Beata Morzyńska-Wrzosek

KOMPOZYCJA PRZESTRZENI W *PODRÓŻY DO ZIEMI ŚWIĘTEJ Z NEAPOLU* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Każde oczekiwanie spełnienia celu podróży nasycone zostaje bólem oddalenia, nabrzmiewa niecierpliwością poznania, a rzeczywista wędrówka nieustannie ujawnia konfrontację wcześniej wyobrażonego z realnym. Spotkanie to pulsuje wyczuwalnym napięciem, bo obraz miejsca wyimaginowanego nie zachowa się w kształcie nienaruszonym. Turyście swobodnie przechadzającemu się już nie ścieżkami wyznaczonymi przez subiektywizm przeżycia, lecz istniejącymi w świecie uchwytnym zmysłami, odwiedzane miejsca odsłaniają głębię perspektywy. Ponadto pozwalając odczuć bardzo konkretnie realną łagodność kamiennej architektury, naturalnych pejzaży pogrążonych w cieple i blasku dnia, w natężonym lub przyćmionym świetle, stają się źródłem wielu nowych doznań. A każde wspomnienie podróży staje się istotnym impulsem, wprawiającym myśl w wibrację, ożywiającym pokłady wyobraźni. Inspiruje, by snuć refleksję o przestrzeniach, które zostały poznane w przeszłości. Przypominane obrazy peregrynacji noszą wyraźne znamiona nie tylko miejsc rzeczywistych, ale i wrażliwości wędrowca, jego fascynacji, dotychczasowych lektur i doświadczeń. Są głęboko zakorzenione w indywidualnej ciekawości świata i umiejętności sensualnego, wielowymiarowego postrzegania go. W miarę upływu czasu wydobywane z pamięci obszary stają się coraz mniej konkretne, wypełnione z coraz większym trudem przypominanymi szczegółami, a ulegają coraz bardziej subiektywnym doznaniom. Podmiot stara się zobaczone przestrzenie wyposażyć w topograficzne detale, geograficznie ukierunkować. Odnajduje elementy konstruujące wybrane miejsca, dookreśla ich wzajemne powiązania i zależności. Komponuje je uruchamiając zmysł wzroku, słuchu, dotyku, powonienia i podporządkowując własnej wrażeniowości. Im dłużej zanurza się w swojej retrospekcji podróży, im wyższy stopień wrażliwości i umiejętności artystycznego dopełniania całości, tym bardziej pozwala wyobraźni przeniknąć przypomnienie. Inspiracji wojaży należy poszukiwać w indywidualnych oczekiwaniach i pragnieniach. Wiążą się one najczęściej z nieodpartą potrzebą poznawania i doświadczania innego. To bezpośrednie wejście w inny czas i przestrzeń, otwieranie granic świata, przekraczanie ich. Każdy historycznie uwarunkowany moment "ma swoje wielkie i małe wę-

drówki, swoje sposoby i cele podróżowania, swoje emigracje i migracje ludnościowe – literatura, odkąd istnieje, bywa ich artystycznym świadectwem"[1] .

Szczególny status uzyskała podróż w dobie romantyzmu. Stała się nie tylko źródłem nowych, fascynujących przygód i przeżyć, lecz przede wszystkim traktowana była jak ucieczka przed rzeczywistością, tęsknota za niezwykłym, próba zagłuszenia obaw. Juliusz Kleiner, porządkując przyczyny romantycznego upodobania do wędrówek, wymienia potrzebę poszerzania horyzontów, pęd indywidualnej ekspansji pokolenia, jego nerwowość, a także uleganie modzie[2] . Mimo iż podróżowanie stanowi nieodłączny element życia towarzyskiego, społecznego, kulturalnego, polski wędrowiec nosi znamiona tragizmu. Naznaczony jest wieczną, niespełnioną tęsknotą, metafizycznym niepokojem. To przedstawiciel narodu prześladowanego, często reprezentuje postawę bliską „pielgrzymowi", „tułaczowi", „wygnańcowi", gdyż każdej polskiej odmianie podróży patronuje wzorzec: narodowo–wolnościowy[3] . Podróżowano wiele, a wrażenia utrwalano w dziennikach, pamiętnikach, listach, poematach, utworach lirycznych[4] .Poddając obserwacji polskie literackie świadectwa romantycznych wojaży, oryginalnością przykuwa uwagę *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* Juliusza Słowackiego. To zapis tylko fragmentu jego najdalszej i równocześnie najbardziej egzotycznej wyprawy[5] . Prowadziła ona m. in. przez Egipt, Syrię do Ziemi Świętej i Grobu Chrystusa, a pierwszy etap obejmował pobyt w Grecji. Motywy tej wędrówki wyznacza szereg wcześniejszych fascynacji i lektur. Poeta znał obraz mitycznej Hellady utrwalony w

---

[1] H. Zaworska, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podroży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Stanisława Różewicza*, Kraków 1980. Autorka przedstawiając uwarunkowania ewolucji motywu podróży uwypukla aspekty społeczne, obyczajowe, intelektualne, psychologiczne i estetyczne. Dotyczą one również jednostki, jej wyobraźni, wewnętrznej konstrukcji. Wnikliwej analizie podlega, co prawda, tylko realizacja mitu w twórczości trzech dwudziestowiecznych poetów, lecz uwzględnienie szerokiego kontekstu literackiego i pozaliterackiego umożliwia odkrycie ponadczasowych i ponadkulturowych aspektów podejmowania wysiłków wędrówki i jej artystycznej kreacji.

[2] J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, T. II, s. 95 i n.

[3] H. Zaworska, op. cit., s. 28.

[4] Polskie modele podróżowania w okresie romantyzmu i ich literackie odwzorowania zostały dokładnie omówione. Zob. St. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988.

[5] Jarosław Maciejewski dążąc do uchwycenia zasady rządzącej uporządkowaniem materiału podróżniczego, obejmującego wrażenia całej peregrynacji (Grecja, Egipt, Palestyna, Syria), wyróżnia trzy wersje kompozycji. Ich realizacje charakteryzowały nieustanne zmiany i brak konsekwencji. Opisując pobyt w Grecji w ośmiu pieśniach od I do IX, z pominięciem II i nie ukończywszy ostatniej, Słowacki obrał najpierw za wzór odznaczającą się wysokim stopniem dokładności *Podróż na Wschód* Lamartine'a, by potem z niej zrezygnować na rzecz bardziej refleksyjnych *Wędrówek Child Harolda* Byrona. W tym stylu miała zostać przedstawiona cała podróż. Jednak już kolejny jej etap, obejmujący Egipt, Palestynę i Syrię, ukazują listy poetyckie napisane 13 – zgłoskowcem o wyraźnej dominacji tonu sprawozdawczo – reportażowego. Ponadto egzotyczne krajobrazy utrwalają własnoręczne rysunki autora, które z listami miały tworzyć wzajemnie uzupełniającą się całość. Lecz i ten zamysł nie został doprowadzony do końca. Zob. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław – Warszawa 1974, s. 24-27. Powyższe formy dokumentujące romantyczne podróżowanie, mimo że ściśle związane z geografią wojażu, nie są jego skrupulatnym odzwierciedleniem. „Czynią wrażenie hieroglifu", ale stanowią zaczątek pomysłów, które rozwiną się w późniejszej twórczości autora *Anhellego*. Zob. R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 15-16.

dziełach Homera, pragnął go odkryć i skonfrontować z młodzieńczymi wyobrażeniami. Ponadto w 1822 roku Grecja znajdowała się w centrum zainteresowania z powodów politycznych. Toczyły się tu walki narodowowyzwoleńcze wywołując wśród polskiej inteligencji żywe poruszenie[6]. Także doceniani twórcy, tacy jak Lamartine, Chateaubriand, Byron, przedstawili już obrazy egzotycznych miejsc i zdarzeń zabarwione indywidualnymi podróżniczymi spostrzeżeniami. Nie bez znaczenia było wzrastające zainteresowanie religią[7], nieustannie towarzyszące odczucie wewnętrznego niepokoju i świadomość "wychodźcy, przekonanie, że jest kimś w rodzaju wiecznego tułacza"[8]. Motywy te dookreślone niecierpliwością odkrywania nowego, niepokojem nieznanego, a także zachęta ze strony przyjaciół sprawiły, że dość nieoczekiwanie[9] Słowacki ze „smutnym zapałem rzuca się w świat nieznajomy" [*Listy*, 29 sierpnia 1836 r., Otranto][10]. Peregrynacja rozpoczyna się opuszczeniem Neapolu. O fakcie tym poinformował matkę w następujący sposób: *Wyjeżdżam na wschód do Grecji, do Egiptu i do Jerozolimy – projekt ten, od dawna zrobiony i kilka razy odrzucony ode mnie jako nadto straszne przedsięwzięcie, przyszedł na koniec do skutku. Odbędę sześciomiesięczną wędrówkę w towarzystwie Zenona Brzozowskiego i w Aleksandrii połączę się z dwoma moimi współtowarzyszami podroży. Będzie więc nas czterech, żeglujących po Nilu aż do pierwszej katarakty.* [*Listy*, 24 sierpień 1836 r., Neapol] Kontekst epistolograficzny wydaje się być ważnym elementem objaśniającym wstępnie utwory Słowackiego, gdyż to właśnie tutaj wielokrotnie odsłania on cechy swego indywidualnego postrzegania. Między innymi wnikliwie charakteryzuje intymne przeżycia towarzyszące dalekiemu wojażowi. Pisze o bogactwie bodźców zmysłowych, których kondensacja tworzy trudną do zwerbalizowania mozaikę obrazów, odczuć i refleksji: *Sześć miesięcy włóczę się jak wariat po świecie, widziałem tyle rzeczy, że nie pojmuję, jak oczy moje mogły wydołać zmysłowi wzroku. Czułem wiele, byłem wesół, zachwycony, płakałem, miałem całe dnie dumań, całe miesiące pełne roztargnienia (...). Zaczynając ten list jestem prawdziwie jak człowiek wracający z dalekiej podroży, który ściska ręce, patrzy w twarze i nic mówić nie może, ale czeka, aż chwila spokojniejsza nadejdzie, aby zaczął opowiadanie*. [*Listy*, 17 lutego 1837 r., Bejrut]. Uważnie przygląda się także zmianom zachodzącym we wrażliwości i umiejętności postrzegania nieznanego. W znaczącej mierze uwarunkowuje to subtelna praca, jaką wykonać musi podróżnik porównując krainę wyobrażoną w przeszłości z tą właśnie odkrywaną, wpisaną w teraźniejszość i bezpośrednie doświadczenie. Tę istotną cechę własnej wyobraźni sygnalizował nieraz: Wojaż bardzo wiele daje wyobrażeń, szkoda tylko, iż wszystko ukazuje mniej pięknym, niż było w imaginacji – i potem zostaje w pamięci dwa obrazy – jeden taki, jaki być powinien, oczami wyma-

---

[6] O. Jurewicz, *Greckie peregrynacje Juliusza Słowackiego*, „Meander" 1959, nr 4/5.
[7] Fascynacje religijne i mistyczne Słowackiego jako istotne inspiracje podjęcia wędrówki na Wschód i ich wpływ na dalsze poglądy oraz twórczość badają: J. Reychman, *Podróż Słowackiego na wschód na tle orientalizmu romantycznego*, „Przegląd Humanistyczny" 1960, nr 3; J. Kleiner, op. cit., s. 97.
[8] R. Przybylski, op. cit., s. 12.
[9] J. Reychman, op. cit., s. 139.
[10] Teksty Juliusza Słowackiego pochodzą z edycji: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław – Warszawa 1989.

lowany; drugi piękniejszy, dawniej utworzony przez imaginacją. Kiedyś utworzy się trzeci, najpiękniejszy, z imaginacji i z sennego przypomnienia – i połączy w sobie wszystko najpiękniejsze z tych trzech obrazów. [*Listy,* 20 października 1831 r, Paryż] oraz *Widziałem więc piramidy, ale za to straciłem obraz, który sobie o nich moja imaginacja tworzyła* [*Listy*, 17 lutego 1837 r., Bejrut]. Fragmenty te uwydatniają różnicę pomiędzy przestrzenią fizyczną a wykreowaną w osobistej refleksji nasyconej wzruszeniem, nieodmiennym poczuciem piękna i harmonii[11] . Obrazy miejsc stworzonych w wyobraźni okazują się bardziej atrakcyjne, pełne nieodpartego uroku. Dlatego też w miarę upływu czasu coraz bardziej przenikają rzeczywiste doświadczenia wyprawy. Przechowywane są w pamięci i ulegają jej prawom: *Wszystko to tworzy teraz w imaginacji sen bardzo piękny* [*Listy*, 17 lutego 1837 r., Bejrut]. Subiektywizm emocji i realność krain stapiają się w jedną nierozerwalną całość, granice między jawą a „sennym przypomnieniem" zacierają się i egzotyczne krajobrazy rozkwitają nową, przeistoczoną formą. Poeta coraz bardziej przywiązuje się do stworzonego na własny użytek obrazu i pieczołowicie pielęgnuje go w pamięci: *Wyciągam różnymi sposobami korzyści z odbytych wędrówek, a te w moich samotnych godzinach bawią mię jak sen piękny. Lękam się mglistych obrazów przelewać na papier, aby nie straciły dla mnie wdzięku.* [*Listy*, 22 lutego 1838r., Florencja] Świadomie daje uwieść się własnej imaginacji, wspomnienie przemienia w „sen piękny". Równocześnie obawia się, że utrwalenie go w słowach, nadanie artystycznego kształtu odbierze migotliwość i ulotność. Wzajemne nałożenie bogatej, efektownej zewnętrzności poznawanych miejsc, własnej sensualnej zmysłowości i zapamiętanych doznań zdecydowanie skonkretyzuje wrażeniowość i przez to pozbawi intymności kontemplację piękna przypominanego. Stąd ów proces literackiego przetworzenia subiektywnej percepcji zostaje zdominowany głęboką penetracją uczuciową, umotywowany przeżyciem. Poetycka obrazowość Słowackiego podlega jednostkowej strukturze widzenia, a ta zmierza do ukonstytuowania w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* przedstawienia podporządkowanego wspomnieniu jak „sen letniej nocy" [*Listy*, 21 sierpnia 1837, Florencja – Via dei Banchi N. 4216]. To „błyskotliwy poemat" świadomie pozbawiony jednolitości kompozycyjnej, by westchnienia, spostrzeżenia i wizje przesuwały się przed nami jak obrazy ze snu, który przyśnił się "błędnemu Polakowi" w letnią noc gdzieś nad Morzem Śródziemnym[12]

Powyższy zamysł wspiera budowa utworu oparta na dowolności skojarzeń oraz kreacja bohatera subiektywnie wyrażającego emocje i w taki sposób komponującego obrazy przestrzeni. Bezpośrednio na formułę prezentacji wpływ ma wybór konwencji gatunkowej. Utworu tego nie można uznać za wiernie odtwarzającego realia wędrówki, z uwagą ukazującego przyjemności i trudy turystycznych

---

[11] Zasadniczą cechą postrzegania rzeczywistości i jej artystycznego przetworzenia u Słowackiego jest kreacja w imaginacji obrazów piękniejszych niż w rzeczywistości. Fakt ten wielokrotnie uwypuklili badacze, np. Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 43; J. Przyboś, *W błękitu krainie. Dwie Szwajcarie*. W: *Linia i gwar. Szkice*, T. I, Kraków 1959, s. 279-295; A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 52.

[12] R. Przybylski, op. cit., s. 15.

szlaków. Próżno szukać tu dokładnych, obiektywnych i z dużą sumiennością sporządzonych opisów zwiedzanych miejsc. *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* jest raptularzem wrażeń minionych[13] skonstruowanych w wielowarstwowej pamięci patrzącego, a artystycznie uobecnionych w ramach poematu dygresyjnego, ponieważ pozostawia on wysoki stopień swobody kompozycyjnej. Wyznacza ją nieograniczona zmienność tematów, szeroka gama odczuć, przemienność nastrojów. Nieskrępowane przechodzenie od powagi do żartu, od liryzmu do ironii, patosu do drwiny, pochwały do złośliwości. Utwór charakteryzuje otwarta, luźna, pozbawiona rygorów kompozycja, estetyczna i gatunkowa sylwiczność[14] . Wyznacza ją wielowymiarowość i nieustanne, dowolne przenikanie rozmaitych punktów widzenia, przechodzenie od partii narracyjnych do dygresji i wynurzeń lirycznych. Bogactwo motywów i odczuć wzajemnie się przeplatających poddaje się ujęciu, którego główna cecha wynika z indywidualnego postrzegania i przetwarzania rzeczywistości. Jedną z płaszczyzn poematu tworzy kreacja greckich wydarzeń związanych z codziennością wojażu podporządkowana nastrojowi narratora. Sugestywnie zaznaczają się jego uczucia, spośród których najwyraźniejszym jest smutek wygnańca, opuszczenie, osamotnienie[15] , lecz równocześnie nie odmawia on urody obserwowanym egzotycznym pejzażom. W zróżnicowane opisy teraźniejszości, podróżnicze pejzaże wpisuje liczne dygresje. Podejmuje w ich obrębie problematykę polityczną, historyczną, obyczajową, nie stroni od wypowiedzi na tematy literackie i osobiste. Swobodę akcentuje niespodziewanie zmieniając ton, nastrój, płynnie przechodząc od jednego tematu do następnego czy od subiektywnych uwag do fabuły. Pomimo tej wielości przenikającej wszystkie poziomy, strukturę poematu charakteryzuje szczególny stopień wewnętrznej spójności. Gwarantuje go kunsztowna sekstynowa forma, segmentacja wersyfikacyjna, układ rymów oraz określonego rodzaju wrażliwość emocjonalna i estetyczna dominującego „ja". Przenika ona także inną konstytutywną cechę gatunkową: relacje nadawczo – odbiorcze. Tekst projektuje wprost czytelnika[16] współczesnego autorowi, zainteresowanego i współodczuwającego. Dookreślają go bezpośrednie zwroty, swobodne operowanie zrozumiałymi aluzjami, skojarzeniami i odwołaniami. Milczący partner zostaje wprowadzony w intymne lęki, fascynacje i tajniki wirtuozerii poetyckiej[17] . Bohater zmagający się z własnym losem i historią zniewolonego kraju[18] prowadzi samotny monolog skierowany do słuchacza uważnego, wnikliwie śledzącego jego słowa. Gotowość podjęcia aktywnego odbioru[19] nieodłącznie dotyczy tekstu tak daleko odbiegającego od klasycznej relacji z podróży, bo w głównej

---

[13] J. Kleiner, op. cit., s. 105. Badacze wielokrotnie podkreślali trudności związane z ustaleniem momentu powstania poematu. Zob. ibidem, s.116; A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki*, Wrocław 2003, s.168; L. Libera, *Kłopoty filologów z „Podróżą do Ziemi Świętej z Neapolu"*, "Studia Polonistyczne Uniwersytetu im. A. Mickiewicza", Poznań 1980, z.VIII.

[14] J. Brzozowski, *Dygresyjny poemat*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza, A. Kowalczykowej, Wrocław – Warszawa 1991, s. 195.

[15] J. Kleiner, op. cit., s. 98.

[16] Kategoria odbiorcy wewnątrztekstowego wielokrotnie podlegała badawczemu oglądowi. Np. E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru"*. W: *Problemy teorii literatury*, seria 2, wybór H. Markiewicz, Wrocław – Warszawa 1987s.42-57; M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W: tenże, *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 60-92.

mierze ewokującego marzenie, wspomnienie i bystrość obserwacji naznaczone wybitnym indywidualizmem, subiektywizmem przeżycia[20]. Ustanawia to strukturę otwartą, wielowątkową, w której istotne miejsce zajmują szeregi obrazów przestrzeni. Przenikają one zarówno partie narracyjne, jak i dygresyjne, zaskakują różnorodnością, a analiza ich artystycznej kreacji ujawnia niezwykłe bogactwo środków ekspresji, wyrazistą wrażliwość na zmysłowe piękno rzeczywistych krajobrazów, głębokie wzruszenie i subtelną czułość wrażeniową. Uobecniają substancję imaginacji Słowackiego, która jest „jak motyl, wabiona (...) połyskiem, słońcem, kształtem"[21].Refleksja podejmująca problematykę spacjalną niejednokrotnie dookreśla przestrzeń jako podstawowy element ludzkiego doświadczenia. Człowiek, sam będąc pewnego rodzaju przestrzenią, istnieje w różnorodnych wzajemnie przenikających się obszarach. Posiada świadomość, że dostępne są mu tylko niektóre elementy, a i tak ich poznaniu towarzyszą bardzo prywatne pragnienia i doznania. Próby klasyfikacji uwzględniają subiektywizm przeżyć podmiotu, nacechowanie emocjonalne, bo każdemu postrzeganiu patronuje zmysłowa percepcja i indywidualna wrażeniowość[22]. Kreacja tej kategorii w utworze literackim bazuje na powyższych założeniach. Artystyczny kształt *spatium* ujawnia m. in. wrażliwość estetyczną, umiejętność postrzegania i werbalizacji empirycznych lub wyobrażonych wymiarów. Ich charakterystyka zwraca uwagę na rozmaitość rodzajów przestrzeni, bada wzajemne zależności, przypisanie określonych wartości i sposób funkcjonowania w obrębie płaszczyzn dzieła literackiego[23]. W wielokrotnie formułowanych rozważaniach dotyczących aspektów artystycznej organizacji przestrzeni osobne miejsce zajmuje droga. Jej osobliwość wyznacza przede wszystkim ruch[24]. Dotyczy on przedmiotów, podmiotów, ciągle zmieniających się oglądanych elementów, ich uwarunkowań. Konieczność przemieszczania wprowadza nieustanne rozszerzanie i przeistaczanie przestrzeni. Centrum drogi stanowi podmiot pokonujący poszczególne etapy wędrówki i bardzo silnie odczuwający swoją indywidual-

---

[17] J. Brzozowski, op. cit., s. 198.
[18] H. Zaworska, op. cit., s. 36.
[19] R. Ingarden wyróżnia dwa odmienne sposoby czytania dzieła: „bierne" i „czynne". Według niego zależą one tylko od postawy podmiotu podejmującego czynność poznawczą. Zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D Gierulanka, Warszawa 1976, s. 40-44. M. Głowiński odwołuje się do tych spostrzeżeń, lecz udowadnia, że typ podjętej lektury w znaczącym stopniu wyznacza struktura utworu poetyckiego. Zob. M. Głowiński, op. cit., s. 79-89. Jeśli przyjąć, że zrozumienie tekstu dookreśla jego budowa, to *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, która nie aprobuje w pełni przyzwyczajeń czytelnika, operuje epizodycznością, fragmentarycznością i zmiennością nastrojów, wyznacza mu nowe zadania.
[20] J. Kleiner, op. cit., s. 116.
[21] Cyt. wg: A. Kowalczykowa, *Słowacki*, op. cit., s. 51.
[22] Zob. m. in. E. Cassirer, *Ludzki świat czasu i przestrzeni*. W : tenże, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A Staniewska, przedmowa B. Suchodolski, Warszawa 1998, s. 92-111; M. Heller, *Spór o przestrzeń*. W: tenże, *Wobec wszechswiata*, Kraków 1970, s. 31-38.
[23] Problematyka artystycznej kreacji przestrzeni znajduje się w obrębie zainteresowań wielu badaczy. Np. J. M. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1; J. M. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, tłum. J. Faryno. W: *Semiotyka kultury*, przedmowa S. Żółkiewski, red. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1975; Z. Minc, *Struktura „przestrzeni artystycznej" w liryce a. Błoka*, tłum. J. Faryno. W: *Semiotyka kultury*, op. cit.; T. Michałowska, *Kochanowskiego poetyka przestrzeni*. W: tejże; *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982; *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

ność[25]. Postać podróżnika, jego kondycja psychiczna stwarzają formułę przedstawienia nacechowaną licznymi konfrontacjami kulturowymi, obyczajowymi, społecznymi, a także poszukiwaniem własnej tożsamości[26].

W *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* droga określa regułę konstrukcyjną, a kreację przestrzeni wyznaczają krajobrazy przypominane[27]. Utkane w pamięci i wyobraźni „ja" autorskiego, stanowią istotny element w strukturze poematu. Zaskakująca zmienność podmiotu, wynikająca m. in. z uwarunkowań gatunkowych, implikuje przyjmowanie różnorodnych ról. Poddając je próbie dookreślenia można wyróżnić postawę bedekera i polskiego wygnańca[28]. Ponad nimi dominuje i spaja wewnętrzną kompozycję utworu „ja" poety wrażliwego, skoncentrowanego na własnym odczuwaniu, świadomie podążającego ku skomponowaniu poetyckiego świata realno – wyobraźniowego. Jego sprawność deskrypcyjna znajduje się pod zdecydowanym wpływem uwrażliwienia na zmysłowe piękno percypowanych zjawisk i swoistą subtelność w wychwytywaniu wzajemnie przenikających się spostrzeżeń[29]. Podmiotowość perspektywy widzenia[30], uwarunkowana przez świadomość przemiany doświadczeń podróżniczych w poezję, oprawiona zostaje w wzru-

---

[24] Ruch jako wyraźny aspekt przestrzeni drogi został uwypuklony w następujących pracach: J. Abramowska, *Peregrynacja*. W: *Przestrzeń i literatura*, op. cit., s. 125-158; M. Bachtin, *Bohater w przestrzeni*. W: tenże, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, opracowanie i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986 oraz J. M. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, op. cit., s. 226 i n.

[25] A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996, s. 12.

[26] Wędrówka w poematach alegorycznych często rozpatrywana jest w aspekcie przemiany duchowej człowieka. Zob. J. Abramowska, op. cit., s. 135. A. Wieczorkiewicz zauważa tę cechę biografii człowieka w powieści pikarejskiej. Por. A. Wieczorkiewicz, op. cit., s. 140-142.

[27] E. Łubieniewska, Podróże, *miraże, awantury.* W: tejże, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka. Juliusz Słowacki*, Warszawa – Kraków 1994, s. 62.

[28] Osobowość i przeżycia polskiego tułacza pogłębiają doświadczenia podróży o zagadnienia historiozoficzne i egzystencjalne. Postrzegane krajobrazy, osoby, zdarzenia rzeczywistej peregrynacji, a także kontekst kulturowy i historyczny stają się impulsem do snucia smutnej refleksji o współczesnej sytuacji Polski. Zamysł ten w poemacie zostaje wielokrotnie zrealizowany, stanowi istotny element licznych dygresji, organizuje oś kompozycyjną *Pieśni* VIII zatytułowanej *Grób Agamemnona*. We fragmencie tym mroczne wnętrze grobowca Atrydów, przestrzeń „sławy, zbrodni, pychy", znajdująca się na pograniczu świata żywych i umarłych, wprawia w zadumę, skłania do przywoływania miejsc i postaci w dziejach Grecji symbolicznych (np. Termopile, „nagi trup Leonidasa"). Zagłębianie się w historię Hellady umożliwia z oddalonej perspektywy przyjrzeć się wadom własnego narodu. Słowacki wypowiada wiele oskarżeń, mówi o dwoistości, ustępliwości, uległości, braku wewnętrznej siły, przyjmowaniu cudzych ról. Ten moment jest niezwykle ważny, gdyż dochodzi do istotnej zmiany: przestaje być poetą nieustannie ubolewającym nad losem ojczyzny, a staje się bezkompromisowy w piętnowaniu wad Polaków. Zob. R. Przybylski, op. cit., s. 26-33. Natomiast w płaszczyźnie utworu, w której mieszczą się opisy turystycznej teraźniejszości, znajdują się uwagi wypowiedziane przez przewodnika. Ich rozmieszczenie warunkuje porządek chronologiczny, najobszerniejsze sugestie wprowadzone zostały do *Pieśni* I pt. *Wyjazd z Neapolu* (dotyczą one m. in. wyboru hotelu, mieszkania bądź dzielnicy, w której może zatrzymać się zwiedzający miasto). W pozostałych częściach poematu komentarze bedekera są rozproszone, najczęściej zaznaczają obecność codziennych, krótkich zdarzeń, epizodów, malowniczych postaci (np. podkreślenie niedogodności noclegu w Vostizie – *Pieśń* VI, złośliwe i bardzo wnikliwe uwagi o pasażerach na statku – *Pieśń* III, opis osobliwego wyglądu „gida" – *Pieśń* V).

szenie i wysoką dbałość o walory artystyczne. Słowacki komponuje w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* przestrzenie nasycone indywidualnym piętnem postrzegania i werbalizacji. Kreacja charakteryzuje się takim bogactwem środków, by rozmigotane w wyobraźni, rozedrgane kolorem, prześwietlone słońcem krajobrazy stały się przedmiotem głębokiej penetracji obrazowej odbiorcy[31]. Nadawca projektuje czytelnika równoprawnego, zdolnego samodzielnie tworzyć swe doznania. Procesowi temu patronuje zasada zanalizowana przez Ignacego Matuszewskiego: „Ostatecznie cała technika poetycznego odtwarzania zewnętrznych przedmiotów czy stanów wewnętrznych ducha polega na budzeniu w umyśle czytelnika odpowiednich wrażeń za pomocą rytmicznej i logicznej kombinacji słów. A cóż to jest słowo? Jest to dźwiękowa krystalizacja, streszczenie całego szeregu procesów psychicznych, jest to suma olbrzymiej masy wrażeń różnorodnego typu zaklętych w jeden ton. U każdego więc artysty, który posługuje się mową jako materiałem twórczym, słowa, będące dla większości ludzi tylko suchymi abstrakcjami, zmieniają się w żywe istoty, ogniska różnorodnych bodźców psychicznych, w mistyczne źródła, skąd płyną współcześnie barwy, dźwięki i wonie."[32] Subiektywny odbiór świata rzeczywistego poddany sile imaginacji przekracza zdolności elementarnego postrzegania, stąd taka dbałość poety o roziskrzenie poetyckiej wyobraźni obrazami przenikliwymi, urzeczonymi zmiennością, pięknem i harmonią, a sugerującymi pejzaże jak ze „snu nocy letniej". Kreacja przestrzeni ujawnia jej rozmaite wymiary i formy. Modele spacjalnej kategoryzacji ustalają najczęściej elementy pionowe i poziome, bliskie i dalekie, reprezentujące świat przyrody, kultury oraz historii. W utworze Słowackiego swoboda kompozycyjna, charakteryzująca całą jego strukturę, wyznacza również zasadę konstruowania przestrzeni. Podmiot silnie odczuwający samotną odrębność, tworzy pejzaże na nowo[33], nie naśladuje, aktywnie włącza i realizuje zamysł estetyczny. Pragnie nazywać egzotyczną swoistość trudną do uchwycenia, reprezentuje widzenie zmienne, ulotne. Krajobrazy, będące przedmiotem poetyckiego uobecnienia, nie konstytuują jednolitego wyobrażenia dalekiego kraju. Ich prezentacja wspomina naturalne pejzaże, zachowane w nich architektoniczne znaki trwania, eksponuje zainteresowania kulturowe i lekturowe, doświadczanie skomplikowanych stanów uczuciowych. Miejsca są zróżnicowane czasowo, jakościowo, geograficznie i historycznie.

W organizacji spacjalnej uwagę zwraca m. in. rozróżnienie wertykalne i horyzontalne. Uporządkowanie pierwszego typu zwykle uwzględnia trzy poziomy: nie-

[29] O oryginalnej kreacji pejzażu w twórczości Słowackiego pisze m. in. J. Przyboś, op. cit. Zwraca uwagę przede wszystkim na piękno, przenikliwość i rozświetlenie krajobrazu w utworze pt. *W Szwajcarii*.

[30] A Kowalczykowa omawiając autokreację poetycką J. Słowackiego w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* zauważyła: „we wszystkich okolicznościach podróży uderza odrębność poety na tle świata, uderza jego osobna indywidualność". A Kowalczykowa, op. cit., s. 394.

[31] W. Grabowski, *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1964, z. 1, s. 71.

[32] I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki współczesnej,* Warszawa 1965, s. 163.

[33] M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*, „Roczniki Humanistyczne" 1966, z. 1, s. 65.

bo, ziemię i podziemie[34]. Poetyckie obrazowanie *spatium* w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* pomija element ostatni, a środkowy czyni podstawą wyeksponowania układu przestrzennego zorientowanego według linii poziomej. Każda z tych kategorii wyznacza strefy wyposażone w określonego rodzaju atrybuty. Poszczególne obszary nie funkcjonują całkowicie oddzielnie, lecz wchodzą we wzajemnie relacje, tworzą wielopłaszczyznowe, niepowtarzalne układy, a reguły opisu podążają ku próbie ich wyartykułowania. Przedmiotem artystycznego oglądu jest więc ziemia, składnik harmonijnie skonstruowanego świata. To obszar zarezerwowany dla człowieka[35], który odczuwa i wartościuje jego strukturę. Jednostkowość odbioru i jego waloryzacja znajdują się u podstaw refleksji podejmującej tę problematykę: „Jeżeli przestrzeń stanowi zbiór zdarzeń równoczesnych, to w takim razie każdy obserwator ma swoją przestrzeń, Nie można mówić o przestrzeni w ogóle, lecz tylko o przestrzeni względem danego obserwatora. Nie ma przestrzeni absolutnej, jest tylko przestrzeń względna."[36] Uwaga Michała Hellera potwierdza, iż to podmiot bardzo wyraźnie ustala zakres, sposób i rodzaj postrzeganej przestrzeni. Stanowi jej centrum, które pełni funkcję porządkującą i dookreślającą wszelkie jej doświadczanie. Elementarną czynnością warunkującą ten złożony proces jest ruch. Umiejętność i możliwość przemieszczania się jednoznacznie decyduje o poznawaniu i konstytuowaniu poczucia przestrzennego[37]. Zdolność ta ulega wyjątkowej intensyfikacji, gdy człowiek znajduje się w podróży. Jej elementarną kategorią spacjalną jest droga, a naczelną czynnością – przemierzanie coraz to nowych obszarów. W sekstynowym poemacie Słowackiego podmiot, jako centrum podróży i jej poetyckiego przypomnienia, nieustannie znajduje się w ruchu:

[10]
Wierzcie mi jednak, że leksza od rymu
(Dla śniegów jechać nie mogłem przez Turyn)
Para mnie gnała z Marsylii do Rzymu,
Do Neapolu zaś przywiózł veturyn.
Carozze jego i cabrioletti
Zalecam wszystkim... zowie się Paretti.

(*Pieśń* I, *Wyjazd z Neapolu*, cz. 10, w. 55-60)[38]

[25]
Sam na pokładzie, wichrem bity, blady,
Płynę przy skale nieszczęsnej Leukady.
(Pieśń III, Statek parowy, cz. 25, w. 149-150)

---

[34] T. Michałowska, op. cit., s. 276 i n.
[35] Ibidem.
[36] M. Heller, op. cit., s. 34.
[37] Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 23-24.
[38] Wszystkie fragmenty poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* pochodzą z wydania: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, op. cit.

[3]

Płynę do Patras (...)
(*Pieśń* IV, *Grecja*, cz. 3, w. 17)

[4]
Prowadź nas w miasto albo lotną nogą
Spiesząc przed nami (...)
(Pieśń IV, Grecja, cz. 4, w. 22-23)

4]

Wszedłem... w świątyni dwie młode Greczynki
(*Pieśń* IX, cz. 4, w. 1

[17]
Naprzód trzeba malować kawalkadę,
Która się brzegiem Lepantu pomyka:
Gid jedzie przodem, a ja zanim jadę...
(Pieśń V, Podróż konna, cz. 17, w. 97-100)

Wyeksponowane tu dość liczne obrazy wędrowania konkretyzują istotne cechy techniki kreacji przestrzeni zdominowanej przez bezpośrednie doświadczenie empirycznego wymiaru podróży. W planie bezpośrednim zwraca uwagę nagromadzenie czasowników wyraźnie ilustrujących przemieszczanie się w określonym terenie. Akcentują różnorodne formy aktywności, a te warunkuje specyfika miejsc. Opisowi podlegają więc tereny wodne i lądowe, wyznaczone paradygmatem natury i kultury. Przestrzenność percypowanej rzeczywistości budują także wyrażenia przyimkowe[39], pełniące funkcję lokalizacyjną. Modelują zależności zachodzące pomiędzy składnikami konstytuującymi świat przedstawiony, ustalają położenie podmiotu względem zwiedzanych miejsc. Znaczenie przestrzenne potęgują użyte w ich bliskim sąsiedztwie słowa: „Marsylia", „Rzym", „Patras", „miasto", „świątynia", „skała". Ustanawiają ważne elementy topograficznego opisu, bowiem operują konkretnymi nazwami geograficznymi, akcentują struktury zamknięte – posiadające pewnie wyznaczone granice, a także różnorodność, zmienność postrzeganych zjawisk, potęgują dynamizm kreacji. Odnotowują nieustannie nowe okoliczności, w których znajduje się narrator – wędrowiec, bo to wokół niego konsekwentnie skupia się i narasta poetycki ogląd przestrzeni.

Jej kompozycja uwzględnia przesuwający się wraz z bohaterem punkt obserwacyjny, a czynności przez niego wykonywane, jak choćby spacerowanie, płynięcie, jazda konna, posiadają określony kierunek. Prowadzi on z Neapolu przez Zante, Patras, Missolungi, Vostizę, Megaspilleon aż po Korynt. Słowacki w swej

[39] O funkcji przyimków w kształtowaniu relacji przestrzennych pisze m. in. Z. Minc, op. cit., s.270; T. Sławek, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice 1984, s.12–18.

relacji z podróży zachowuje ten porządek (pomija tylko *Pieśń* II, w której prawdopodobnie znajdować miał się opis Korfu – *Pieśń* I, *Wyjazd z Neapolu*, cz. 1, w. 6) i ciągłość czasową. Wyznacza punkt początkowy, włoską metropolię, i późniejsze przemieszczanie się. Akcentuje przemijanie kolejnych dni, chwile odpoczynku, poruszanie się naprzód, pobyt w konkretnych miejscach. Sugeruje codzienność, teraźniejszość tak charakterystyczną dla każdej wędrówki, poświadcza jej istotne elementy: zapowiedź i rozpoczęcie podróży, odnotowywanie mijanych obiektów, docieranie do celu:

[1]
Puszczam się w drogę przez Pulią, Otranto,
Korfu... Gdzie jadę, powie drugie canto.
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz. 1, w. 5-6)

[50]
Jutro kurierem wyjeżdżam do Lecce,
Jutro więc zacznę śpiewać Odysseą
Albo wyprawę o Jazona runach -
Na nowej lutni i na złotych strunach.
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz. 50, w. 297-300)

[1]
Na morze statek wyleciał parowy;
Wre para, słychać dźwięk żelaza szklanny,
A jako z płaskiej wieloryba głowy
W niebo srebrzyste tryskają fontanny,
Tak spod okrętu młyńskim bita kołem
Wytryska piana, a dym leci czołem.
(Pieśń III, Statek parowy, cz. 1, w. 1-6)

[8]
Gdy tak myślałem, mrok osłonił szary
Przybywających wreście do Vostizy,
Tu jeszcze pomnik turecki, dąb stary,
Na podniesieniu z głazów przy ulicy
Siedział spokojny. O tej godzinie
Turek tu niegdyś pił dymy w bursztynie.
(Pieśń VI, Nocleg w Vostizy, cz. 8, w. 43-48)

Powyższe cytaty krystalizują ruch wkomponowany i równocześnie ustanawiający przestrzeń reprezentującą uporządkowanie według linii poziomej. Prezentują trasę w sprawdzalnym obszarze geograficznym, naturalnym, otwartym, wyodrębniają horyzontalny punkt obserwacyjny. Jednak w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* dominują te kreacje *spatium*, w których dochodzi do nierozerwalnego przeniknięcia perspektywy poziomej i pionowej, np.:

[1]
Dalej, mój koniu! powoli - dość czasu -
Krajograficznie strofami wyłożę,
Jaka mnie droga prowadzi z Patrasu:
Po prawej stronie góry, z lewej morze,
Za morzem znowu skały, i góry,
Nad nimi niebo błękitne bez chmury -

[2]
Nie ma ta ziemia czego złożyć w styrcie;
Koń dzwoni w głazy, depce chwast, dziewanny;
Czasem przy drodze w rozłożystym mircie
Widać rudera tureckiej fontanny,
Gdzie w kamień woda płacząca nie tętni,
Na które patrząc... nawet Grecy smętni...

(Pieśń VI, Nocleg w Vostizy, cz. 1 i 2, w. 1-12)

Dwa fragmenty *Pieśni* VI, ilustrujące wędrówkę znad zatoki Lepanto do Vostizy, skupiają główne tendencje patronujące obrazowaniu świata przedstawionego. Bardzo wyraźnie ewokują subiektywizm oglądu. Wyznanie: „Krajograficznie strofami wyłożę" wprost potwierdza dominację podmiotu werbalizującego podróżnicze doznania, jego twórczą świadomość. Konstruuje on grecki krajobraz z zachowaniem określonych zasad, a użyte środki wyrazu kierują uwagę przede wszystkim na jego odczucia oraz egzotykę i piękno pejzażu. Opis rozwija się w czasie, nawarstwia, sukcesywnie dodawane są kolejne szczegóły z wyczuciem naczelnych praw perspektywy i dbałością o stworzenie pewnej całości kompozycyjnej. W jej strukturze obrazowanie dąży do konkretyzacji szerokich płaszczyzn scenerii. Istotną funkcję pełni ruch, bo intensyfikuje odbiór przestrzeni, warunkuje i wzmaga odczuwanie jej zmienności i rozległości. Efekt ten zostaje osiągnięty poprzez zastosowanie odniesień topograficznych ustalających kierunki: «po prawej", „z lewej". Wyznaczenie stosunków przestrzennych nieodłącznie wiąże się z indywidualną perspektywą postrzegania, usytuowaniem narratora w prezentowanym świecie. Jego wizję rozwijają ponadto elementy będące sygnałami miejsc naturalnych, przestronnych, a więc takich, które nie posiadają granic wytyczonych przez człowieka[40]. Wyartykułowane tu morze, skały i góry tworzą z otoczeniem pełen harmonii układ spacjalny. Ich wyliczenie, obejmujące zaledwie dwa wersy, zdecydowanie wzmacnia zabieg konstruowania bezkresu pejzażu. Góry i skały, dominując ponad okolicą, akcentują walor malarski[41], a morze buduje poczucie rozległości. W tekście próżno szukać ich dokładniejszych charakterystyk, zostają zaledwie zasygnalizowane, tworzą schemat, który uzupełnia, odwołując się do własnej wyobraźni, aktywny czytelnik[42]. Ten efekt niepełności rozwija także druga zacytowana część *Pieśni* VI. Następuje tu opis skomponowany z elementów sugerujących już pew-

---

[40] T. Michałowska, op. cit., s. 296 i n.
[41] A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 88.
[42] O zasadach konstruowania pejzażu w twórczości Mickiewicza i Słowackiego, jego oddziaływaniu na odbiorcę pisze: J. Przyboś, *„Widzę i opisuję"*. W: tenże, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 77–115.

nego rodzaju zmianę w sposobie postrzegania. Artystyczny aspekt kreacji uwzględnia sugestię autentyzmu i wyzyskuje nieustanny ruch punktu obserwacyjnego. Podąża zarówno ku rozszerzeniu, jak i zawężeniu horyzontu percepcyjnego implikowanego oddalaniem lub przybliżaniem. Narrator – wędrowiec przenosi wzrok z dalekich obszarów („Za morzem znowu skały, i góry") na obiekty bliższe („Koń (...) depce chwasty, dziewanny (...) przy drodze w rozłożystym mircie (...) rudera tureckiej fontanny"), konstruując w ten sposób poziomy układ przestrzenny. Dopełnia go jednak wers: „Nad nimi niebo błękitne bez chmury". Niebo pełne błękitu, pogodne, czyste, rozświetlone wzbogaca obraz o efekty malarskie. Wydobywa z wodnej, płaskiej tafli jej barwę i lśnienie, na skałach i zboczach układają się połyskujące refleksy. Nadmorska przestrzeń ożywa, napełnia się przezroczystością powietrza, jasnością, blaskiem i migotliwością znacząco modelującymi projekt krajobrazu. Stanowi on ważne zadanie dla wyobraźni odbiorcy, gdyż uobecnienie pejzażu w sekstynowym poemacie nie charakteryzujące się drobiazgowymi uwagami dosłownie wskazującymi formy i kształty." Obrazy przestrzeni u Słowackiego to: „Odpryski zapamiętanych krajobrazów, dzięki intensyfikacji konturów, kształtów i barw, ożywianych w jednym oka mgnieniu, tryskają jakby z nicości. Daleko tu do uplastyczniającej opowiadanie narracji podróżników – pejzażystów, którzy – chcąc upamiętnić egzotyczną panoramę – opisują ją możliwie najdokładniej. Słowacki, gwałtownymi, pełnymi ekspresji, często nerwowymi rzutami pióra, szkicuje kapryśnie swoje impresje, w taki sposób, by stały się raczej wyzwaniem dla wyobraźni czytających niż zapisem trasy.[43] Ponadto skierowanie wzroku w górę, zasugerowanie wyglądu nieba rozbudowuje kreację przestrzeni o perspektywę wertykalną. Innym zabiegiem, by osiągnąć ten efekt, jest wspinanie, zdobywanie wyższego punktu zarówno w rzeczywistej, jak i poetyckiej topografii miejsc. Roztaczający się stamtąd widok wielokrotnie staje się przedmiotem przeżycia estetycznego, np.:

[6]
A potem wszedłszy na fortecy góry,
Spojrzałem: Zante szmaragdami siana,
W szczerych szafirów oprawna lazury,
Niebem i morzem dokoła oblana
(...)

(Pieśń IV, Grecja, cz. 6, w. 31-34)

Cechy prezentacji miasta na wyspie ujawniają kolejny aspekt wielopłaszczyznowego komponowania układów przestrzennych w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Akt wejścia na wzniesienie i obserwowania stamtąd Zante wyraźnie intensyfikuje odczuwanie i konstruowanie panoramy krajobrazowej. Podmiot ogarnia wzrokiem całość, jego punkt obserwacyjny jest nieruchomy i znajduje się poza, a właściwie ponad miastem[44]. Znaczące oddalenie od obserwowanego obiektu

[43] E. Łubieniewska, op. cit., s. 63.
[44] E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 109.

pozwala dostrzec jego rozległość horyzontalną, nasycenie barwą, światłem i błyskiem[45]. W jednym obrazie dochodzi do kondensacji wielu doznań, spośród których na plan pierwszy wysuwa się zachwyt, chęć poświadczania piękna greckiego pejzażu. Jego przedstawienie wskazuje na ciążenie poetyckiej wyobraźni ku wrażeniowości głęboko osadzonej w zmysłowej obserwacji. Uwagę zwraca dynamiczne operowanie detalami („szmaragdami siana"), które sugeruje przede wszystkim zmienność rozbłyskujących punktów. Wyłania z materii wiersza efekt rozświetlenia, a potęguje go dodatkowo przywołanie nazw szlachetnych kamieni. Ich istotną cechą jest przezroczystość. Oświetlone nie pochłaniają promieni, nie załamują ich tylko, lecz dają początek bogatym zjawiskom. Światło przenikając do wnętrza oszlifowanych minerałów rozprzestrzenia się w ich obrębie, a wychodząc rozprasza wokół mieniące się kolory i lśnienia[46]. Nieustannie i z dużą częstotliwością wybłyskując tworzą efekt rozmigotania. Stanowi on konstytutywny element metaforyczno-impresyjnego projektu miasta. Jego wizualną strukturę ustalają szafiry, szmaragdy, niebo i morze. Dominuje więc kolor błękitny i zielony, a optykę ich widzenia warunkuje bezpośrednio światło[47]. Jest bardzo jasne, intensywne, nasyca świetlistością barwne plamy scenerii. Błękit to kolor nieba, a poprzez zjawisko odblasku także i kolor wody, która ponadto wydobywa głębię jego tonów, intensywność i ruchliwość rozedrganych refleksów, ponieważ: „Słowacki rzadko odtwarza kolor bezpośrednio, lecz zwykle przedstawia go za pomocą jawnego, a częściej ukrytego porównania z przedmiotem, który jest niejako synonimem, krystalizacją, symbolem danej barwy w jej największej oraz najstalszej świetności i blasku"[48]. Poeta w tworzywie przedstawienia powołuje nazwy drogocennych kamieni, by budować wielowymiarowość efektu kolorystyczno – świetlnego, rzeźbić kontur Zante: „W szczerych szafirów oprawna lazury, / Niebem i morzem dokoła oblana". Poprzez charakterystykę tego typu nadmorska miejscowość sama jawi się jak klejnot w jubilerskiej oprawie skonstruowanej z panoramicznych i nasyconych światłem błękitów morza i nieba[49]. Migotliwe wibracje w powietrzu, odbicia w wodzie, połyskujący szafir i szmaragd komponują układ przestrzenny. Zademonstrowane elementy artystycznej kreacji wyznaczają niewątpliwie percepcję zdominowaną stanem emocjonalnym podmiotu postrzegającego, a pełen harmonii krajo-

[45] Zjawiska migotania, lśnień i błysków są cechą wyróżniającą całą twórczość J. Słowackiego. Poddał je wnikliwej analizie D. T. Lebioda. Zob. tegoż, *Słowacki. Kosmogonia*, Bydgoszcz 2004, s. 100-121.

[46] Por. D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmmielowa, Warszawa 1994, s. 283.

[47] W dziejach kultury europejskiej na rolę światła w postrzeganiu barw zwrócili uwagę już starożytni Grecy. Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, t. I, s. 63

[48] I. Matuszewski, op. cit., s. 158

[49] Wyposażenie szerokich przestrzeni w barwę błękitną, a nie na przykład zamiennie w niebieską, jest typowym zjawiskiem w liryce doby romantyzmu. W tym okresie niebieski i błękitny nie były synonimami. Znaczenie pierwszej barwy wiązano z wartościami pozaziemskimi, rajskim, gdyż posiadała ona status koloru wtórnego, pochodzącego od słowa „niebo". Natomiast błękitny był barwą podstawową i najczęściej określał przestrzenie, np. niebiosa lub wodę. Zob. S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj. (Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*, „Pamiętnik Literacki" 1932, z. 3–4, s. 281–284.

braz ukazuje jego estetyczną wrażliwość. Zjawisko to, znacząco definiujące sposób obrazowania występujący w twórczości Słowackiego, wyjaśnia S. Skwarczyńska: Elementem podstawowym, który ułatwia zrozumienie „błyskanego języka", jest walor uczuciowy, przynależny każdemu natężeniu świetlnemu. Różnice walorów uczuciowych, uzewnętrznione odpowiednikami świetlnymi, są takie same, jakie by wyrażone były odpowiednikami głosowymi. Do najwyższych walorów uczuciowych, którym odpowiada najwyższe natężenie świetlne – złoto – należy miłość. Gdy napięcie uczuciowe się obniża, obniża się i natężenie świetlne; najmniejszemu napięciu uczuciowemu odpowiada barwa bez światła[50]. Tłumaczy efekt rozedrgania w promieniach słońca, mieniącej się światłem organizacji przestrzennej ukonstytuowanej rzeczownikowymi formami odsłaniającymi barwy i blaski, intensywnością przeżycia. Myśl tę potwierdzają kolejne fragmenty poematu:

[6]

(...)
Taiła mnóstwo domków w głębi łona
Z domkiem poety, hrabi Solomona.

7]

Szczęśliwy! zastał swój ogród i drzewa,
Swoją kanapę i okno na morze,
Swój miły stolik, gdzie pisze i ziewa,
Swoje gazami oskrzydlone łoże;
Może dziś będzie cieszył się lub szlochał
Patrząc na domek, gdzie kocha lub kochał.

[8]

Miło powrócić i usiąść na ławach
Przed własnym domkiem, gdy ucichną gwary,
Gdy nocne świerszcze i koniki w trawach
Zaczną piosenkę nocy, a pies stary
Łapą drzwi chaty zawartej otworzy,
Przyjdzie i u nóg pana się położy.

(Pieśń IV, Grecja, cz. 6-8, w. 35-48)

Na plan pierwszy przedstawienia wysuwa się dom greckiego poety. Określenie jego lokalizacji – „w głębi" – może dotyczyć zarówno uporządkowania wertykalnego, jak i horyzontalnego, lecz zawsze oznacza tworzenie perspektywy rozrastającej się[51]. Artykułuje także wizualność doświadczenia przestrzennego. W tym przypadku prezentacja *spatium* uwypukla rozległość obszaru w wymiarze poziomym i zmienność punktu widzenia oraz sygnalizuje przestrzeganie podstawowych zasad obserwacji. Najpierw podmiot ogarnia wzrokiem miasto, a potem skupiając się na szczególe wyłania z całości interesujący go element i poddaje szczegółowemu opisowi. Deskrypcja domu realizuje podstawowe założenia kształtujące wyobraźnię twórców od wieków[52]. W tym poetyckim wyobrażeniu widoczna jest

[50] S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów – Warszawa 1925, s. 155.
[51] M. Podraza-Kwiatkowska bada symbolikę zejścia w głąb (w przestrzeni pionowej) w liryce młodopolskiej. Zob. tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 171-181.
[52] T. Michałowska, op. cit., s. 311 i n.

kondensacja marzenia o schronieniu, przytulności i intymności. Dom to przede wszystkim miejsce prywatne, ciche. Wypełnione sprzętami niezbędnymi, codziennymi, ale nasyconymi walorami emocjonalnymi. Wnętrze i otoczenie domu konstytuuje silne poczucie bezpieczeństwa, pewności, odnalezienia swego miejsca w świecie. Jest stałym punktem w przestrzeni, do którego zawsze można powrócić, odzyskać ukojenie i spokój tak potrzebne do pracy twórczej. Ponadto dom to miejsce przebywania osób bliskich i spełnienia uczuć („Patrząc na domek, gdzie kocha lub kochał"). Poetycka kreacja, uobecniająca zacisze domowe poety Solomona, nie uwzględnia jego dokładnego usytuowania w obrębie miasta, pomija również epitety ukonkretniające wygląd kolejno wymienianych sprzętów. Podkreśla jednak silne poczucie własności (epitet „swój" użyty trzykrotnie w pozycji anafory), odrębności i zadomowienia. Dzieje się tak dlatego, gdyż to nie przedmioty, ich różnorodność i dekoracyjność ustalają repertuar typowy dla przestrzeni szczęśliwej. Najistotniejsze są uczucia, a te zostają wyraźnie zaakcentowane: „szczęśliwy", „miły stolik", „miło powrócić". Analiza kompozycji, tak bardzo podkreślającej aktywność podmiotu wypowiadającego się, pozwala wysunąć przypuszczenia dotyczące jego uczuć. Pragnienie i tęsknota przenikają kreację artystyczną i to one określają typ emocji. Ich stan cechuje wysoki stopień natężenia widoczny w subiektywnym i pozytywnym wartościowaniu bezpośrednim. Skoro obraz tak silnie emanuje intensywnością, to wskazuje na głębokie zakorzenienie w świadomości twórcy: „Własny domek z ogródkiem stał się wielką pasją Słowackiego, dręczącą go przez całe życie. W listach do matki myśl o domku powraca nieustannie. Nikt w całej naszej literaturze nie wyraził w tak przejmujący sposób suwerenności elementarnego prawa ludzkiego, prawa do domu."[53] Słowacki całe życie tęsknił za domkiem z ogródkiem (...). Zakładał mieszkanka przypominające miniaturowe pracownie renesansowych humanistów – pustelników. Otaczał się miłymi meblami, czułymi drobnostkami.[54] Wielokrotnie o zagospodarowywaniu wynajmowanych tymczasowo mieszkań, zapełnianiu ich wnętrz licznymi sprzętami, dbałym, uważnym tworzeniu namiastki domu informował poeta matkę: *Chcąc te panienki ubawić zaprosiłem je kilka razy do siebie i dałem im mały podwieczorek w moim saloniku: tańcowały, jadły ciasteczka i dziwiły się widząc moje eleganckie mebelki, moją lampę, którą dla nich zapaliłem, mój fortepian, moją posadzkę, wybitą dywanem.* [*Listy*, 22 lutego 1837 r., Florencja] Artystyczna kompozycja intymnej i, co jednoznacznie zaakcentowane, własnej przestrzeni domu „hrabi Solomona" zostaje wpisana w poziomą strukturę *spatium* ukonstytuowaną zjawiskami świetlno – barwnymi poddanymi walorom estetycznym i uczuciowym. Percepcję warunkuje postrzeganie i wrażeniowość autora, którego postępowanie w wyborze kolorystycznym charakteryzuje daleko idąca konsekwencja. Sięga on głównie po barwy lśniące, silnie połyskujące, opalizujące pod wpływem zmiennego oświetlenia: „barwy bogate, szlachetne, rzadkie, a zarazem przezroczyste, trwałe, jednolite i sprawiające wrażenie samoistnych źródeł światła"[55] Nie pełnią one tylko funkcji dekoratorskich, nie wabią pozorną, zewnętrzną ozdobnością, lecz ujaw-

---

[53] R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 72.
[54] R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, op. cit., s.11.
[55] R. Matuszewski, op. cit., s. 168.

niają niebagatelną rolę w eksponowaniu najsubtelniejszych nawet doznań i wzruszeń. Nacechowanie kolorem i blaskiem oddaje emocjonalne zaangażowanie, delikatnie cieniuje subiektywizm odczuć. Słowacki łączy jasność, rozmigotanie „z wrażeniami natury podniosłej”[56]. W trakcie podróży po Grecji wielokrotnie ulega nastrojowi chwili i poświadcza, iż: *Grecja, pełna ruin przecudownych, podobała mi się bardzo i bardziej niż Rzym mnie zachwyciła* [*Listy*, 11 lipca 1837 r., Livorno] Jednym z fragmentów przedstawiających piękno egzotycznego kontynentu jest początek *Pieśni* IX *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*:

[1]
Jest na korynckiej górze mała grota,
Figowym drzewem od wejścia zakryta,
I tam odbiegła mię moja tęsknota;
Stamtąd albowiem oko tęskne wita
Kraj cały - żyzny, zielony, szeroki,
Przerżnięty wstęgą korynckiej zatoki.

[2]
Nigdzie tak pięknie i tak szafirowe
Morze nie świeci jak tu, w tej dolinie.
Kiedy przez szarą drzew oliwnych głowę
Oko na morze to błękitne wpłynie,
To zamyślone odwrócić się nie chce,
Tak go ten błękit rozwidnia i łechce.

[3]
A tam na prawo, gdzie drzew nagle braknie,
Korynt... Już myślisz... że tam kolumnady,
Jakich wzrok często północnika łaknie;
Lecz Korynt dzisiaj... to chatek gromady,
Nad nimi kolumn niewielkich wierzchołek,
A nad matką wszystkich kolumn - ten kościółek.
(Pieśń IX, cz. 1-2, w.1-12)

To kolejna realizacja zamysłu kreacji przestrzeni opartej na skonstruowaniu oglądu panoramicznego. Jednak tym razem na plan pierwszy wysuwa się intymność przeżycia implikowanego obcowaniem z pięknem natury, pięknem zastanym, niezależnym od człowieka[57]. Narrator – wędrowiec wspiął się na szczyt Akrokoryntu wznoszącego się ponad miastem i tam objawił mu się „widok najwspanialszy w całej Grecji”[58]. W opisie kategorię rozległości konstruuje szereg topograficznych wyznaczników krajobrazu („morze”, „zatoka”, „dolina”, „drzewa oliwne”), sugeruje on wyraźnie szerokość spojrzenia. Efekt wizualny wspomaga nagromadzenie określeń barwnych i świetlnych oraz ustalenie wzajemnych relacji („tam”, „tu”, „w tej”, „na prawo”, „nad”). Nasycenie informacjami artykułujący-

[56] Ibidem, s. 171.
[57] M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 84.
[58] J. A. Szczepański, *Podróż do ziemi greckiej z Neapolu. Śladami Juliusza Słowackiego*, Kraków 1979, s. 257.

mi lokalizację geograficzną powoduje spotęgowanie sugestii przestrzennej. Podmiot świadomie projektując obraz poddaje się bodźcom wzrokowym, ustala zakres percepcji i równocześnie eksponuje subiektywizm doznań. Z materii czasu wyodrębnia tę chwilę, w której wzrokiem ogarnął zatokę koryncką. Jej kolista linia bezkresnego horyzontu, błękitnej dali prześwietlonej słońcem zachwyciła swym naturalnym pięknem, bo: Piękno wywołuje postawę bezgranicznej afirmacji. Kontemplując (...) odczuwamy spontanicznie potrzebę „przyświadczania" jego doskonałości, powtarzania z pokorą wobec niego naszego „tak". Nie widzimy wobec tego „tak" żadnej alternatywy (...). „Tak" wyraża przeżycie konieczności.[59] Zdolność odczuwania zachwytu, dostrzegania piękna zawsze jest uzależniona nie tylko od charakteru percypowanego przedmiotu, ale przede wszystkim od umiejętności doświadczania go ze strony podmiotu. W estetycznym odbiorze przestrzeni istotną rolę pełni poczucie jej realności oraz ruch i zmienność krajobrazu powodowane poruszaniem się obserwatora w plenerze[60]. Te elementy, a także konkretność odczuwania rozległości, oddalenie zgiełku, niepokoju codziennych spraw sprzyjają doznawaniu piękna[61]. Romantyczny wojażer, zmagający się z własnym losem wygnańca, jeszcze silniej ulega konieczności przyświadczania piękna. I choć obraz pełen jest harmonii, a w tkankę poetyckiego uobecnienia szerokim pasmem wnikają nasycone świetlistością barwy szafirowe, błękitne i zielone, to przedstawienie zostaje dookreślone smutkiem i nostalgią podróżnika skoncentrowanego na własnej wrażliwości. Precyzyjna dbałość o zaakcentowanie piękna ujawnia więc aspekt psychologiczny, stan emocjonalny związany z wyjątkowym uwrażliwieniem na zmysłowość doznań. Warto zaznaczyć, iż w artystycznej ewokacji obrazu Korytu dominuje aspekt wizualny. Struktura doświadczenia przestrzennego w znaczącej mierze opiera się na postrzeganiu wzrokowym[62] . Pełni ono również pierwszoplanową rolę w kreacji pełnej panoramy zatoki, efektownie buduje wrażenie jej rozległości. Precyzyjnie eksponuje punkt obserwacji determinujący cały opis. Podmiot przenosi wzrok z jednego elementu krajobrazu na drugi, rejestrując zgodnie z optyką oddalenia tylko ogólne cechy i zależności horyzontalno-wertykalne. A sugestię przekazywania doznań sensualno-wizualnych organizuje zastosowanie środków artystycznego wyrazu. Liczne epitety pełnią funkcję konkretyzującą wyobrażenie przestrzeni, a określenia jubilerskie i kolorystyczne podnoszą walor indywidualnego przeżycia. Akt poznania i przetransponowania go na słowo poetyckie dąży do wyartykułowania bogactwa, piękna natury, wielowartościowości postrzeganego pejzażu, a także jego oddziaływania na podmiot. Jednostkowość sytuacji uwypukla zaakcentowanie wprost kategorii poznania całkowicie podporządkowanej rygorom nastrojowości: „oko tęskne wita", „Oko na morze to błękitne wpłynie, / To zamyślone odwrócić się nie chce", „wzrok (...) często łaknie", „I tam odbiegła mię moja tęsknota". Efekt ten stanowi regułę konstrukcyjną całego poematu. Słowacki wy-

---

[59] W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 166.
[60] M. Gołaszewska, op. cit., s. 99.
[61] Ibidem, s. 109.
[62] E. T. Hall podkreśla, że odbiór przestrzeni bezpośrednio związany jest z sensorycznym aparatem człowieka. Obejmuje on dwie kategorie. Pierwsza z nich (tu szczególną uwagę zwraca wzrok) bada przedmioty odległe, druga zaś bliskie. Zob. E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1997, s. 59 i n.

zyskuje ją również prezentując poetyckie projekty przestrzeni wydzielonych w ogólnym obszarze podlegającym podróżniczej penetracji. Cechą charakterystyczną percepcji przestrzeni układu horyzontalnego jest dostrzeganie poszczególnych „miejsc"[63]. Ich wizerunki rozmieszczone są w tekście w zgodzie z porządkiem chronologicznym, z zachowaniem optyki realnego widzenia, a ich artystyczny kształt zostaje nasycony wartościami indywidualnymi, głęboką penetracją uczuciową[64]. Kompozycje tego rodzaju mieszczą się zarówno w partiach narracyjnych, jak i dygresyjnych.

Za interesujący przykład realizujący projekt przestrzeni skonstruowanej z materii wspomnienia można uznać kreację pejzażu zawartą w *Pieśni* IV pt. *Grecja*. „Miejsce" zostaje zlokalizowane w obszarze naturalnym, otwartym i nosi wiele znamion skonwencjonalizowanego *locus amoenus*[65]. Za wzór romantycznemu twórcy posłużyły opisy głęboko zakorzenione w tradycji śródziemnomorskiej[66] i ówczesnej świadomości Polaków[67]. Jego wyobrażenie ukonstytuował obraz dalekiej ojczyzny i krainy zaistnienia pierwszej miłości. Przywołane z pamięci "miejsce" znajduje się na Litwie i zgodnie z tradycją jest to ogród położony nieopodal źródła wody. W jego obrębie przebywa podmiot mówiący – nad niewielką rzeką oddaje się lekturze, której tematem są dawne dzieje Hellady. Czynności tej nie towarzyszy jednak skupienie, lecz raczej niepewność i niepokój, bo czeka on na ukochaną. Ten stan uczuciowy bezpośrednio kształtuje deskrypcję świata pełnego harmonii. Jego proporcje ustanawia szereg różnorodnych elementów typowych dla polskiego krajobrazu.

Opis wyraźnie wskazuje określoną porę roku, niczym nie zakłóconą aurę:

[37]
Nie wiem, dlaczego - lecz nieraz w gorąco,
Gdy się na upał zaczynają skarzyć
Świerszcze piosenką po trawach syczącą.
Szedłem na kładkę - czytać albo marzyć...
I tak czytałem niegdyś walkę Greka,
Jak dziecko, które czegoś chce - i czeka.

(Pieśń IV, Grecja, cz.37, w.217-222)

Pełnia gorącego lata to czas dojrzewania, obfitości, nabrzmiewania owoców. Zaprezentowany krajobraz ten rys akcentuje, ale z przyrodniczego bogactwa wyodrębnia tylko niektóre motywy. Buduje sugestię bujności sięgając po szczegół botaniczny, kolorystyczny i świetlny. W zakresie elementów roślinnych nie poświęca zbyt wiele uwagi konkretnym cechom. Ich poetycka kreacja traktuje je bardzo selektywnie. Wyodrębniając w obrazie ogrodu trawę podkreśla jej wszechobec-

---

[63] T. Michałowska, op. cit., s. 293 i n.
[64] R. Matuszewski, op. cit., s. 168.
[65] T. Michałowska, op. cit., s. 297.
[66] E. R. Curtius, *Krajobraz idealny*. W: tenże, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków1997.
[67] A. Kowalczykowa, *Widoki ojczyste*. W: tejże, *Pejzaż romantyczny*, op. cit., s. 99-114.

ność, a szkicując kwiaty sygnalizuje wielość i urodę, np. „*zefir po* kwiatach przylata" (w.232), „książko, na kwiaty rzucona" (w.263), „jasnych kwiatów krasa" (w.280). Uwypukla ich dekoracyjny charakter, a więcej uwagi poświęca tylko róży i niezapominajce. Pierwsza z nich, jako powszechnie znany i akceptowany znak miłosnego zaangażowania[68], rozwija semantykę miejsca uroczego. Nie posiada jednak bliżej określonego koloru, promieniuje świeżością, nieskazitelnością i staje się elementem wróżby (cz. 48, w. 284-288). Podmiot z uwagą pochyla się nad jedną różą, natomiast niezabudek jest tak wiele, że determinują sugestywność wyobrażonego obrazu poziomej płaszczyzny. Poetycka konkretyzacja oddaje precyzyjnie kolor, choć nie bez znaczenia pozostaje funkcja symboliczna. To kwiaty nieustającej, wiernej pamięci. Ich przywołanie zabarwia kreację nastrojem wspomnienia, nadaje jej walor jednostkowego przeżycia, kieruje uwagę ku melancholii towarzyszącej przypomnieniu dawnej, minionej już miłości[69]. Ich obecność ujawnia uczuciowość „ja" wypowiadającego się oraz konkretyzuje scenerię *locus amoenus* jako przestrzeni ukwieconej i pełnej zieleni. Jej artystyczne wyobrażenie rozwijają również pojawiające się, a powściągliwie nazwane różne odmiany drzew. Tworzą one długie szpalery, a prowadząc daleko w głąb ewokują panoramę horyzontalną. Unaoczniają w głównej mierze jej rozległość:

[38]

Widać aleje i lipy w ogrodzie

[44]

Cyt... coś białego śród liści jaśnieje...
Ach nie! to tylko białe gołębice
Przez ogrodową leciały aleję...

(Pieśń IV, Grecja, cz.38, w.226; cz.44, w.260-263)

Wśród wymienionych drzew dominuje lipa[70], brzoza, jarzębina i kalina. Te dwie ostatnie związane są bezpośrednio z ukochaną. Połączenie wyrazistej kolorystyki z jej urodą demonstruje wyczuloną wrażliwość sensualną podmiotu, miłosną fascynację i zauroczenie. Postać Ludki skontrastowana z czerwienią owoców, spowita w biel (dookreślają ją słowa „powiewna i biała"), a także obdarzenie tym samym epitetem kolorystycznym przelatujących w ogrodowej alei gołębic (motyw tak istotny dla miłosnych wyznań) zdecydowanie implikuje charakter kompozycji miejsca przyjemnego i wzbogaca paletę jego barw. Harmonizuje z nią kolor błękitny właściwy dla wody, odbijającego się w niej nieba oraz, wspomnianych wcze-

---

[68] Zob. I. Sikora, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987, s. 43-51.
[69] Ibidem, s. 83-85.
[70] Słowacki w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* szczególną rolę przypisuje lipie. Pojawia się ona w dygresji wywołanej widokiem dębu w Vostizie (*Pieśń* VI, *Nocleg w Vostizy*, cz.8-14, w.43-83), a pierwsze skojarzenie implikowane jest polską tradycją. Wspomina Jana Kochanowskiego, jego pełne spokoju domostwo, a lipa staje się synonimem urody życia i nieprzemijającego artyzmu poety.

śniej, a wszechobecnych niezabudek. Kreacja nie jest statyczna, ruch wprowadza gra świateł, która sprawia, że krajobraz skrzy się słoneczną jasnością. Efekt ten wywołuje wzajemna zależność światła i gładkich, połyskujących powierzchni. Są to najczęściej większe lub mniejsze skupiska wody. I tak na przykład charakterystyka rzeki artykułuje wyłącznie aspekt kolorystyczny, a właściwie świetlny, gdyż jej fale określone są jako „zwierciadlane" (w.344), przypominające „złote prążki" (w.233), a kształt jest „srebrzysty" (w.343). Eksponowanie gry blasków, intensywności migotania dotyczy również pojedynczych kropel wody. Metafora „rosy brylanty" ogniskuje uwagę na doznaniu wizualnym skomponowanym z lśnienia zwielokrotnionego, maksymalnie wyzyskującego nasycenie światłem przezroczystych, niewielkich, zaokrąglonych płaszczyzn. Dążenie do osiągnięcia tego samego efektu patronuje również poetyckiemu ukonkretnieniu reprezentanta świata fauny:

[56]
(...) - Oto konik polny
Usiadł przede mną na cichej rzeczułce
I suszy skrzydeł przezroczyste szkiełka
Błyszcząc się w słońcu by tęczy perełka,
(Pieśń IV, Grecja, cz.56, w.333-336)

Opis, wydobywający roziskrzenie i blask, skupia się na jednej anatomicznej części owada. Jego skrzydła są misterną konstrukcją prawie niewidocznych żyłek, na których rozpościera się przezroczysta błona. Ma ona tę właściwość, że w promieniach słońca rozbłyskuje nieustannie zmieniającymi się pastelowymi cieniami, półtonami, kolorami. Nasuwa to skojarzenie z lekkością, zwiewnością tęczy[71] i szlachetnym blaskiem perły. Słońce jako podstawowy czynnik sprawczy i zdecydowanie wspierający naoczność przedstawienia, nie występuje tylko w postaci promieni, intensywnych świetlnych kręgów wodnych i odbić. Podmiot zatopiony w melancholijnym wspomnieniu miejsca miłego w ostatniej sekstynie *Pieśni* IV wyznaje:

[61]
I być zbudzonym - jak dawniej - nad rzeką,
Gdy na aleje złote słońce spadło,
Kiedy słyszany jakiś głos daleko
Wołał jak echo; gdy w rzeki zwierciadło
Patrząc... patrzałem na twój wzrok uroczy,
Nie śmiejąc prosto patrzeć... w twoje oczy...
(Pieśń IV, Grecja, cz.61, w.361-366)

uzupełniając w ten sposób skomponowany krajobraz o najmocniejszy akord świetlny. Samo źródło światła i jasności, rozedrgania barwnego wszystkich plam współtworzących przedstawienie zstępuje na ziemię. To apogeum świetlistości i tak już silnie w tekście uobecnionej. Kreację obrazu zdominowały promienie słońca, któ-

[71] O tęczy jako często pojawiającym się elemencie poetyckiej wyobraźni J. Słowackiego pisze m. in. J. Przyboś. Zob. tenże, *W błękitu krainie*, op. cit., s.282-284.

re budują materię wizualnej percepcji, a także sugestywnie definiują uczuciowe zaangażowanie podmiotu, który chwilę wspomnienia pierwszej miłości spiętrzył i przesycił wysokim natężeniem emocji[72] .

Zaprezentowany pejzaż letniego ogrodu pełnego bujnej przyrody i barw, skąpanego w dziennym świetle stanowi interesującą realizację utrwalonego w literaturze wizerunku „miejsca uroczego"[73]. Wśród naturalnych *loci particulares* obok obszarów przyjemnych na przeciwległym biegunie znajdują się „miejsca straszne". Najczęściej toną one w ciemnościach i nie są przyjazne człowiekowi[74] . Kontynuując refleksję dotyczącą struktury przestrzeni w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* i wyróżnionych w układzie horyzontalnym poszczególnych „miejsc", można zauważyć, iż poetycka ilustracja tego typu obszaru mieści się w *Pieśni* VI zatytułowanej *Nocleg w Vostizy*. W poemacie występują tereny sygnowane zarówno paradygmatem natury, jak i kultury. Cechą tych ostatnich jest posiadanie granicy[75]. Jej najważniejszy topologiczny wyznacznik to materialna niepodważalność, nieprzenikliwość[76] zapewniająca zdecydowane oddzielenie wnętrza od zewnętrza[77]. Obwiedzione tereny zostają obdarzone szczególnymi właściwościami. Najczęściej to miejsca schronienia, azylu, enklawy spokoju i intymności, oddzielają od realnego zagrożenia, niepewności, niebezpieczeństwa czyhającego na zewnątrz. Przestrzeń wewnętrzna jest znana i oswojona. Również gospoda czy zajazd to miejsca odgraniczone i zazwyczaj sprzyjające odpoczynkowi. Nie da się ich, co prawda, utożsamić z prywatnością domu, poczuciem zakorzenienia poprzez długotrwale przebywanie i obdarzanie pozytywnymi emocjami[78], ale są „miejscami", od których oczekuje się bezpieczeństwa, ochrony przed siłami zewnętrznymi, spokojnego noclegu. Dają wytchnienie po trudach podróży. Dokładnie tego samego oczekiwali bohaterowie poematu Słowackiego przybywając do Vostizy. Jednak już na początku zaspokojenie podstawowych potrzeb okazało się niemożliwe, a dalszy przebieg nocy potwierdza, iż z pewnością znaleźli się w „miejscu" wysoce nieprzyjaznym.

Konstrukcja miejsca zapewniającego odpoczynek zawsze ma solidne fundamenty oraz wyraźnie zaznaczone elementy materialnego odgraniczenia. Tymczasem pierwsza myśl implikowana wyglądem oberży w Vostizie to: „Spać tu... w tej klatce... co ma kształt kurnika" (cz.15, w.88), zaś zasadniczą architektoniczną cechą wyeksponowaną w opisie są dość nietypowe ściany zewnętrzne i wewnętrzne. Pierwsze z nich nie chronią przed srogością żywiołów: wiatrem i deszczem:

---

[72] S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, op. cit., s. 155.
[73] E. R. Curtius poddając analizie występujące w literaturze antycznej obrazy *miejsc uroczych*, wielokrotnie podkreśla m. in. porę roku (wieczna wiosna lub południowe lato) oraz intensywne rozświetlenie. Zob. tenże, op. cit.
[74] T. Michałowska, op. cit., s.301-303.
[75] Ibidem, s. 306.
[76] J. M. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, op. cit., s. 225.
[77] Patrz G. Bachelard, *Dialektyka wnętrza i zewnętrza*, tłum. J. Skoczylas. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974.
[78] G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: tenże, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 301-330.

[16]
(...) „Więc spać tu - na ziemi?
Wszak to nie ściany, lecz z łuczywy krata,
Pajęczynami wybita czarnemi".
A ja dodałem: „Jak horyzont świata
Zawarty zewsząd... bez okien, którędy
Dusza by mogła wyjść za zmysłów błędy..."
(Pieśń VI, Nocleg w Vostizy, cz.16, w.91-96)

Drugie zaś, oddzielające pokoje gości, nie tłumią odgłosów, nie zapewniają intymności (cz. 20, w.115-121). Ażurowość unicestwia zasadniczą ich funkcję, odbiera zdolność konstruowania obszarów zamkniętych. Ciemność i chłód nie napotykają żadnej przeszkody, swobodnie przenikają do wnętrza pokojów. Silne podmuchy wiatru ziębią i udaremniają wszelkie próby zapalenia świecy. Jej blask pełniłby funkcję dekoracyjną i praktyczną, ale przede wszystkim przeciwstawiłby się wszechobecnej ciemności, oddalając tym samym poczucie lęku. Obrazu „miejsca strasznego" dopełniają wąskie, niewygodne łóżka przyrównane do krosienek oraz intensywnie padający deszcz. Podróżnicy z tego powodu spędzają noc stojąc w niszach nie dokończonych kominów. Oberża (przedstawiona fragmentarycznie, aczkolwiek bardzo sugestywnie) z pewnością nosi znamiona „miejsca strasznego" zgodne z utrwalonym w tradycji wzorcem. Jej obraz konstytuują: odczucia lodowatego zimna, pragnienia, głodu, zmęczenia i brak możliwości wypoczynku. Jednak opis nie budzi tak typowych dla *locus horridus* uczuć grozy czy przerażenia, ponieważ patronuje mu humor i ironia ewokowane niespodziewanym zderzeniem błahych okoliczności (jakim jest niezbyt fortunny nocleg) z odwołaniami natury stylistycznej, właściwymi dla wypowiedzi reprezentujących styl podniosły. Wyróżnia go m. in. patos oraz liczne nawiązania do mitologii i literatury:

[22]
Ach leży tylko - bo wszystkie zefiry
Zbiegły się do nas - i wiatr z nami pląsał,
A dar krosienek... jako Dejaniry
Koszula - gdzie się go dotkniesz... tam kąsał;
Ach, jam się dotknął - i ogień mię złapał,
I byłem w piekle; mój towarzysz chrapał.

[42]
Z lampami w nogach... Rzekłem: „Pigmalionie
Jeśli z posągów chcesz mieć żywych ludzi,
Przynieś parasol". - Tak przez wodne tonie
Przeszliśmy oba - a jeśli was to nudzi
Ta pieśń... pomyślcie, że to jest obrazem
Greckich oberży... łóżek - i nas razem.
(Pieśń VI, Nocleg w Vostizy, cz.22, w.127-132; cz.42, w.247-252))

Artystyczna kreacja gospody ujawnia kunszt autora, który obok smutku wygnańca, nieustannie towarzyszącej egzotycznej wyprawie tęsknoty za krajem ojczystym potrafił przyjrzeć się sobie, swoim współtowarzyszom i trudom codziennych sytuacji z uśmiechem gwarantującym dystans. Akcent heroikomiczny tej opowieści poświadcza także wielość i przemienność nastrojów zapewniających swobodę kompozycyjną, tak istotną dla poematu dygresyjnego cechę gatunkową. Konstruowanie *spatium* w tekście, którego motywem przewodnim jest podróż, implikuje niewątpliwie nieustanną zmianę oglądanych miejsc. Ich kreacja zakłada wielość i rozmaitość. Wyodrębnia przestrzenie otwarte, naturalne, szerokie, a także zamknięte, wzniesione przez człowieka, jak chociażby klasztory, mniejsze i większe ośrodki miejskie. Prezentuje je uwzględniając rozmaicie zlokalizowane punkty obserwacji. Przemieszczanie się w obszarze wodnym i lądowym określa organizację struktury horyzontalnej, a ruch w górę, jak zdobywanie górskich szczytów, wielokrotne spoglądanie w niebo i uważne rejestrowanie zjawisk tam zachodzącym – strukturę wertykalną. Centrum prezentowanej przestrzeni wyznacza zawsze podmiot, to on obserwuje rozległe, egzotyczne tereny i wyodrębnia w nich poszczególne elementy. Każdy opis ujawnia jego indywidualny sposób widzenia wyraźnie zdominowany uczuciowością i nastrojem. Nasycona emocjami deskrypcja pejzażu odzwierciedla subiektywny stosunek do świata, konkretyzuje wrażenia, jakie dane miejsce wyzwala. Sugeruje je także ukształtowanie tkanki wiersza i nowe techniki poetyckiego opisu[79].

Linia motywów przestrzennych uobecnionych w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* przynosi wyobrażenie o Grecji bardzo fragmentaryczne. Słowacki nie próbuje sygnalizować ogromu ocalałych znaków przeszłości, świątyń, pomników, kompleksów architektonicznych. Przedmioty sztuki antycznej pozostają poza kręgiem jego zainteresowań. Dąży natomiast do wyodrębnienia w oglądanym krajobrazie takich miejsc, które w dziejach Hellady zarówno tych dawnych, jak i całkiem bliskich odegrały istotną rolę. Przykładem potwierdzającym ten zamysł jest poetycka kompozycja przestrzeni miasta Missolungi (to włoska nazwa, grecka brzmi Mesolongion i oznacza „miasto wśród stepu”[80]) utkana z doświadczeń wyraziście zmysłowych, wspomnień i smutku wygnańca. Prezentację rozpoczyna wschód słońca, moment przełamywania ciemności jasnymi promieniami:

[16]
Niebo na wschodzie okrywa purpura,
Potem ją skrawa zastępuje białość,
A róż odcięty jako lekka chmura
Płynie w błękity... O klasyczna stałość!
Nieraz widziałem przez ten obłok cienki
Łono sypiącej różami jutrzenki.

[17]
I dzisiaj pełna jasnego brylantu
Rosy, róż pełna wyleciała do mnie
Z błękitnej fali, sponad gór Lepantu,

[79] R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, op. cit., s. 18.
[80] J. A. Szczepański, op cit., s. 70.

A za nią słońce rozlane ogromnie
Wyszło jak zegar wieczystego czasu,
Nad błękitnymi górami Patrasu.

[18]
Tak olbrzymie twarze Nibelungi
W północnych pieśniach opisują. Słońce,
Pierwszy twój promień padł na Missolungi,
(...)

(Pieśń IV, Grecja, cz.16-18, w.91-105)

Silnie zmetaforyzowana kreacja „zjawiskowej świetlistości”[81] pełna jest ruchu, nieustannie zmieniających się, przenikających wzajemnie promieni i barw. Skrzy się bogactwem wizualnych jakości. Podróżnik kieruje wzrok na ogromną przestrzeń nieba spowitą jeszcze mrokiem, gdy tuż nad horyzontem pojawiają się pierwsze błyski zorzy porannej. Zjawisko to rozrasta się, ogarnia coraz większe obszary. Powoli szerokim pasmem okręgu wnika w ciemność. Jasność nie jest monochromatyczna, wręcz przeciwnie – obdarzona żywym kolorem purpury prześwietlonym zdecydowaną „srebrzystą” świetlistością. Wznosi się coraz wyżej, co powoduje intensywne roziskrzenie całego tła i mrok przemienia się w błękit. Budzi to sensualne skojarzenia z procesem roztapiania ciemnych kryształów barw poprzez nasycenie ich jaskrawością światła. Na tle błękitnego nieba jutrzenka jawi się „jak lekka chmurka, róż pełna i pełna jasnego brylantu / rosy”. Określenia te najpełniej oddają główną tendencję organizującą opis. Kładą nacisk na rozbudowanie barwnej struktury pejzażu nieba nie przez nagromadzenie katalogu kolorów, lecz przez spotęgowanie efektu rozświetlenia[82]. Zestawienia kolorystyczne mienią się blaskiem, ponieważ siłą sprawczą ich zaistnienia jest słońce i powołane przez nie światło. To one kreują optyczną przestrzeń w opisie, odgrywają istotną rolę w całej twórczości Słowackiego: słoneczność – zauważył W. Grabowski – jako materiał obrazowania dozowana bywa nieustannie, i nic dziwnego, że w różnych porcjach i natężeniach[83] Gra nadmorskiego przedświtu i wschodu słońca odbywa się w obrębie rozległych przestrzeni: nieba, wody i monumentalnych gór. Słońce jak świetlista kula wyłania się „sponad gór Lepantu”, zagarnia cały obszar wizualnej rzeczywistości. Jest „rozlane ogromnie” na bezkresnym nieboskłonie i dookreśla postrzegany daleki horyzont[84] . Obraz tak pełen dynamizmu rejestruje doznania wzrokowe kruche i intensywne, charakterystyczne dla momentu, gdy pierwsze promienie słońca wydobywają z mroku kształt Missolungi. I choć jego kompozycja rozpoczyna się tak wyraźnym zarysowaniem perspektywy wertykalnej zdominowanej percepcją zmysłową, to poetycka topo-

---

[81] D. T. Lebioda, op. cit., s. 275.

[82] Zjawisko rozświetlania obrazów w twórczości J. Słowackiego przedstawił m. in. I. Matuszewski, op. cit., s. 168 i n. Natomiast S. Skwarczyńska zwróciła uwagę na istotę koloru różowego: „jest tu różowy kolorem w stosunku do czerwonego o większej świetlistości a mniejszym nasyceniu”. Zob. tejże, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj*, op. cit., s. 298.

[83] W. Grabowski, op. cit., s. 88.

[84] O świetle, jego mocy stwarzania każdego pejzażu, każdej rzeczywistości pisze: D. T. Lebioda, op. cit., s. 87 i n.

grafia zostaje podporządkowana emocjom podmiotu, a dygresyjność i fragmentaryczność stają się zasadą organizującą opis. Przeplatają się w nim partie narracyjne ewokujące podróżniczą teraźniejszość ze wspomnieniami podmiotu, jego smutkiem i nostalgią. Niebagatelną rolę odgrywa kształtowanie relacji komunikacyjnych pomiędzy narratorem a czytelnikiem. Opierają się one na wzajemnym porozumieniu i wspólnocie odczuć. Projekt zakłada istnienie odbiorcy wrażliwego, gotowego, by podjąć trud współodczuwania. Doskonale zrozumie on sugestie emocjonalne i historyczne, zanurzy się w samotny monolog autora, który chce, aby go wysłuchano[85]:

[18]
(...) Missolungi,
Gniazdo, gdzie niegdyś wolności obrońce
Sto razy większym oparli się siłom,
Kapitulacyj nie biorąc mogiłom.

[19]
Jeżeliś widział rząd domków i fraszek
Poustawianych na dziecinnym stole,
Tak owe miasto (...)

[23]
(...)
Tak sobie stoi maleńka i biała
Pod górą - patrząc na błękitną wodę
Jako nad Styksem zebrane do kupy
Białe umarłych domków kościotrupy.

[24]
Stoi nad brzegiem nie owiana liściem
Żadnego drzewa, lecz na nią upada
Z gór czatujących nad Lepantu wniściem
Ciemność i światło, a każda z gór blada
Mgłą błękitnawą, a jedna z gór mroczna
Jak piramida stoi sześcioboczna.
(Pieśń IV, Grecja, cz.18-19, w.105-110;
cz.23-24, w.134-144)

Poetycka organizacja przestrzeni opiera się zarówno na wyrazistości zdeterminowanej poznaniem zmysłowym, jak i na nasyceniu jej przeżyciem, wyobraźnią osoby wypowiadającej się. Określa ją oddalony i bliżej nie skonkretyzowany punkt obserwacyjny, stąd brak w opisie elementów współtworzących specyfikę miasta. Zaledwie kilka wersów szkicuje panoramiczny porządek scenerii, pobieżnie zaznacza położenie, kształt i barwę. Najistotniejsze w płaszczyźnie przedstawienia, bazującego na doznaniach sensualnych, wydaje się być ustalenie, iż Missolungi to miasto nadbrzeżne położone u stóp górskich wzniesień. Widok ten nastraja melan-

[85] J. Brzozowski, op. cit., s. 198.

cholijnie, sprowadza smutek, ponieważ wywołuje przede wszystkim wspomnienie śmierci Byrona, który zmarł tutaj kilka lat wcześniej podczas oblężenia. Grecja prowadziła wtedy długoletnią walkę narodowowyzwoleńczą, zakończoną jednak upragnionym zwycięstwem, zdobyciem wolności, niezależności. To z kolei nasuwa myśl o Polsce, jej niedalekiej, bolesnej przeszłości. Dzieje jej ostatnich lat to pasmo klęsk: przegrana bitwa „na polach Grochowa", upadek powstania kościuszkowskiego. Ta, i tak już fragmentaryczna, kompozycja co chwilę przerywana jest opowieścią o nadlatującym ptaku, co „jest prawie Polakiem" (w.126). Ciąg asocjacji pełen intymności i spokojnej nostalgii buduje przedstawienie przestrzeni, które, by stworzyć całość wyobrażeniową, wymaga od odbiorcy uważnej lektury. Otwarta struktura silnie zaznacza osobowość narratora, harmonijne zespolenie teraźniejszości z przeszłością nasyca motywem polskiego cierpienia. Poeta niespiesznie podróżując po Grecji dostrzega i podziwia urok nowych miejsc, lecz jego myśl nieustannie związana jest z Polską i jej historią. Obserwuje egzotyczne krajobrazy, codzienne zdarzenia, lecz nie odtwarza ich z dokładnością charakterystyczną dla typowych podróżniczych relacji. Swoje wspomnienia intensywnie zabarwia uczuciowością. Ogniskuje na niej uwagę w całym poemacie i konkretyzując m.in. wygląd miasta Missolungi udowadnia, jak bardzo pejzaż może prowokować, skłaniać do pogłębionej refleksji. To także przykład na to, że geograficznie określone miejsca posiadają moc uruchamiania obrazów przestrzeni historycznej.

W *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Słowacki określa szereg metod dotyczących kompozycji przestrzeni. Nie podąża tylko ku wyartykułowaniu realnie istniejących miejsc, lecz ku utrwaleniu swojego o nich wyobrażenia. Zapisując kolejne stronice stwarza opis, który oddaje ich bogactwo, różnorodność, a ponadto werbalizuje to, co nieuchwytne. Chce osiągnąć ten stopień doskonałości słownej, która umożliwi precyzyjnie, subtelnie oddać nastrój, odczucia i nieustannie zmieniającą się scenerię, wyraźnie uzewnętrzni fakt, iż spotkanie z greckim krajobrazem pełne jest zachwytu, emocji, wewnętrznej koncentracji. Sugestia własnego odbioru Grecji podporządkowana zostaje intymnej kontemplacji. Charakteryzuje ją subiektywizm i zanurzenie w konkrecie. Budowa planów przestrzennych uwzględnia zasady percepcji wzrokowej, wielokrotnie wykorzystuje zmysłowy charakter postrzegania rzeczywistości. Podkreśla to m.in. dość uważne ustalanie geograficznych cech lokalizacji, ich zmiennych relacji, uwydatnienie ruchu i palety kolorystycznej, nasycenie egzotycznymi realiami oraz przeświadczenie, iż słońce i jego światło odgrywają zasadniczą rolę w kreacji walorów plastycznych. Sensualny aspekt materii wiersza znajdujący się pod wyraźnym wpływem osobowości, marzeń i wspomnień "ja" wypowiadającego się, prowadzi do odkrycia niezwykłej roli czytelnika. Zamysł artystyczny wymaga od niego błyskotliwego kojarzenia, ustawicznego podążania za zmienną myślą autora, współuczestniczenia w tworzeniu pejzażu utkanego z wrażeń. Otwarta i wielowątkowa struktura utworu skrzy się różnorodnością technik opisowych[86], lecz każda projektuje odbiorcę aktywnego, który nigdy nie widział Grecji, ale doskonale orientuje się w zakresie historii, sztuki i literatury, a ponadto pozwoli poecie zapanować nad swoją wyobraźnią.

---

[86] J. Kleiner, op. cit., s. 116.

Wówczas zostanie wprowadzony w mechanizmy kreacji świata przedstawionego, stanie się ich równoprawnym partnerem. Zabieg ten omawia R. Przybylski[87] : „Każdy odruch wyobraźni czytelnika jest zaprogramowany przez wędrującego poetę. Słowo poety zniewala oko czytelnika (...). poecie nie zależy na zmysłowym oku odbiorcy. Słowacki chce panować nad jego okiem wewnętrznym, czyli nad jego wyobraźnią, a więc nad fantazją formotwórczą."[88] W urealnianiu w tworzywie poetyckim wybranych fragmentów greckiego krajobrazu dominują rozległe przestrzenie horyzontalne wielokrotnie rozbudowane o aspekt wertykalny, bowiem słoneczność, co już było podkreślone nieraz, to znaczący element warunkujący postrzeganie. Wrażenia wzrokowe doznawane są najczęściej w momencie przesilenia świetlnego: o poranku lub zachodzie[89], kiedy gra świateł obejmuje i niebo, i ziemię. To istotny materiał obrazowy powodowany porządkiem natury. Kreacja *spatium* zbudowana z różnorodnych nastrojów, czasem zupełnie odmiennych emocji i wątków stanowi ważny element w strukturze poematu. Znamiennym przykładem potwierdzającym próby uchwycenia zmienności, ruchu, wielowartościowości doznań, wielości perspektyw zwieńczonych kształtowaniem wyobraźniowym jest kompozycja zawarta już w pierwszej części zatytułowanej *Wyjazd z Neapolu*. Znajduje się tu przedstawienie włoskiej metropolii dość nietypowe, bo rozpisane na całą *Pieśń*. Słowacki wyraźnie zaznaczył strategię opisu przestrzeni określonej paradygmatem kultury[90].

Poetykę prezentacji miasta charakteryzuje migawkowość konstrukcji dookreślona subiektywizmem podmiotu. Podejmuje on próbę zapełnienia przestrzeni rozmaitymi elementami, punktami, jak np. hotel „Vittoria", grota Pauzylipu, grób Wergiliusza, wulkan Wezuwiusz, lecz nie tworzą one całości przedstawienio-

---

[87] R. Przybylski zauważył, że w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Słowacki sformułował nowe zasady konstruowania romantycznego opisu. Poddaje analizie zasady komponowania przestrzeni w trzech kreacjach: klasztoru Mega Spileon, grobu Agamemnona oraz idyllicznego pejzażu zawartego w *Pieśni* IX. Pierwsza konstrukcja zakłada wyrażanie przeżyć autora i projektowanie czytelnika, który bez skrępowania będzie uczestniczył w akcie tworzenia. Wspomaga go skupienie na „czynnościach imaginacyjnych", prezentacja wizji dopiero co powstającej, budowanej na oczach czytelnika. Zob. tenże, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, op. cit., s.17-42. Trudno jednak zgodzić się z uwagą R. Przybylskiego, że Słowacki zastosował tę metodę obrazowania po raz pierwszy. Jest ona znana już z wcześniejszych utworów: *Paryż*, *Rozłączenie* i *Rzym*. Pisali o tym m. in. Cz. Zgorzelski, op. cit., s.237-43; M. Maciejewski, *„Natury poznanie" w lirykach Juliusza Słowackiego. Dzieje napięć między podmiotem a przedmiotem*, „Pamiętnik Literacki" 1966, z.1, *s*. 88-92; W. Grabowski, op. cit., s.71-73. Natomiast drugi obraz dokumentuje przemianę poety, który w tym momencie staje się z „płaczka żałobnego" oskarżycielem, a trzeci ujawnia krajobraz idealny i wpisanego w jego przestrzeń poetę.

[88] R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, op. cit., s. 19.

[89] Fascynacja Słowackiego przestrzenią wertykalną, częste obserwowanie nieba i zachodzących tam zjawisk, ich poetycka kreacja w aspekcie tworzenia kosmogonii jest tematem wnikliwej rozprawy D. T. Lebiody. Zob. tenże, op. cit.

[90] Zasady kreacji miasta w literaturze wielokrotnie podlegały naukowemu oglądowi. Np. R. Calillois, *Paryż, mit współczesny*. W: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. K. Dolatowska, wybór M. Żurowski, Warszawa 1967; W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze polskiego modernizmu*. W: tegoż, *Mit-Eros-Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999; W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998; *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997; E. Rybicka,op. cit.; W. Toporow, *Miasto i mit*, wybór, wstęp i tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000.

wej. Nie można na ich podstawie odtworzyć dokładnego planu miasta zbudowanego z charakterystycznych dzieł architektury, miejskich urzędów, placów, skwerów i ulic[91]. Już na wstępie zostaje przyjęta strategia sukcesywnie rozwijana potem w całym monologu ujętym w kunsztowne sekstyny. To strategia wędrowca przemierzającego coraz to nowe obszary, oglądającego nowe miejsca, reprezentującego szczególne wyczucie światła i przestrzeni podszyte niepokojem o los własny i ojczyzny. Kompozycja miasta w *Pieśni* I to tylko jedna z jej płaszczyzn, ale i tak o kształcie przesądza otwartość i wielowątkowość. U jej szczytu znajduje się podmiot sugerujący widzenie własne, wcielający się w różne role: niefrasobliwego gawędziarza, udzielającego praktycznych rad bedekera czy pogrążonego we własnych rozmyślaniach wrażliwego poety. Modelowanie przestrzeni wyznacza tradycyjny układ pionowo-poziomy determinujący poetykę percepcji miasta wspomaganą sugestią czasu teraźniejszego. Opis rozpoczyna kadr sytuujący Neapol horyzontalnie:

[3]
To by mi dobrze było w Neapolu,
Gdzie przed oknami na prawym przylądku
Widziałem szare więzienie stolicy,
A zaś Wezuwiusz górą po lewicy.

[4]
Błękitne morze pomiędzy więzieniem
A między górą popiołów i lawy
Czekało ciche, aż góra - płomieniem,
A konstytucją buchnie wulkan prawy.
Tak było niegdyś, nim się na Francuzów
Król i Fra Diabeł ruszyli z Abruzów...
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz.3-4, w.15-24)

Topografię ustalają dwa punkty przestrzenne: budynek więzienia i wysoka sylwetka wulkanu, a także błękitna powierzchnia wody pomiędzy nimi. Odgrywa ona istotną rolę w kreacji miasta położonego tuż nad morską taflą: „Miasta budowano zwykle nad rzekami, jeziorami, zatokami wkomponowując zabudowania miejskie w przestrzeń je otaczającą, dostosowując projekty architektoniczne do charakteru i kształtu naturalnych luster wody. Na początku było źródło. Na początku o jego wykorzystaniu przez osiedleńców decydowały rozliczne względy praktyczne (...). Z czasem wpasowywanie się miast, ich architektury w środowisko naturalne podporządkowywano również świadomie zapotrzebowaniu na inne wartości. Względy praktyczne dopełnione bywały efektem estetycznym”.[92] W sylwetce miasta o określonym urbanistycznym odbijającym się w wodzie kształcie Ewa Rewers widzi jedną z realizacji mitu o Narcyzie. Miasto jawi się w wyobrażeniu, które sygna-

---

[91] Znacznie dokładniejsze, bardziej nasycone informacjami geograficznymi i architektonicznymi informacje dotyczące wyglądu Neapolu można odnaleźć w listach Słowackiego pisanych do matki (np. *Listy*, 20 czerwca 1836r., Neapol).

[92] E. Rewers, *Ekran miejski*. W: *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 41.

lizuje istotną rolę powierzchni wody, luster oraz ich zdolność odbijania obrazu i przekształcania go, jako nadwodny kwiat[93]. Wydaje się, iż Słowacki myśl tę szkicowo rozwija w następującej metaforze:

[19]
O Neapolu! (...)
Patrzę na ciebie z grobu Wirgiliusza,
A ty na niebie i na fal błękicie
Tak roztopiony w zorzy malowidła
Jak upuszczona na brzeg bańka z mydła...
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz.19, w.109-114)

Środowiskiem, w którym egzystuje kwiat jest woda, podobnie obraz Neapolu zostaje ściśle uzależniony od błękitnego lustra wody i odbijającego się w nim nieba. Konstrukcja optycznej metafory wykorzystuje figurę powtórzenia i podobieństwa, a użycie przyimka „na" dodaje wyobrażeniu lekkości i niezwykłości[94] – miasto zawieszone pomiędzy dwiema płaszczyznami nasyconymi barwą, przezroczystością śródziemnomorskiego powietrza i słonecznym blaskiem. Efekt ten dodatkowo wspomaga porównanie do „bańki z mydła", kruchej i nietrwałej. Bryła architektoniczna traci swą monumentalność, bo jej kontury rysują się zarówno na tle nieba, jak i wody, ulega „roztopieniu", rozproszeniu w przenikniętym światłem krajobrazie. Przenośnia ewokuje subtelność, ale też swoiste natężenie doświadczenia, wrażeniowość i umiejętność dostrzegania piękna. Uwypukla ramy sytuacyjne, w obrębie których dokonuje się akt postrzegania oraz wskazuje na możliwości percepcyjne podmiotu. Jego koncentracja i zmysłowa wrażliwość zdecydowanie ustalają reguły poetyckiego komponowania przestrzeni. Zmysłem determinującym szeroką charakterystykę miasta w pierwszej części *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* jest wzrok. Dotyczy to obu głównych modeli oglądu: ujęcia panoramicznego i perspektywy przechadzki[95] . Spaja je i na plan pierwszy wysuwa się podmiotowy punkt widzenia. Pierwszy sposób odbioru został już zasygnalizowany w powyżej cytowanym fragmencie. Zawiera on nie tylko metaforyczną próbę uchwycenia skonstruowanego z barwnych blasków wyglądu włoskiej metropolii, ale także dokładnie wyznacza miejsce obserwacji: „Patrzę na ciebie z grobu Wirgiliusza" (cz.19, w.111). W *Pieśni* I miejsce to zostanie zaznaczone jeszcze niejeden raz:

[20]
O Neapolu! wieczorne wyziewy
Twym są rumieńcem, twe dymy są tęczą,
Harmonizujesz się tak jako spiewy

---

[93] Ibidem.

[94] J. Przyboś omawiając funkcję tęczy w poemacie *W Szwajcarii* zwrócił uwagę m. in. na oryginalność metafory „tęcza zawieszona na burzy". Buduje ona obraz zjawiska równocześnie ulotnego i dotykalnego. Por. tenże, *W błękitu krainie*, op. cit., s.284.

[95] Te dwie perspektywy odbioru miasta dokładnie omawia E. Rybicka. Zob. tejże, *Zmiana perspektywy: od panoramy do przechadzki.* W: tejże, op. cit., s.109-148.

Z ciszą powietrza, twe dzwony nie jęczą,
A twój domami okryty pagórek
Ma białość lekkich na błękicie chmurek.

[21]
Tylko po Chiai i po Margelinie
Idą przeciwne sobie dwa rynsztoki,
Rój mrówek lezie i rząd karet płynie -
Wszystko się rusza. Grób wieszcza wysoki
Właśnie tam stoi, dove fa it torso
Ulica. Z grobu patrzałem na Corso.
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz.20-21, w.115-126)

Grobowiec wieszcza położony ponad Neapolem stanowi wdzięczny punkt, z którego można poddać obserwacji rozległy obszar. Jest on na tyle daleko, że w zgodzie z prawami percepcji nie mogą docierać do podmiotu efekty akustyczne. Musi się on zdać jedynie na uaktywnienie wzroku. Dystans przestrzenny warunkuje rozszerzoną perspektywę, pozwala postrzegać miasto jako swoistego rodzaju całość, uchwycić jego specyfikę. Buduje ją cisza, dominująca biel domów i nieustanny ruch, przemieszczanie powozów i ludzi w obrębie ulic. Co prawda punkt obserwacyjny w ujęciu panoramicznym cechuje zewnętrzność i nieruchomość, lecz podmiot przenosi wzrok z jednego elementu na kolejny. Poprzez oddalenie nie może widzieć szczegółów konstruujących poszczególne architektoniczne obiekty, ale zauważa zachodzące w oglądanym pejzażu zmiany powodowane ruchem w przestrzeni nieba. Obrazy miasta ewoluują:

[26]
Z grobowca wieszcza widzę, jak nad głową
Wulkanu księżyc wysunął się biały,
A u stóp góry - Castello del'Ovo
Zamek podobny do sterczącej skały -
Gmach, co się trzyma przez królewską wolę
W morzu, jak jaje Kolumba na stole -

[27]
Sczerniał przy fali migającej złocie,
A gdy na niebie szafirowym ze dna -
Gwiazd zapalonych wychodziło krocie,
I z okien zamku błysła gwiazda jedna,
Czerwona, rubin zamglonych błękitów,
Siostra błyszczących gwiazd u Karmelitów.
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz.26-27, w.151-162)

Wyrazistość poetyckiej kompozycji zamku widzianego z oddalenia konstruuje indywidualne doświadczenie obserwatora i niezwykłe uwrażliwienie na jakości zmysłowe. Skierowanie wzroku ku górze i dostrzeżenie wschodzącego księżyca umiejscawia ulotne wrażenie w dość konkretnym czasie, określonej porze dnia. Światło

lunarne wydobywa z mroku kształt budowli architektonicznej. Jej ciemny, pionowy kontur wznosi się ponad migotliwie połyskującą taflą wody. Oddalający się blask dnia sprawia, że niebo pokrywa się coraz ciemniejszą, głęboką szafirową barwą, zaczynają pojawiać się gwiazdy. W ich kreacji na plan pierwszy wysuwa się ilość („krocie", w.159) oraz zdolność emitowania świetlnego blasku. Efekt ten zostaje wzmocniony, gdy światło jednej z nich pada na gładką płaszczyznę okna. Zjawisko odbicia ewokuje intensywne wrażenia kolorystyczne, bowiem pojawia się barwa czerwona o bardzo wysokim stopniu natężenia świetlistości. Natychmiast przemienia się w rubin, drogocenny kamień emanujący z niezwykłą siłą szereg lśnień, a przy tym sam zdaje się być ich źródłem[96] . Ponadto w materii wiersza metafora rubin zamglonych błękitów (w.161) nasyca przedstawienie głębią, prawie nieuchwytną zmiennością, załamywaniem i rozwarstwianiem wybłyskujących promieni. Przemienia okienną szybę w witraż pełen plastycznych inspiracji[97] . Poświadcza nie tylko szczególne uwrażliwienie obserwatora na walor piękna, lecz również wydobywa spójność i bogactwo wizualnych jakości charakteryzujących ujęcie planu przestrzennego. Strukturę poetyckiego uobecnienia Neapolu w poemacie Słowackiego, jak już wcześniej zostało zaznaczone, konstytuuje pełna horyzontalno – wertykalna panorama uzupełniona i wzbogacona o deskrypcję dokonaną z pozycji przechodnia. Strategia ta wnosi do opisu „ruch i zmienność punktów widzenia, zniesienie bądź skrócenie dystansu"[98]. Podmiot nie obiera jako punktu obserwacji miejsca położonego poza granicami miasta. Znajduje się w jego wnętrzu, przechadza się ulicami, skwerami bądź nadmorskimi promenadami. Obserwuje je od wewnątrz, zanurza się w bezpośrednim, wysoce skonkretyzowanym doświadczeniu wizualno-akustycznym.

Dokonuje opisu miasta sobie współczesnego. Nie dba o skrupulatną inwentaryzację, sporządzenie katalogu zabytków, osobliwych obiektów wartych obejrzenia. Cechą charakteryzującą jego oglądu jest nieciągłość, fragmentaryczność, wielowątkowość. Narrator nie tylko co chwilę przerywa prezentację *spatium*, by skupić się na dygresjach, ale także sekstyny wprowadzające perspektywę panoramiczną nieustannie przeplatają się z fragmentami sygnalizującymi ujęcie przechodnia. W tym drugim planie przestrzenią wyraźnie zaznaczoną jest ulica, element nierozerwalnie związany z wizerunkiem miasta. Pełni istotną funkcję w jego rozplanowaniu, zostaje opatrzona znakiem miejsca publicznego, społecznego, jednoznacznie oddzielona od obszaru prywatnego. Słowacki niewiele miejsca w *Pieśni* I poświęca wnętrzu domu. Zauważył tylko, że z okna widzi szary budynek więzienia i wulkan (cz.3, w.15-18). Dokładniejsze informacje na ten temat zawarł w liście: *Najdroższa moja! Od piętnastu już dni siedzę w oknie moim na ulicy Św.*

---

[96] I. Matuszewski, op. cit., s.168.

[97] I. Matuszewski uwypukla skłonność Słowackiego do tworzenia figur wyobraźniowych podobnych „pod względem plastycznym do – witraży kościelnych". Por. ibidem, s. 168-169. Podobnie czyni S. Skwarczyńska analizując zjawisko odbicia światła i intensywnienia barwy czerwonej. Tejże, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, op. cit., s. 151 i dalsze. Również D. T. Lebioda poddając badawczemu oglądowi ten fragment poematu zauważył, iż poeta w mnogości gwiazd świecących nad Castello del'Ovo wyodrębnia tylko jedną z nich, by zbudować „efekt połyskiwania witraża i przesunięcia czerwieni w stronę koloru rubinowego". Zob. tenże, op. cit., s.323

[98] E. Rybicka, op. cit., s.109.

Łucji w Neapolu patrząc na błękitne morze, na Wezuwiusz, na Neapol ciągnący się w półokręgu na lewo, w dzień biały, w nocy jaskrawy tysiącem świateł. Mam balkonik mały nad morzem, na balkoniku stoi krzesło i róży wazon. W tym krześle siedzę jak śpiący pławiąc różne obrazy na błękitnym dymie tureckiego tytoniu. [*Listy*, 20 czerwca 1836 r., Neapol] Co ciekawe, i tu brak wnikliwych uwag dotyczących wystroju zajmowanego na czas pobytu pokoju. Wyodrębniony w liście zostaje element znajdujący się „pomiędzy" przestrzenią prywatną a publiczną – balkon – miejsce tak dogodne dla obserwatora. Właśnie tę postawę reprezentuje narrator ukazując specyfikę miasta. Postać w oknie lub na balkonie wskazuje na obserwację niezaangażowaną, postronną, często „sytuacja *okienna* uniemożliwia (...) działanie, ewokuje postawę kontemplacyjną"[99]. Jednak zmienność, tak szeroko uobecniona w poemacie, dotyczy i wpisanego w kreację miasta narratora, przyjmowanej przez niego strategii. Oprócz wycofania w bezpieczną przestrzeń oddzieloną od zgiełku ulic, oglądania z oddalenia, zauważyć można postawę przechodnia wychodzącego do centrum, z fascynacją odkrywającego nieznane dotąd środowisko nadmorskiej metropolii:

[36]
Lecz chodźmy w miasto! Już księżyc wysoko,
A golf ubrany latarni przepaską,
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz.36, w.211-212)

Spacer to wyjście z odosobnienia, opuszczenie przestrzeni prywatnej, gotowość na spotkanie z nowym. Przechadzka implikuje szukanie i niespieszne odnajdywanie punktów[100], odbywa się ulicami miasta i warunkuje jego poznanie. Przyglądanie się z bliska umożliwia zanurzenie się w egzotyczną powszedniość:

[39]
A młodzież lepsza, co ma grosz w kieszeni,
Tytuły contów i w oknach firanki,
W cieniu dopiero ledwo się zieleni...
Kto temu winien? - Neapolitanki...
One to winne, że się lud nie budzi;
Bo któż z młodzieży umie robić ludzi?...
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz.39, w.229-234)

Przechodzień spacerując ulicami poznaje rytm dnia, panujące tu obyczaje, miejskie realia, rejestruje sceny życia codziennego. Uważnie przygląda się temu, co nowe, zatrzymuje się biorąc „we wzrokowe posiadanie"[101]. Perspektywę usytuowaną wewnątrz miasta charakteryzuje nieustanna zmienność, nieciągłość i wyso-

---

[99] Ibidem, s.116.

[100] S. Symotiuk, *„Przechadzka" jako czynność filozoficzna*. W: tenże, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s.107.

[101] O poznawaniu uaktywniającym w głównej mierze zmysł wzroku, stawianiu oporu codziennemu pośpiechowi w doświadczaniu miasta z pozycji przechodnia pisze m. in. B. Frydryczak, *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*. W: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. S. Wojciechowski i A. Zeidler – Janiszewska, Warszawa 1998, s.105.

ki stopień zróżnicowania obrazów. Zygmunt Bauman tłumaczy, iż tego typu postrzeganie można określić mianem „zdjęcia migawkowego”[102]. To błyskawiczne, ulotne zapisanie wrażenia ustala równocześnie fragmentaryzację *spatium* w percepcji i poetyckiej deskrypcji. Narrator, który nie jest w stanie ogarnąć całości, obiera punkty orientacyjne. W kompozycji przestrzeni nadmorskiego ośrodka istotną rolę pełni zatoka, promenada wzdłuż jej brzegu i usytuowane przy niej dzielnice. Słowacki w kreacji Neapolu wyróżnia Chiaję, Villa Reale i Margelinę. Zwraca uwagę, czasem ze względów czysto praktycznych, na niektóre okolice:

[11]
Zalecam nowy hotelik „Vittoria”,
Który staremu nie ująwszy sławy,
Tak się podzielił famą, jak cykoria
Wmięszana zgrabnie do mokańskiej kawy,
I marmurami, wygodą i luksem
Ze starym idzie jak Kastor z Pol[l]uksem.

[12]
Zalecam także (zostanę Astolfem,
Bo mój hipogryf staje się skrzydlatym),
Zalecam tobie mięszkanie nad golfem
Na Świętej Łucji... a jeśliś bogatym,
Jeśli ci kura złote nosi jaja,
Mięszkaj przy Villa Reale, na Chiaja.
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz.11-12, w. 61-72)

W przywoływanym wyobrażeniu pejzażu miasta, który nie jest ani jednorodny, ani ciągły, więcej miejsca zajmuje dokładnie wyodrębniony jeden jego element. To grota Pauzylipu będąca korytarzem wykutym w skale, a stanowiącym dość nietypową atrakcję architektoniczną. Naczelną zasadą organizującą jej literacką konkretyzację jest dynamizm, a perspektywę oglądu ustala przechodzień znajdujący się we wnętrzu i poddający bezpośrednim doświadczeniom wizualno – akustycznym. W panującym w tunelu mroku wybłyskują konstelacje świetlnych punktów zawieszonych latarni, nasuwają one myśl o gwiazdach błyszczących na głęboko szafirowym niebie. Ich migotanie wydobywa z ciemności sylwetki ludzi, powozów, sugestywnie buduje rozległość przestrzeni, a ponadto potęguje nastrój tajemniczości:

[33]
Lecz niech mię ciemność Erebu ogarnie,
Jeśli okłamię Pauzylipu grotę.
W ciemny korytarz spadają latarnie
Jedną za drugą jak gwiazdeczki złote.

---

[102] Z. Bauman, *Wśród nas, nieznajomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście.* W: *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, op. cit., s.152.

A tam, gdzie nikną i gdzie ciemność krucza,
Światło dnia wpada jak z dziurki od klucza.

[35]
Rodzą się, rosną i w latarni błyskach
Idą większejąc długim korytarzem.
Jeżeliś nie był w romantycznych spiskach,
A jesteś przyszłych wulkanów malarzem,
Tu nie lękając się dyb i powroza
Zbieraj modele jak Salwator Roza.
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz.33,
w.193-198 i cz.35, w.205-210)

Tak przybliżone ujęcie implikuje zaistnienie efektów, którym podróżujący narrator zwykle poświęca niewiele uwagi. Kreacja silnie uwypukla nie tylko nieustanną grę świateł w ciemnym wnętrzu, lecz także eksponuje doznania dźwiękowe:

[31]
Żegnam i ciebie, o garsteczko prochów
Leżąca zawsze pod laurem klasycznym;
Turkot powozów z Pauzylip[u] lochów
Woła pod tobą hymnem romantycznym,
Że sława przejdzie, a bryki nie przejdą,
Że ta bryk droga jest wieku Eneidą.
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz.31, w.181-186)

Oprócz przedstawionej powyżej perspektywy przechodnia, swobodnie przemieszczającego się i bez pośpiechu obserwującego ulice Neapolu, oraz bacznego obserwatora, znajdującego się poza jego granicami, w modelu komponowania przestrzeni miasta w *Podróży do Ziemi Swiętej z Neapolu* – można wyróżnić jeszcze jedną technikę opisu. Jej głęboka penetracja obrazowa wzbogaca poetykę percepcji podążającą ku oddaniu bogactwa doznań, piękna i różnorodności widzianych miejsc. W materii wiersza uaktywniają ją wyraźnie zaznaczone metafory:

[15]
Jeśli Europa jest nimfą, Neapol
Jest nimfy okiem błękitnym; Warszawa -
Sercem: cierniami w nodze - Sewastopol,
Azof, Odes[s]a, Petersburg, Mittawa;
Paryż - jej głowa, a Londyn - kołnierzem
Nakrochmalonym, a zaś Rzym - szkaplerzem.

[18]
O Neapolu! ty nie pożegnany
Czekasz, aż ciebie pożegnam epicznie.
Jak biała Wenus, urodzona z piany,
Wyszedłeś z morza zapłoniony ślicznie
Skrawymi słońca zachodniego łuny,
Cichy pod górą, co ciska pioruny.
(Pieśń I, Wyjazd z Neapolu, cz.15, w.85-90 i cz.18,
w.103-108)

W obu fragmentach Słowacki kładzie nacisk na dobrze znaną cechę wyobrażenia przestrzennego: barwę błękitną. W pierwszej sekstynie sugestywność przedstawienia wzmaga personifikacja „Europa jest nimfą, Neapol / Jest nimfy okiem błękitnym", która wprowadza również realizację nowego punku widzenia rozwijającego strategię wędrowca. Podróżny uważnie przygląda się mapie Europy i wyraźnie zaznacza położenie miasta, w którym się znajduje. W, nazwijmy to, "kartograficznym" ujęciu dochodzi do poetyckiego zespolenia jakości wizualnych z walorami dekoracyjnymi. Zabieg ten dodatkowo wspiera przywołanie w następnej części mitycznych narodzin bogini Wenus. Moment wyłonienia z morskiej piany skojarzony z usytuowaniem Neapolu obserwującego własne odbicie w „wielkim zwierciadle błękitu" [*Listy,* 20 czerwca 1836 r. Neapol] potwierdza pełną harmonii kreację miasta jako nadwodnego kwiatu, a rozpylone światło gasnącego słońca sprowadza jego wygląd do pięknego szczegółu wkomponowanego w rozległy nadmorski pejzaż. Próba ogarnięcia całości miasta z oddalenia, podkreślona obrazowość oddaje silne uwrażliwienie na piękno zmysłowo odczute i gotowość poddania się mu. Potwierdza, iż strukturę przestrzeni definiują bezpośrednie, realne doświadczenia, które jednak zostają podporządkowane wyobraźni, wzruszeniu i sensualnej wrażeniowości obserwatora.

W poemacie Juliusza Słowackiego to jednostka stanowi centrum prezentowanej przestrzeni. Organizuje ją, ustala hierarchię, odwołuje się do dobrze znanych kategorii spacjalnych. Odnaleźć tu można klasyfikację według porządku horyzontalnego i wertykalnego, miejsca publiczne i prywatne, geograficzne z zauważalnymi znakami historii, urocze i straszne, a także sygnowane paradygmatem natury i kultury. Ich odbiorowi sprzyja sugestia czasu teraźniejszego, posługiwanie się rzeczywistymi nazwami miast i krain oraz odwoływanie się do zasad realnego postrzegania. A mimo to kreacja *spatium* nosi wybitne znamiona indywidualizmu. Dzieje się tak dlatego, gdyż między innymi fragmentaryczność i wielowątkowość współtworzą jej tkankę przedstawieniową. Formułują cały schemat kompozycyjny podążający ku próbie uchwycenia niepowtarzalnej chwilowości, czasem trudno zauważalnych, subtelnych zmian nie tylko w obrębie widzianego greckiego pejzażu. Stanowi on punkt wyjścia dla płynnych asocjacji narratora, skojarzeń nasyconych emocją, cierpieniem, nostalgią czy też żartem i kpiną. Panuje on nad kalejdoskopem myśli i odczuć, a przede wszystkim utrwala własny wizerunek kolebki kultury helleńskiej. Jego jednostkowa struktura widzenia ujawnia niezwykłą wrażliwość na piękno natury, architektury, zachwyt grą świateł i lśnieniem barw, umiejętność oddania określonej chwili ściśle wydzielonej z materii czasu. Kreuje przestrzeń nasyconą lazurową dalą nieba i szafirem morskiej toni, prześwietloną szerokim pasmem promieni słonecznych i gdzieniegdzie wybłyskującą lunarną poświatą. Jej kompozycja utkana ze wzruszeń, tęsknoty i sensualnych doznań wskazuje na interesujące rozwiązania w warstwie językowej konkretyzacji i projektu odbiorcy. Staje się on równoprawnym partnerem, aktywnie biorącym udział w akcie tworzenia, bowiem tekst wymaga od niego pełnej wewnętrznej koncentracji, „gotowości wyobraźni, by natychmiast ujrzał to, co podają słowa"[103]. A te sprawiają wrażenie,

[103] J. Przyboś, *Ja świat...*, „Twórczość" 1959, nr 9, s.8.

jakby zachwycone oko autora spoczęło na dopiero co poznanych elementach egzotycznego krajobrazu.

Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu utrwala autentyczne doświadczenia przestrzenne, lecz intensywnie naznaczone wrażeniowością i nastrojowością. Zostają umiejętnie przetworzone w pamięci, podporządkowane dążeniu, by całość kompozycyjna sporządzona przez polskiego wygnańca i wrażliwego poetę oddała czuły portret Hellady. Jej obraz powstały w przypomnieniu podporządkowuje się prawom „pięknego snu", „snu letniej nocy" [*Listy*, 21 sierpnia 1837, Florencja – Via dei Banchi N. 4216].