dziś porównań celem, jak księgi podróżne.
Rzeczywistości naga, wynagrodź marzenie! (K, s. 133)

Szekspirze! duchu! [...]
Wolałbym ciemną mieć na oczach chmurę,
I patrzeć na świat oczyma twojemi (K, s. 136).

O! gdybym wiedział, że tak bez powrotu
Ziemie żegnałem; przed chwilą odlotu
Patrzyłbym na świat innemi oczyma,
Dłużej! ciekawiej, a może ze łzami... (K, s. 199)

Zdaje się, że dla Kordiana jest to istotny problem i zagadnienie warte namysłu, skoro powraca w różnych konfiguracjach w co najmniej kilku jego wypowiedziach. Mając je na uwadze, można zapytać, czy dezorientacja bohatera w świecie współczesnej mu kultury europejskiej nie przynosi rozpoznania, że oko zależne jest od wypracowanych w tej kulturze obrazów, uprzednich wobec samego aktu patrzenia. Nie chodziłoby tu jedynie o właściwe romantyzmowi nakładanie filtru wyobraźni na percypowaną rzeczywistość – o wyobraźniowe zawłaszczenie widzialnego, *imaginative appropriation*³¹ – ale też o pewne gotowe przezrocza czy widoki nakładające się na to, co widzialne. Mogą się one ujawniać poprzez coś, co Jarosław Ławski nazywa hipersemiozą, w ramach której percepcja jest równoznaczna z interpretacją³². Pojawiają się również w doświadczeniu rozczarowania. Kiedy Kordian mówi: „Próżno myśl geniuszu świat cały pozłaca, / Na każdym szczeblu życia rzeczywistość czeka” (K, s. 136), to zetknięcie z rzeczywistością oznacza przede wszystkim doświadczenie jej poprzez pewne kulturowe klisze. Jak w Rzymie, gdzie bohater staje wobec miasta turystycznego, wywołanego słowami papieża: „Byłeś w Piotra gmachu? W Cyrku, w Panteonie?” (K, s. 141). To zapośredniczenie nie ma jednego źródła – w przypadku Kordiana widoki tworzy jego nadproduktywna wyobraźnia, ale pracuje ona na już istniejących, tak romantycznych, jak i innych, popularnych obrazach.

Szklane zamknięcia, często przywoływane jako figury wyrażające stan „egzystencji zamkniętej”³³ w utworach Słowackiego, dobrze oddają także i sytuację, w której wzrok bohatera uprzedzają, a więc zamykają we własnym obrębie,

³¹ W.H. Galperin, *The Return of the Visible in British Romanticism*, Baltimore: John Hopkins University Press 1993, s. 3.

³² J. Ławski, *op.cit.*, s. 241. Ławski sięga po to określenie, bo według niego bohaterowie Słowackiego: „Patrz... i wszędzie widzą symbole i znaki, sensory i bezsensy – a natychmiast też rusza mechanizm projekcji, przeniesień, obrazowych metamorfoz” (*ibidem*, s. 242).

³³ M. Janion, *Mistyczna hipoteza rzeczywistości [w:] Słowacki mistyczny..., oraz eadem, Uwzięiony w morzu.*

istniejące już obrazy i utrwalone wyobrażenia. Sama ironia skutecznie problematyzuje widzenie, wybija z poznawczej pewności i wrażenia naturalności spojrzenia; demaskuje też kulturowe uwarunkowania niektórych praktyk wizualnych (czego przykładem jest monolog Kordiana na Mont Blanc). W tak postawionym pytaniu o źródła obrazów odsłania się skomplikowany charakter romantycznego podmiotu wizualnego jako podmiotu – jak chce Nicholas Mirzoeff – kultury wizualnej³⁴.

Zakończenie

Lambro i *Kordian* – utwory różniące się formą gatunkową i miejscem zajmowanym w biografii twórczej Słowackiego, lecz połączone fragmentem mota – pozostają dwiema propozycjami ujęcia sytuacji jednostki doświadczającej dylematów egzystencjalnych pierwszej połowy XIX wieku. Wskazywane w tym artykule punkty wspólne najczęściej różnią się poetyckimi realizacjami; niejednokrotnie wyraźnie ujawniają się w jednym z utworów, zaznaczając za ledwie w drugim. Proponowane tu odczytanie *Lambra* i *Kordiana* pozwala na podkreślenie znaczenia w tych utworach wyobrażeń i niepokojów właściwych romantycznej antropologii kultury wizualnej. Dla Słowackiego romantyzm był już sposobem myślenia – i patrzenia – wobec którego musiał się ustosunkować. Oznacza to poetyckie wyzyskiwanie spojrzeń celowo kodowanych romantycznie, ale też świadomość roli wyobraźni w kształtowaniu percepcji. A czasem dystansowanie się wobec jej źródeł i poznawczych roszczeń. W *Kordianie* romantyczna władza wyobraźni nie tylko odsłania swoje ograniczenia („Próżno myśl geniuszu świat cały pozłaca” [K, s. 136]), ale w dodatku wymyka się podmiotowi i staje się Imaginacją, która przewrotnie „mówi oczyma” (K, s. 175)³⁵.

Oba utwory potwierdzają to, co o romantycznej wizualności pisała Sophie Thomas: niewidzialne zawsze towarzyszy widzialnemu, przez co widzenie w literaturze romantycznej jest w jakiś sposób podwójne³⁶. Realizacje tej podwójności są rozmaite: w *Lambrze* przeszłość w postaci śladów i ruin infekuje teraźniejszość, wydarzenia, których nie widać, ciągle wracają w intensywnie wizualny sposób, ukrycia wiążą się z problematyczną widzialnością. W *Kordianie* samo *Przygotowanie* sprawia, że wydarzenia dramatu otrzymują swoją niewidzialną, szatańsko-metafizyczną podszewkę, której obecność jeszcze bardziej podburza stabilność widzialnego.

³⁴ Por. przypis nr 6 do tego artykułu.

³⁵ Por. A. Czyż, *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja* [w:] *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich 1995, s. 53–54.

³⁶ Zob. S. Thomas, *Romanticism and Visuality. Fragments, History, Spectacle*, New York–London: Routledge 2008.

Zarówno w *Lambrze*, jak i w *Kordianie* w spojrzeniach bohaterów niekiedy metonimicznie skupiają się ich potencjał i słabość. Słowacki sięga po romantyczne wyobrażenia i fantazmaty o jednostkowej mocy podmiotu, po czym konsekwentnie je podważa. Nie tylko skłania to do uwzględnienia kluczowej roli widzenia i bycia widzianym w kreacjach romantycznych bohaterów – śledzenia losów romantycznych podmiotów wizualnych – ale rodzi kolejne pytania, bo jak pisała Thomas o romantycznej niechęci do tego, co po prostu widzialne: „Niepokoje związane z widzeniem zdają się zdradzać szersze, ogólniejsze obawy [...]”³⁷. Niepokoje te w wypadku utworów Słowackiego dotyczą samego podmiotu i jego pragnień, by panować nad swoim Ja i jego wizualnymi manifestacjami, by zrealizować, jak pisały Maria Janion i Maria Żmigrodzka w odniesieniu do Kordiana, „marzenie o sobie jako o monolocie”³⁸. Dotyczą też możliwości romantycznego spojrzenia i jego dostępu do obrazów rzeczywistości, nie tylko w zakresie doświadczania stanów granicznych, skutecznie zaburzających obu bohaterom zdolność do oddzielania widzialnego świata od projekcji własnego umysłu czy ingerencji sił nadprzyrodzonych. Zwłaszcza w późniejszym *Kordianie* jest to również problem poszukiwania odpowiedniego sposobu patrzenia przez bohatera, który pozostaje z konieczności uwikłany w kulturowe i literackie obrazy percypowanej rzeczywistości.

Bibliografia

- Bąk M., *Twórca lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013.
- Castle T., *Phantasmagoria and the Metaphors of Modern Reverie* [w:] eadem, *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, Oxford: Oxford University Press 1995.
- Cieśla-Korytowska M., *Brzydota (u) Słowackiego* [w:] eadem, *Słowacki. Poeta – myśliciel – eseista – człowiek*, Kraków: Avalon 2022.
- Czyż A., *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja* [w:] *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich 1995.
- Elkins J., *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, San Diego–New York–London: Harcourt Brace & Company 1996.
- Fieguth R., *Granice ironii w „Kordianie” Juliusza Słowackiego* [w:] *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa: Wiedza Powszechna 2001.

³⁷ Przekład własny na podstawie: „Anxiety about seeing arguably stands in for broader anxieties [...]” (*ibidem*, s. ix).

³⁸ M. Janion, M. Żmigrodzka, *op.cit.*, s. 20.

- Galperin W.H., *The Return of the Visible in British Romanticism*, Baltimore: John Hopkins University Press 1993.
- Grave J., *Uncanny Images. The „Night Sides” of the Visual Arts around 1800* [w:] *Dark Romanticism. From Goya to Marx Ernst*, ed. F. Krämer, Ostfildern: Hatje Cantz 2012.
- Haywood I., *Bloody Romanticism. Spectacular Violence and the Politics of Representation, 1776–1832*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2006.
- Huhtamo E., *Elements of Screenology. Towards the Archaeology of the Screen*, „Navigationene – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften” 2006, no. 2.
- Janion M., *Uwięziony w morzu* [w:] J. Słowacki, *Lambro. Powstańca grecki*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1979.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2004.
- Jazgarska A., *Patrzący-widziane: spojrzenie i przestrzeń u Słowackiego. Itinerarium* [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 3: *Metamorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego 2014.
- Jazgarska A., *Spojrzenie jako próba zbliżenia. Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki* [w:] *Zbliżenie. Literatura – kultura – język – translatoryka*, red. I. Fijałkowska-Janiak, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2011.
- Kaiser K., „Dwubarwny światła [...] promień”, czyli o barokowych żywiołach w romantycznym świecie „Lambra” [w:] *Literatura i żywioły*, red. M. Janoszka, L. Nawarecka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2021.
- Kalinowska M., *Antymisteryjność „Kordiana” (w kręgu romantycznej ironiczności)* [w:] *Dramat polski: interpretacje*, cz. 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i posł. D. Ratajczakowa, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2001.
- Kolbuszewski J., *Posąg człowieka na posągu świata. Glosa do „Kordiana” Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 4.
- Kowalczykowa A., „Kordian” a obrazy romantyczne, „Twórczość” 1976, nr 3.
- Kowalczykowa A., *Słowacki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1999.
- Kudelska D., *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 1997.
- Lacan J., *The Seminar of Jacques Lacan*, ed. J.-A. Miller, Book XI: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, transl. A. Sheridan, New York–London: W.W. Norton & Company 1978.
- Ławski J., *Universum Słowackiego. Studia o wyobraźni*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich 2020.
- Majchrowski Z., *Mapa i książka* [w:] *Geografia Słowackiego*, red. D. Siwicka, M. Zielińska, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich 2012.
- Mickiewicz A., *Dziady*, cz. III [w:] *idem, Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa: Czytelnik 1999.
- Mirzoeff N., *Podmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, nr 17.
- Mix E.R., *Marcus Atilius Regulus. Exemplum historicum*, The Hague: Mouton 1970.

- Słowacki J., *Kordian. Część pierwsza trylogii. Spisek koronacyjny* [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 2, red. J. Kleiner, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1952.
- Słowacki J., *Lambro. Powstańca grecki. Powieść poetyczna w dwóch pieśniach* [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 2, red. J. Kleiner, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1952.
- Słowacki mistyczny. *Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1981.
- Thomas S., *Romanticism and Visuality. Fragments, History, Spectacle*, New York–London: Routledge 2008.
- Tomasik W., *Kordian i panoramy* [w:] *idem, Jezioro Genewskie. Śladami Krasińskiego i Słowackiego*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego 2021.
- Tomkowski J., *Kordian jako dramat mistyczny i gnostycki* [w:] *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich 1998.
- Troszyński M., „*Kordian*”: *dzieje bohatera*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 3.

Streszczenie

Wizualne niepokoje romantyzmu w *Lambrze* i *Kordianie* Juliusza Słowackiego

Celem artykułu jest przyjrzenie się niepokojącym aspektom wizualności w *Lambrze* i *Kordianie* Juliusza Słowackiego. Proponowany namysł nad rolą widzenia i bycia widzianym w romantycznych kreacjach bohaterów naznaczonych przez poetę ideowymi problemami swojego czasu prowadzi do pytania o aspiracje romantycznego podmiotu wizualnego. Zarówno dla *Lambra*, jak i dla *Kordiana* oko – własne i cudze – staje się źródłem niepokoju, a dążenia bohaterów, aby zapanować nad swoim wzrokiem i nad spojrzeniami innych są konsekwentnie podważane w obu utworach.

Słowa kluczowe: Juliusz Słowacki, *Lambro*, *Kordian*, romantyzm, wizualność

Summary

Disturbing Aspects of Romantic Visuality in Juliusz Słowacki's *Lambro* and *Kordian*

The aim of the article is to look at the disturbing aspects of visuality in Juliusz Słowacki's *Lambro* and *Kordian*. The paper proposes inquiry into the role of seeing and being seen in the Romantic characters marked by the ideological concerns of Słowacki's time. It leads to the question of the ambitions of the Romantic visual subject. For both *Lambro* and *Kordian*, the eye – one's own as well as another's – becomes a source of anxiety, and the protagonists' aspirations to control their own vision and the gazes of others are consistently challenged in both works.

Keywords: Juliusz Słowacki, *Lambro*, *Kordian*, romanticism, visuality