

## MEANDRY IMAGINACJI

O PRZESTRZENI I ARCHITEKTURZE  
W HUGONIE JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Literacka spuścizna Juliusza Słowackiego, obfita i różnorodna, przynosi potwierdzenie romantycznego kultu wyobraźni. W jego twórczości wyraźnie dostrzegamy odrzucenie klasycystycznego kanonu piękna, którego fundamentem była tradycja antyczna. Dla autora *Anhellego* imaginacja pełni rolę *elementarnej siły poezjotwórczej*,<sup>1</sup> która z jednej strony wyzwala poetę z ograniczeń i pozwala eksplorować niedostępne wcześniej regiony wyobraźni, z drugiej natomiast dopuszcza swobodne, naznaczone siłą indywidualizmu korzystanie z dziedzictwa kulturowego. Słowacki jest zatem dzieckiem swojej epoki, którego myśl i imaginacja podążające za emocjami, znoszą wszelkie granice dotąd wyznaczane przez poetykę. Przyglądając się jego twórczości dostrzec jednak można, że wyobraźnia, choć nieustannie w niej pulsująca, podlega swoistym metamorfozom. Fakt ten dostrzegali także sam Słowacki, skoro po latach tak wypowiadał się na temat swej młodzieńczej twórczości: *Imaginacja moja młoda jak motyl, wabiona była polyskiem, słońcem, kształtami*,<sup>2</sup> a w roku 1844 pisał do matki *Pomyśl że to już ja nie mały Julo – nie te nudzące się dziecko, prowadzone na pasku przez Byrona i innych – ale teraz człowiek prowadzący dalej... z tego właśnie punktu, do którego inni mnie rozpaczą i pięknocią ducha dowiedli...*<sup>3</sup> Nietrudno dostrzec rysujący się dystans poety do swych literackich początków, on też skłania do bliższego przyjrzenia się juveniliom. Jeśli przyjmiemy za G. Bachelardem, że w wieku dojrzałym, nawet sędziwym, dostrzegamy, że *dzieciństwo jest studnią bytu*,<sup>4</sup> to wczesne utwory Słowackiego możemy uznać za ważny moment w kształtowaniu się jego wyobraźni poetyckiej.

Wśród nich uwagę zwraca niewielka powieść poetycka pt. *Hugo. Powieść krzyżacka*. Utwór ten napisany w Warszawie, a opublikowany w kwietniu 1830 r.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Określenia tego używam za: M. J a n i o n, *Estetyka średniowiecznej Północy*, [w:] *Prace wybrane*, t. IV, *Romantyzm i jego media*, pod red. M. C z e r m i ń s k i e j, Kraków 2001, s. 51.

<sup>2</sup> cyt. za: A. K o w a l c z y k o w a, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 51.

<sup>3</sup> Podaję wg: Cz. Z g o r z e l s k i, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 212.

<sup>4</sup> G. B a c h e l a r d, *Poetyka marzenia*, przekład, opracowanie i posłowie L. B r o g o w s k i e g o, Gdańsk 1998, s. 132.

<sup>5</sup> *Hugo* był pierwszym wydrukowanym utworem poety. Pojawił się anonimowo w *Melitele*, redagowanym przez A. E. O d y ń c a (w drugim tomie).

w badaniach naukowych pojawiał się zwykle obok *Mnicha* i *Araba*, ze względu na miejsce w biografii twórcy. Jednocześnie warto podkreślić, że dzieło to od początku wzbudzało ambiwalentne oceny,<sup>6</sup> a współcześnie uznawane jest zwykle za niezbyt udane.<sup>7</sup> Zasadniczym zarzutem było nadmierne naśladowanie dzieł rodzinnych (*Konrada Wallenroda* i *Grażyny A. Mickiewicza*)<sup>8</sup> oraz obcych (zwłaszcza *Korsarza* i *Lary* Byrona, *Ostatniego z Abencérageów* Chateaubrianda). Lista niedoskonałości *Hugona* jest znacznie dłuższa<sup>9</sup>, ale nie zmienia to faktu, że napisana przez dwudziestojednoletniego poetę powieść poetycka nadal pozostaje interesującym utworem w badaniu formowania się poetyckiej wyobraźni autora, zwłaszcza jej znamiennej meandryczności oraz dwóch na stałe później zapisanych elementów – przestrzeni i architektury. W *Hugonie* odnajdujemy jednak nie tylko cechy imaginacji Słowackiego, ale i całej epoki. Odrzucenie rygorów poetyki normatywnej nie wiedzie bezpośrednio do wytworzenia nowego, spójnego kanonu. Przeciwnie. Jego owocem jest wyobraźnia pełna zawilości i stylistyczna różnorodność. Poszukiwanie piękna nie przeszkadza poecie wprowadzić nawiązań do dzieł innych twórców,<sup>10</sup> nieustannie w kreowanym świecie zmieniać optykę przestrzeni i połączyć odmienne architektoniczne porządki. Wyobraźnia nie zna granic, a jej swoboda wiedzie do rozproszenia. Już Musset zauważył: *Nasz wiek nie posiada form. Nie wycisnęliśmy piętna epoki ani na domach, ani na ogrodach, ani na niczym. [...] mamy coś ze wszystkich wieków wyjąwszy naszego, rzecz niewidziana w żadnej epoce. Eklektyzm to nasz smak [...]*<sup>11</sup>. W *Hugonie* wyraźnie wyczuwa się balansowanie wyobraźni autora. Zaznacza się ono już w samym wyborze kreowanej przestrzeni. Utwór powstał w Warszawie – mieście wzbudzającym w poecie

<sup>6</sup> Zob. J. B r z o z o w s k i, *O Hugonie*, [w:] *Słowacki współczesnych i potomnych. W 150 rocznicę śmierci Poety*, pod red. J. B o r o w c z y k a i Z. P r z y c h o d n i a k a, Poznań 2000, A. K o w a l c z y k o w a, *Słowacki*, Warszawa 1994.

<sup>7</sup> Warto tutaj wspomnieć o opinii J. Przybosia, wielkiego admiratora twórczości Słowackiego, który czytając jego dzieła na nowo podkreśla artystyczną niedoskonałość wczesnych prac poety. Odnotowuje: *Tylko początek tego wielkiego czytania był trudny. Trzeba było trochę siły woli, żeby się nie zniechęcić w trakcie przebiegania wzrokiem po utworach ogłoszonych w pierwszych dwóch tomach. [...] Dla historyka literatury takie juvenilia to dokument szczególnie ciekawy, ale dla zwykłego, jak ja, a sumiennego czytelnika obciążenie oczu.*

J. P r z y b o ś, *Ja świat ...*, „*Twórczość*” 1959, nr 9, s. 5. Por. J. K l e i n e r, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, T. I, *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i opr. J. S t a r n a w s k i, s. 68 i dalsze.

<sup>8</sup> Taki pogląd wyraził m.in. F. S. D m o c h o w s k i.

<sup>9</sup> Zob. J. B r z o z o w s k i, dz. cyt..

<sup>10</sup> Na fakt ten zwracano uwagę niejednokrotnie. Warta przywołania jest refleksja J. Bourrilly'ego. Twierdzi on, że [...] *Słowacki poddaje przeczytany i wykorzystany przez siebie materiał istniejącej de w a l u a c j i e s t e t y c z n e j*, polegającej na wyjaskrawieniu do przesady jakiejś tendencji, uczucia czy też obrazu raz już użytego poprzez poprzednika poety. J. B o u r r i l l y, *O doświadczeniu poetyckim młodego Słowackiego*, przeł. J. L i s o w s k i, „*Twórczość*” 1959, nr 9, s. 101.

Koncepcja intertekstualności (J. Kristevej) i transtekstualności (G. Genette'a) otwiera tutaj szerokie pole interpretacyjne *Hugona*.

<sup>11</sup> A. de M u s s e t, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przeł. i wstępem opatrzył T. Ż e l e Ń s k i (B o y), Kraków 1993, s. 47–48.

niechęć<sup>12</sup> i co w tej sytuacji byłoby uzasadnione, nie powraca do krainy dzieciństwa, za którą uznaje przede wszystkim Krzemieniec. Litwa w jego twórczości (w zasadzie po rok 1833, kiedy to powstała *Godzina myśli*), jest przestrzenią bliską, przyjazną. Wilno, w którym poeta spędził ważne w kształtowaniu się osobowości i zainteresowań lata<sup>13</sup> pojawia się w *Księżycu*, co nie dziwi zważywszy, że poeta przebywał wówczas w tym mieście, a jego okolice przedstawił w *Hugonie*.

Zawilność imaginacji młodego Słowackiego ujawnia się w tym, że pierwsze pejzaże dzieciństwa, uznawane za prazródło obrazów zakorzenionych później w wyobraźni poetyckiej<sup>14</sup> pojawiają się w jego twórczości dopiero w *Godzinie myśli* czy *Beniowskim*. Wilno i okolice usunięte zostają z poetyckiej mapy autora *Kordiana*, wyparte przez zwrot wyobraźni w głębokie wspomnienia dzieciństwa i uruchomienie pamięci. Mit Krzemieńca – przestrzeni najbliższej, prywatnej ojczyzny, jak ją określa A. Witkowska,<sup>15</sup> buduje Słowacki nie kryjąc, że uaktywnia wspomnienia. W *Godzinie myśli* pisze:

Jedną godziną myśli – trzeba w przeszłość wrócić:

[...]

Tam – pod okiem pamięci – pomiędzy szczytem,

Piękne, rodzinne miasto wieżami wytryska

Z doliny wąskim nieba nakrytj błękitem

( w.10. 15-18)<sup>16</sup>

Tym bardziej to zaskakuje, że podczas pobytu w nieprzychylnym mieście – Warszawie – pamięć poety przywraca obraz widziany niedawno i krótko, a jednak zapładniający wyobraźnię. Troki odwiedził Słowacki za namową matki w roku 1828, w więc tuż przed opuszczeniem Litwy i musiały one na nim wywrzeć spore wrażenie skoro przestał jej<sup>17</sup> nokturnowy rysunek przedstawiający zamek i jezioro.<sup>18</sup> Poeta poddaje się urokowi ruin, który dla romantyków tkwi w ich stanie – podlegają bowiem metamorfozie – dekonstrukcja zaciera w nich ślady dzieła człowieka i zbliża do natury. Ten inspirujący obraz przejścia, jak określa go A. Ko-

<sup>12</sup> Warto wspomnieć, że antyurbanizm jest zjawiskiem w romantyzmie wyjątkowo częstym, a zyskującym uzasadnienie w kulcie natury. Słowacki swą niechęć do miasta wyrażał wielokrotnie – w szczególności do Paryża. Zarówno jego korespondencja, jak i poezja przynoszą sporo krytycznych uwag na temat tej metropolii, co nie koliduje z dostrzeganiem walorów miasta w ogóle – m.in. inspiracji dla wyobraźni. Zob. M. S i w i e c, *Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4.

<sup>13</sup> To okres pomiędzy 1818 a 1829 rokiem, a zatem począwszy od dziewiątego do dwudziestego roku życia.

<sup>14</sup> Taki pogląd prezentuje G. Bachelard w pracy *Marzenie ku dzieciństwu*. Zob. G. B a c h e l a r d, dz. cyt.

<sup>15</sup> A. K o w a l c z y k o w a, dz. cyt., s. 35.

<sup>16</sup> J. S ł o w a c k i, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1988, s. 123.

<sup>17</sup> Informacja ta pojawia się w jej liście do Odyńca 11 IV 1828.

<sup>18</sup> Rysunek ten odnajdujemy w artykule Meyéta pt. *Z nieznanach pamiętek: Rysunki Juliusza Słowackiego w „Tygodniku Ilustrowanym”* z 1900 r., nr 42. Autor wspomina o młodzieńczych rysunkach i zamieszcza ich fotografie, m.in.: *Głowę starca*, rysunek pt. *Psyche i Kupidyn idą do ślubu*, akwarelę z 1830 r. bez tytułu oraz *Jezioro Trockie*, które przedstawia jezioro z usytuowanym centralnie zamkiem, który nie jest jednak ruiną. Wszystko oświetlone jest blaskiem księżycowym, odbijającym się o taflę wody. Zob. L. M e y é t, *Z nieznanach pamiętek: Rysunki Juliusza Słowackiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900 r., nr 42, s. 830.

walczykowa,<sup>19</sup> (na który Chateaubriand zwrócił uwagę już w roku 1795<sup>20</sup>), zostaje kolejny raz poetycko przetworzony w *Hugonie* i usytuowany obok innego zamku – niedookreślonego z nazwy, położonego gdzieś w Prusach, który pojawia się już w pierwszej części utworu (*Ucieczka*). Nietrudno dostrzec, że imaginacja młodego poety nie pozostaje obojętna na obrazy przeszłości i to odległej. Średniowiecze i gotyk, to – wszakże wyraz romantycznego poszukiwania prapoczątków, a także odkrycie innych niż klasycystyczne pejzaży, odmiennej malowniczości i zainteresowanie kulturą barbarzyńskiej Północy. Słowacki zatem podąża szlakiem wytyczonym już przez Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie*, co jednocześnie w kreacji przestrzeni i architektury prowadzi do powstania utworów poświadczających indywidualizm jego imaginacji. Poetycki obraz spatium w *Hugonie* zwraca uwagę nieustannymi zmianami jej optyki. Począwszy od pierwszych słów tej powieści poetyckiej mamy do czynienia z opozycyjnym sytuowaniem przestrzeni zamkniętej i otwartej, wnętrza i zewnątrz, jej wymiaru horyzontalnego i wertykalnego. Słowacki, przeciwstawiając przestrzeń Zachodu *krajom dzikiej Litwy*,<sup>21</sup> buduje poetycką mapę północno-wschodnich rubieży Europy i co ciekawe rozpoczyna od eksponowania zamkniętej przestrzeni. Pierwsze wersy utworu przynoszą obraz spatium, którego granice są wyraźnie zaznaczone:

Młoda dziewica, dziś w klasztornym murze  
 Bogu na całe poświęcona życie,  
 Gdy odrzucała świeże wianku róże,  
 Łzy z pięknych oczu płynęły obficie.

(w. 1-4, s. 109)

Klasztorne mury, w obrębie których odbywają się zakonne śluby, nie zyskują precyzyjnej deskrypcji. Poeta, choć posiadał pewną wiedzę o wyglądzie średniowiecznego zamku i klasztoru (choćaby ze studium pt. *Wiadomości historyczne o zamkach*<sup>22</sup>), raptem je zarysowuje (o czym będzie jeszcze mowa) i zaledwie kilka wersów dalej rozpościera przed czytelnikiem obraz rozległej, otwartej przestrzeni. Pojawia się bowiem wieczorne niebo z zachodzącym słońcem. W twórczości Słowackiego takie przemiany przestrzeni są dość częste. W samym tylko *Hugonie* pojawiają się one kilkakrotnie i zwykle dochodzi jednocześnie do swoistej kontaminacji zmiany przestrzeni z porą dnia. Otwarte spatium w wyobraźni poetyckiej autora *Żmii* łączy się wyraźnie z nocą, późnym wieczorem i zachodem słońca. W każdym z tych obrazów uobecnia się niebo:

<sup>19</sup> A. K o w a l c z y k o w a, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 33.

<sup>20</sup> F. R. C h a t e a u b r i a n d, *List o sztuce rysunku w pejzażach*, przeł. H. O s t r o w s k a - G r a b s k a, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, opr. E. G r a b s k a, Warszawa 1974.

<sup>21</sup> J. S ł o w a c k i, *Hugo. Powieść krzyżacka*, [w:] *Dziela*, wyd. przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, pod red. J. K r z y ż a n o w s k i e g o, T. II *Poematy*, opr. E. S a r y m o w i c z, Wrocław 1949, s.110. Dalsze cytaty z tego utworu podaję według tego wydania, numer strony umieszczam przy przywoływanym fragmencie.

<sup>22</sup> Było ono drukowane w *Melitele* w roku 1828 i dotyczyło zamków w Wilnie, Trokach i Nowogródku.

Już mrok zapadał, już wieczorne chłody  
Wróciły niebu barwy lazuruowe.

(w. 9-10, s.109)

Już księżyc wstąpił na niebieskie smugi  
I patrzył w ciche klasztoru ustronie.

(w. 33-34, s. 110)

Księżyc nad rankiem srebrzył zamku wieże,  
Niech on nam powie dalszy los Hugona.

(w. 273-274, s.118)

W wykreowanej w *Hugonie* rozległej przestrzeni księżyc podkreśla jej wertykalny wymiar – jest usytuowany ponad zamkowymi wieżami, a ruch wstępujący szybko przemienia się w zstępujący – *patrzył w ciche klasztoru ustronie*. Dwuwymiarowość otwartej przestrzeni zostaje podkreślona antropomorfizacją księżycy i słońca. Ten zakorzeniony już w tradycji sposób ich przedstawienia ściśle łączy się w wyobraźni młodego poety z barwami i światłem. Księżyc ewokuje kolor niebieski i jego odmiany – w szczególności lazuruowy oraz srebrny, zwykle kojarzony ze światłem i blaskiem. Słowacki w *Hugonie* równoważy światło<sup>23</sup> i barwę, co interesujące tym bardziej, że twórcy romantyczni nie opowiedzieli się jednoznacznie za prymatem jednego z nich. Kult światła, wyrosły z zainteresowania romantyków niemieckich metafizyką i średniowieczem (Goethe, Runge, Friedrich<sup>24</sup>) zyskał przeciwwagę w fascynacji barwą, której początek dała sztuka francuska (Delacroix, Baudelaire)<sup>25</sup> W młodzieńczym utworze Słowackiego wyobraźnia sycona obrazami natury i sztuką scala barwę i blask. Księżycowej poświacie towarzyszy błękit i lazur – barwa nieba i morza – jasna i iskrząca się.<sup>26</sup> Kolory te z czasem staną się trwałym elementem wyobraźni poetyckiej autora *Anhellego*.<sup>27</sup> Jego bogactwo i różne funkcje wydobędzie poeta w poemacie *W Szwajcarii*, a kraj

<sup>23</sup> Zdaniem W. Okonia szczególna wrażliwość na światło cechuje Słowackiego i Norwida. Pierwszy z nich efekty luministyczne łączył z walorami moralno-estetycznymi, drugi niemal wyłącznie z estetycznymi. Por. W. Okoń, *Impresjonizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX w.*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 361.

<sup>24</sup> Por. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, T. II, Warszawa 1989, s. 478 i dalsze.

<sup>25</sup> Słowacki choć zetknął się z malarstwem francuskim podczas pobytu w Paryżu, nie był jego admiratorem. Przeciwnie – nie cenił go, a wśród zarzutów pojawiała się tematyka zbyt bliska rzeczywistości, brak głębi duchowej, nieumiejętne operowanie światłem (zbyt ciemnym lub zbyt jasnym) oraz nienaturalne usytuowanie figur. Autor *Anhellego* najbardziej cenił Rafaela i Veronesa. Por. D. Kudelska, *Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

<sup>26</sup> Lazur od azurytu (zwanego czasem lazurytem), minerału zawierające naturalne związki miedzi, wzbogacającego błękitne farby – ultramarynę. Por. M. Rzepińska, dz. cyt., T. I, s. 140. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. K. Kubalskiej-Sulskiej, Warszawa 1996, hasło lazuryt, s. 228. W językach romańskich oznacza on barwę błękitną – czystą i transparentną, kojarzoną z morzem i niebem (w j. łacińskim lazur, lazurium to «błękit», we francuskim *Couleur bleu clair limpide*. *Poët, Le ciel*. [...] *La Côte d'Azur* [...], *Dictionnaire pratique du français*, Hachette, 1987, s. 82.

<sup>27</sup> Obraz księżycowego szlaku, smugi światła utrzymuje się w twórczości Słowackiego, według S. Skwarczyńskiej długo, a moment szczytowy osiąga w *Anhellim*. Od *Balladyny* zostaje wzbogacony o ruch. Zob. S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów – Warszawa – Kraków, 1915, s. 43 i dalsze.

ten określa jako *krainę błękitu*.<sup>28</sup> Otwarta, bezkresna przestrzeń nieba, zwłaszcza nokturnowa, w *Hugonie* wzbogacona zostaje obrazem zachodzącego słońca. Słowacki osiąga w ten sposób interesujący efekt konstrukcji przestrzeni. Przy zachowaniu rozległego spatium nieba, kieruje percepcję ku ziemi, a barwy pejzażu poszerza o kolor bursztynowy. Poeta celowo unika nazw zwykłych barw i wprowadza ich ekwiwalenty mineralogiczne lub jubilerskie,<sup>29</sup> by w ten sposób uniezwyklicie kreowany obraz i wzbogacić go o efekty światła; blask i lśnienie. Czytamy:

Już mrok zapadał, już wieczorne chłody  
Wróciły niebu barwy lazuruowe.  
Słońce skwarami utrudzoną głowę  
Chowało w morza bałtyckiego wody;  
Lecz nim się skryło w fale bursztynowe,  
Zajrzało w gmachu zasępione skrzydła  
( w. 9-14, s. 109)

Taka forma komponowania krajobrazu utrwaliła się w wyobraźni twórczej Słowackiego, który, jak zauważa D. Walczak-Delanois, *trwa nieustanny zabieg powiększania i rozszerzania perspektywy*,<sup>30</sup> ale i jej kolorystycznego różnicowania. Warto podkreślić, że barwa lazuruowa i bursztynowa zajęły w imaginacji poety trwałe miejsce. W *Hugonie* krajobraz lunarny zdradza podobieństwo do malarstwa. Poeta, niczym mistrz pędzla, kreuje charakterystyczny dla romantyzmu pejzaż i nastrój. Stąd też zapewne w obrazach rozległych przestrzeni pojawiających się w utworze wyraźnie rysuje się nie tylko skromność detali, ale ich płynność. Podobny sposób budowania poetyckiego obrazu przez Mickiewicza łączy się z malarstwem Turnera.<sup>31</sup> Słowacki, kreując przestrzeń otwartą w *Hugonie*, po części wykorzystując zarejestrowane przez pamięć widoki (Troki), tworzy spatium,

<sup>28</sup> Utwór ten wzbudził zachwyt J. Przybosia. Interesujące uwagi o barwach i blasku (w tym tęczy) odnajdujemy w jego szkicu pt. *W błękitu krainie*. Zob. J. Przybóś, *W błękitu krainie, Linia i gwar. Szkice*, t. I, Kraków 1959, s. 279 i dalsze.

<sup>29</sup> Stąd w paletcie ulubionych barw Słowackiego odnajdujemy: srebrny, szafirowy, złoty, koralowy. Zob. M. U r s e l, Wstęp, [w:] J. S ł o w a c k i, *Powieści poetyckie*, opr. M. U r s e l, Wrocław 1986, s. XCIII. W twórczości Słowackiego pojawiają się także oksymoroniczne określenia barw (np. czerwony szmaragd). Można je jednak uznać nie tyle za przejaw barkowej poetyki, lecz wyraz impresjonistycznej optyki. Por. W. J u s z c z a k, *Lekcja pejzażu według „Króla – Ducha”*, [w:] *Ikonoграфия romantyczna*, pod red. M. P o p r z ę c k i e j, Warszawa 1997, s. 316.

<sup>30</sup> Autorka przekonująco zestawia kreacje przestrzeni w twórczości Słowackiego z poezją Przybosia. Zob.

D. W a l c z a k - D e l a n o i s, *Krajobrazy widziane – krajobrazy zorganizowane. O przestrzeni w wybranych lirykach Słowackiego i Przybosia*, [w:] *Słowacki współczesnych i potomnych*, dz. cyt., s. 221.

<sup>31</sup> Por. W. J u s z c z a k, *Lekcja pejzażu...*, dz. cyt., A. K o w a l c z y k o w a, *O wzajemnym oświetlaniu się sztuk w romantyzmie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Studia pod red. T. C i e ś l i k o w s k i e j i J. S ł a w i ń s k i e g o, Wrocław 1980. A. D ą b r o w s k a, *Wokół fascynacji blaskiem i światłem w poezji Mickiewicza*, „*Znad Wili*”, 2003, nr 2 (14).

w którym wyraźnie dostrzegalna jest podwójność. Niebo i ziemia stanowią ós wszechświata, swoistą *axis mundi*<sup>32</sup>, przy czym dość często biegunem dla nieba są wody. W utworze już w początkowych wersach *słońce się chowało w morza Bałtyckiego wody* (w. 13), później natomiast pojawi się poddane hiperbolizacji jezioro<sup>33</sup> – *To Trocki zamek! A to Trockie morze!* (w. 104). Obszary akwaticzne pełnią tutaj rolę lustra, odbicia nieba, skoro mowa jest o *wielkim błękitu przestworze* (w. 103). Mamy więc tutaj do czynienia z obrazem, który uznaje się za znamienity dla impresjonizmu.<sup>34</sup> Wody jednocześnie jednak ewokują głębię, która nie tylko eksponuje wertykalny wymiar przestrzeni, ale i tajemnicę. Wody w *Hugonie* są ważnym dopełnieniem krajobrazu romantycznego, a zarazem tylko w końcowej partii utworu można się w nich dopatrzeć znaku śmierci. Tam, gdzie pojawia się jezioro (a nie jezioro–morze), tam też mamy do czynienia z obrazem wody stojącej, o której Bachelard napisał: *wody stojące dlatego przywodzą myśl o zmarłych, że wody martwe są jednoznaczne z wodami uspionymi*,<sup>35</sup> a sugerowane samobójstwo bohatera przypomina kompleks Ofelii:<sup>36</sup>

Hugo już nigdy nie pozostał w Zakonie.  
Gdzież się więc podział? Niech powiedzą tonie!  
Niech mówią Nimfy Trockiego jeziora!  
Pląkały po nim [...]

( w. 278-281, s.118)

Motywy akwaticzne w *Hugonie*, wskazują na kształtowanie się w wyobraźni poetyckiej autora, obrazu wód, które kojarzą się zarówno ze śmiercią, jak i życiem. Już w antyku w wodzie dopatrywano się źródła życia,<sup>37</sup> z czasem za jego znak uznano fale, które podobnie jak fałdy cechuje ruch, powtarzalność i trwanie. *Fale bursztynowe*, tak jak niebo, pośrednio implikują czas, skoro, jak zauważa Z. Kalnicka, *są zakotwiczone w nieskończoności, podkreślając regularność rytmu ruchu, jego ciągłość*.<sup>38</sup> W młodzieńczym utworze Słowackiego obrazy akwaticzne, stanowiące ważny komponent konstrukcji przestrzeni, są wyrazem refleksji nad czasem. Fale i ich ruch nie sugerują przemiany, ale raczej trwanie.

<sup>32</sup> Wg Eliadego *axis mundi* to symboliczny „filar świata”. Por. M. Eliade, *Świat, miasto, dom*, [w:] *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Eseje, przeł. I. Kania, Kraków 1992.

<sup>33</sup> Jezioro Galwa może wywoływać skojarzenie z morzem nie tyle ze względu na rozmiary (choć nie jest też małe), ile raczej obfitość wysp.

<sup>34</sup> Por. A. Rossa, *Pejzaże akwaticzne, czyli impresjonistyczna gra światła, barwy i odbicia*, [w:] *Impresjonistyczny świat wyobraźni*, Kraków 2003.

<sup>35</sup> G. Bachelard, *Woda i marzenia*, [w:] *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 140.

<sup>36</sup> Wg Bachelarda samobójstwo przez utopienie wzmagamy dramatyzm. Por. tamże, s. 152 i dalsze.

<sup>37</sup> Por. Z. Kalnicka, *Woda*, przeł. M. Bakkę, K. Wilkoszewską [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002.

<sup>38</sup> Tamże, s. 114.

Meandryczna imaginacja Słowackiego sprawia, że przestrzeń w tej młodzieńczej powieści poetyckiej podlega ciągłym zmianom perspektywy. Autor *Araba* w jej kreacji płynnie przechodzi od eksponowania wnętrza do panoramy, od wymiaru wertykalnego po horyzontalny. Znakiem tego ostatniego był ocean lub jezioro, ale nie wolno zapominać, że w *Hugonie* jest nim także ziemia. Także i w jej kształtowaniu ujawnia się charakterystyczna dla jego poetyckiej wyobraźni skłonność do płynności. Poeta w sposób znamieny także i dla późniejszej twórczości kilkakrotnie pokazuje ją z lotu ptaka,<sup>39</sup> z wysokości, choć jednocześnie uwzględnia jej horyzontalność. Początek utworu przynosi obraz zamkniętej przestrzeni klasztoru, która szybko zostaje zastąpiona rozległym spatium nieba, później morza, a na końcu ziemi. Poeta niczym impresjonista „widzi” przestrzeń – światło, zmienia obraz, poszerza optykę tak, że wyłaniają się zarysy budowli – słońce bo-wiem

Zajrzało w gmachu zasepione skrzydła  
Przez szyb kościelnych ciemne malowidła.  
( w. 15 -16, s. 109)

Dalej poeta eksponuje wnętrza budowli, by znowu w scenie ucieczki wykreować przestrzeń rozległą, przy czym kolejny raz zmienia optykę. Słowacki najpierw kieruje uwagę czytelnika na horyzontalny wymiar spatium, potem natomiast sygnalizuje wertykalny – ewokuje go wprowadzone do obrazu księżycowe światło. Przemierzane przez tajemniczych rycerzy bory zyskują w *Hugonie* obszerną, malarską deskrypcję. Piękno natury ujawnia się w każdym szczególe, począwszy od blasku wód Niemna, przez tajemnicze bory, po zachwycającą roślinność:

„Oto krzyżackie zniknęły klasztory  
I błyszczą Niemen szeroki przed nami!”  
[...] ( w. 65-66)

Na drugim brzegu czerniły się bory,  
Srebrnymi nocy uwieńczony mgłami.  
[...] (w. 69-70)

Piękne są bory, cudny las sosnowy!  
Tysiączne kwiaty w jego głębinach kwitną,  
Wiatr tajemnicze prowadzi rozmowy;  
Tam dzwonki barwą błyszczą błękitną,  
Owdzie kobierce ścięły wrzos różowy.  
Przez takie bory zarośnięte wrzosem  
Prędkim tętniły kopyta odgłosem.  
( w. 74-80)

<sup>39</sup> Pokazywanie przestrzeni z wysokości D. Walczak-Delanois uznaje za cechę wspólną poezji Słowackiego i Przybosa. Por. D. W a l c z a k - D e l a n o i s, dz. cyt., s. 221.



Obraz ten zwraca uwagę z racji uwzględnienia głębi przestrzeni oraz różnorodnością sensualnych wrażeń. Poeta, budując charakterystyczny dla romantyzmu obraz natury tajemniczej, wprowadza do opisu borów trzeci wymiar, który M. Merleau-Ponty uznaje za pochodny dwóch pozostałych<sup>40</sup> i najbardziej egzystencjalny fenomen. Głębia, zdaniem uczonego, jest konstrukcją intelektu, ponieważ sama w sobie jest niewidzialna – docierające do nas wrażenia przestrzenne musimy powiązać.<sup>41</sup> Owa niewidzialność i towarzysząca jej odczuciu spekulacja, stanowią ważny element nastroju: zapowiadając nieznaną, budzą ciekawość. W *Hugonie* rozciągająca się przed oczyma wędrowców rzeka i głębiny lasów kuszą barwami i zarysowanymi kształtami. Kolory i kształty, zdaniem S. Skwarczyńskiej, w twórczości Słowackiego łączą się z odmiennymi walorami uczuciowymi. Pierwsze z nich budują nastrój, drugie natomiast są wyrazem odczuć artystycznych.<sup>42</sup> Pojawiające się w obrazie otwartej przestrzeni, w jej horyzontalnym wymiarze barwy, takie jak czerń (*czerniły się bory*), srebrny (srebrne są mgły i wody Niemna, a w końcowych wersach utworu lilie), błękitny oraz różowy, zachwycają impresjonistyczną subtelnością i migotliwością, a kontrast kolorów ciemnych (czern, ciemna czerwień płonącego księżycy) oraz towarzyszące im mgły, intryguje i niepokoi. Przemierzana przestrzeń zachwyca bujnością roślinności – błękitnych dzwonek i kobierców wrzosów, drzew,<sup>43</sup> które fascynowały romantyków. W tym wyimaginowanym, pełnym barw i dźwięków obrazie (szumu wiatru, parskania koni i tętentu ich kopyt) dopatrzono się konwencjonalności,<sup>44</sup> a nawet nieścisłości, skoro mowa jest o kwitnących wrzosach i dzwonekach, których barw i kształtów nie zacierają nawet noc. W podobnym tonie utrzymany jest krajobraz okolic Lidy, którą otaczają *ciemne bory, zarośla i krzaki* (w. 92) i dudnią kopyta rumaków. Skromność kształtów w deskrypcjach przestrzeni horyzontalnej, rozległej i otwartej świadczyć może o prymacie nastroju w tych partiach utworu. Silniejszą ich obecność dostrzec można jednak w *Hugonie* tam, gdzie pojawia się spatium zamknięte i sztuczne – w obrazach architektury, na której piękno poeta był szczególnie wrażliwy.

W *Hugonie* odnajdujemy również sporo śladów wskazujących na rolę, jaką w imaginacji Słowackiego odgrywa architektura. Jej obecność w tej młodzieńczej powieści poetyckiej zaznacza się wyraźnie od pierwszych wersów utworu i obejmuje większą jego część. Można bowiem w *Hugonie* dostrzec przemienność

<sup>40</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 38.

<sup>41</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, posłowie J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 278 i dalsze.

<sup>42</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 167.

<sup>43</sup> Zdaniem J. Kleinera obrazowanie w *Hugonie* miejscami cechuje „brak [...] istotnego widzenia sceny”. Ujawnia się ono w tym, że poeta koncentrując się na budowaniu nastroju, zapomina o logicznych związkach pomiędzy komponentami poetyckiego obrazu. Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, dz. cyt., s. 73 i dalsze.

<sup>44</sup> Taki zarzut formułuje S. Treugutt. Zob. S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958, s. 88.

w kreacji przestrzeni – wyświetlaniu spatium otwartego i zamkniętego. Budowle, takie jak klasztor, zamki oraz ich wnętrza, stanowią istotny komponent obrazu poetyckiego. Architektura bowiem stanowi tutaj moment przejścia od rozległych krajobrazów (od natury), po wnętrza, a zatem od natury, (dzieła Boga) po twory człowiecze. Wrażliwość Słowackiego na jej piękno nie budzi wątpliwości, zważywszy, że poeta wychował się w miejscach, które nie tylko w nią obfitują, ale i zachwycają różnorodnością i wyjątkowym kunsztem. Wczesne dzieciństwo spędzone w Krzemieńcu, a przede wszystkim okres przebywania w Wilnie, wywarły ogromny wpływ na wyobraźnię młodego poety. Jak słusznie zauważa A. Kowalczykowa, szczególną rolę w jej kształtowaniu odgrywają doświadczenia estetyczne zdobyte przed osiemnastym rokiem życia,<sup>45</sup> w więc przypadające na czas, w którym Słowacki mieszkał w grodzie nad Wilią. Niewątpliwie architektura tego miasta odcisnęła piętno na jego imaginacji, a kto wie czy nie zadecydowała o jej swoistej meandryczności. Wilno wszakże zachwyca urokliwym położeniem, bujnością przyrody, pełną różnorodnością architekturą. Wśród pagórków, przepływającej zakolem Wilii, szumiącej Wilenki rozlokowało się miasto, którego długa historia zaznaczała się na każdym kroku już w czasach Słowackiego. Jak wskazuje W. Toporow, Wilno to miasto, które od zarania weszło w głęboki związek ze sferą sacrum<sup>46</sup> i od swych początków charakteryzowało się różnorodnością etniczną i językową. Architektura Wilna to polifonia stylów, wśród których szczególnie zaznacza się gotyk i barok. W poetyckiej wyobraźni Słowackiego sąsiadują one, tak jak w Wilnie, obok siebie, splatając się w nierozzerwalny węzeł. Z bogactwem wileńskiej architektury poeta spotykał się codziennie – mieszkał przecież w samym sercu miasta, a z okien widział dzwonnice kościoła św. Jana,<sup>47</sup> jedną z najpiękniejszych w mieście. Sztuka barokowa, z jej wybujałością form, rozedrganieciem, grą światła i cienia, bogactwem ornamentacji, uznawana jest za prąródło skłonności poety do *zacierania granic pomiędzy dziedzinami sztuk*<sup>48</sup> oraz jego

<sup>45</sup> A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 51.

<sup>46</sup> Dla Toporowa Wilno jest miastem, którego założenie ma charakter mitologiczny – jego usytuowanie wyznaczyła walka Perkuna (Boga Piorunów) z Wężem. Uczony wskazuje na uobecnienie się mitu założycielskiego zarówno w nazwie miasta, jak i jego morfologii. Zob. W. N. Toporow, „*Vilnius, Wilno, Wilna*”: *gorod i mij, [w:] Balto – slawianskije etnojazykowyje kontakty*, Moskwa 1980 oraz W. Toporow, *Miasto i mit*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2000.

<sup>47</sup> Miejsce to odgrywa w poetyckiej biografii Słowackiego rolę szczególną. Był to kościół uniwersytecki, w którym poeta bywał i w wieku dziewięciu lat złożył poetyckie ślubowanie, a mając lat siedemnaście przyjął chrzest z oleju. Budowla ta zaprojektowana w stylu gotyckim (co widoczne jest nadal w jej układzie wnętrza), przebudowana została w l. 1738–1749 przez Jana Krzysztofa Glaubitza w stylu późnobarokowym. Kościół słynie z niezwyklej urody fasady oraz bogato zdobionego wnętrza, na które składają się liczne ołtarze (pierwotnie było ich dwadzieścia dwa, potem już tylko dziesięć) oraz ołtarz główny stanowiący przeciwwagę dla ozdobnych organów. Architekturę tej świątyni M. Worobjow, XVIII wieczny historyk sztuki określił jako *optyczną muzykę*. Cyt. za: T. Venclova, *Wilno. Przewodnik*, tłum. B. Piascka, Vilnius 2002, s. 108.

<sup>48</sup> A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 43.

zainteresowań malarstwem. A. Kowalczykowa odnotowuje, że *Jego upodobania estetyczne nie zmieniały się i, nie wyszedł właściwie nigdy poza inicjalny krąg sztuki włoskiej, malarstwa baroku, groteski i uduchowionej sztuki sakralnej*.<sup>49</sup> W *Hugonie* odnajdujemy ślady takiego właśnie splątania stylów, które wskazuje na dwa źródła jego imaginacji: charakterystycznych dla romantyzmu fascynacji oraz poczucie piękna indywidualnie i ściśle powiązane z biografią. Pierwsze z nich decyduje o obecności gotyku w *Hugonie*, drugie natomiast sprawia, że jego poetycki obraz nosi sporo znamion baroku. Uwagę zwraca w utworze fakt, że skłonności do ukazywania przestrzeni z wysokości towarzyszy zwykle<sup>50</sup> kierowanie percepcji odbiorcy ku dołowi, potem z kolei na budynek, którego charakter jest zwykle dookreślony. Czytamy:

Słońce skwarami utrudzoną głowę  
Chowało w morza Bałtyckiego wody;  
Lecz nim się skryło w fale bursztynowe,  
Zajrzało w gmachu zasępienie skrzydła  
Przez szyb **kościelnych** ciemne malowidła.

(w. 12-16)

Już księżyc wstąpił na niebieskie smugi  
I patrzył w ciche **klasztoru** ustronie.

(w. 33-34)

Już cień na ziemię spuszczał się ponury,  
Gdy starszy Krzyżak wskazał **zamku** mury.

(w. 95-96)

Księżyc nad rankiem srebrzył **zamku** wieże

(w. 273)

Dzięki temu zabiegowi czytelnik zostaje łagodnie „wprowadzony” do wnętrza, w których rozgrywają się tajemnicze i zarazem dramatyczne wydarzenia. Poeta, kreując przestrzeń w *Hugonie*, nie pomija kształtów architektury i to zarówno bryły budynków, jak i tych, które one ukrywają. Oczywiście, nie mamy tutaj do czynienia z obfitującymi w szczegóły deskrypcjami, ale raczej z ich zarysami, co nie było w literaturze nowością – z podobnym opisem spotykamy się w H. Walpole’a w *Zameczysku w Otranto*.<sup>51</sup> Autor *Ojca zadżumionych* zdaje się je szkicować, by w ten sposób zbudować nastrój i co ciekawe, unika obrazów ruin, które fascynowały już w oświeceniu. Poeta, choć Troki widział właśnie w takim stanie, siłą

<sup>49</sup> tamże, s. 46.

<sup>50</sup> Wyjątkiem jest tutaj część I i jej początkowe wersy, w których mamy do czynienia z bezpośrednim „wniknięciem” do wnętrza, czytamy bowiem o tym, co dzieje się „w klasztornej murze”.

<sup>51</sup> Zamek ten, nieustannie obecny w utworze, pozbawiony jest dokładnej deskrypcji wyglądu zewnętrznego – wiadomo jedynie, że był znacznych rozmiarów. Zob. Z. S i n k o, *Gotyk i ruiny w wyobraźni literackiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1978 nr 9.

wyobraźni rekonstruuje ich wygląd. Wymieniane oszczędnie architektoniczne detale wskazują na styl budowli, a dopełniające obraz epitety – atmosferę, co nie potwierdzałyby tezy S. Skwarczyńskiej, że wyobraźnię poetycką Słowackiego cechuje skłonność do traktowania kształtu jako formy wyrazu upodobań estetycznych, barwy zaś jako ekwiwalentu emocji. *Zasepione skrzydła, szyb kościelnych ciemne malowidła* kojarzą się z porządkiem gotyckim – skrzydło bowiem to boczna, wyodrębniona część budynku,<sup>52</sup> charakterystyczna dla gotyku, podobnie jak witraże. Słowacki ewokuje nastrój tajemniczości, smutku i grozy, wprowadzając do obrazu symbolikę barw (ciemne kolory szybek) oraz wyszukany i zarazem antropomorfizujący architekturę epitet – *zasepione*.<sup>53</sup> Intensyfikuje on wrażenie smutku, gdyż określenie to metaforycznie wyraża przygnębienie.<sup>54</sup> Poeta, umieszczając w kreowanej przestrzeni budowlę sakralną, posługuje się nie tylko zmetaforyzowanymi epitetami, ale również podobnego pochodzenia terminami architektonicznymi – skrzydło należy bowiem do tych, które wywodzą się z przenośnego, odnoszącego się do anatomii znaczenia (takich jak „grzbiet”, „czoło”, „żebro”<sup>55</sup>). Szkicując zewnętrzny wygląd budowli Słowacki ujawnia znamienne dla romantyzmu skojarzenia ornitologiczne – pojawia się tutaj przecież *zasepione skrzydło*. Pozostałe budowle – klasztor i zamek, są przez poetę zarysowane jeszcze skromniej i, co zwraca uwagę, dość konwencjonalnie, skoro mowa jest o *klasztoru ustroniach* oraz zamkowych murach i wieżach. Wszystkie te akcentowane przez Słowackiego miejsca, stanowią stały element jego wyobraźni poetyckiej, skoro odnajdujemy je w utworach powstałych po *Hugonie*. Przy tak skąpych deskrypcjach wyglądu zewnętrznego ważnych w tym utworze budowli, opisy ich wnętrza zaskakują bogactwem szczegółów. Warto jednak zaznaczyć, że obrazy te, choć bogatsze w detale, nie zyskują dzięki nim spójności, lecz nadal sprawiają wrażenie szkicu. Z tak właśnie kreowanym *spatium* mamy do czynienia na początku utworu, kiedy dowiadujemy się o odbywających się ślubach. Pojawiają się tutaj zaledwie dwa elementy architektoniczne – klasztorne mury i marmurowa posadzka, które jednak uznać należy za interesujące. Choć trudno na ich podstawie zre-

<sup>52</sup> Skrzydło to pojęcie funkcjonujące w historii sztuki, oznaczające bocznią część budynku, ustawioną względem niego zwykle pod kątem prostym. Zob. K. K r a j e w s k i, *Mała encyklopedia architektury i wnętrz*, Wrocław 1999, s. 208.

<sup>53</sup> Pojawia się on w juveniliach poety dość często, M. Kridl uznaje za świadectwo kształtowania się stylu Słowackiego. Por. M. K r i d l, *Wstęp* [w:] J. S ł o w a c k i, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1949, s. XXXV.

<sup>54</sup> Synonimem dla przymiotnika «zasepiony» jest w znaczeniu przenośnym «pochmurny». Zob. Z. K u r z o w a, Z. K u b i s z y n-M ę d r a l a, M. S k a r z y ń s k i, J. W i n i a r s k a, *Słownik synonimów polskich*, Warszawa 2003, s. 498.

<sup>55</sup> M. Czermińska zwraca uwagę na to, że funkcjonujące w terminologii architektonicznej homonimy zrodzone ze zleksykalizowanych metafor odnoszących się do anatomii, zostały wsparte leksyką, wytworzoną równoległe przez literaturę. Zob. M. C z e r m i ń s k a, *Ciało katedry*, [w:] *Romantyzm Janion. Fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie*, pod red. D. S i w i c k i e j i M. B i e ń c z y k a, Warszawa 1996, s. 169–170.

konstruować wygląd tego miejsca, to jednak wskazują one na szczególną cechę imaginacji Słowackiego. Niewątpliwie mamy tutaj bowiem do czynienia z kreacją zdradzającą skłonność poety do tworzenia palimpsestowego obrazu architektury. Klasztorne mury, wywołujące skojarzenie z gotykiem, kryją przedziwne wnętrza, skoro dalej mowa jest o marmurowej posadzce. Jak wiadomo, w wiekach średnich, nie korzystano często z tego materiału. Jego urodę tkwiącą w barwie, żyłkowaniu i blasku docenili w sztuce nowożytnej<sup>56</sup> dopiero architekci renesansu, a przede wszystkim baroku, ponieważ doskonale służył za materiał dekoracji wnętrz.<sup>57</sup> Łączenie tych dwóch, odległych wobec siebie porządków architektonicznych okazało się trwałe – w jego twórczości często gości *barokowy gotyk*, jak określiła to A. Kowalczykowa.<sup>58</sup> Odnaleźć go można już w utworach młodzieńczych, które powstawały niemal jednocześnie, m.in. w *Mindowem* i *Hugonie*,<sup>59</sup> niezależnie od dokonanych przez poetę wyborów genologicznych (dramat i powieść poetycka). Barokowość zaznacza się we wczesnej twórczości Słowackiego na wiele sposobów – począwszy od sposobu wprowadzania światła księżycowego, przez kontaminacje antycznych tematów i barokowej plastyki, po łączenie tego stylu z odmiennymi porządkami architektonicznymi. Pierwszy i ostatni zastosował poeta w *Hugonie*. Wspomniane marmury w gotyckiej budowli, to nie jedyny przykład meandryczności wyobraźni autora. W *Hugonie* odnajdujemy jeszcze marmurowe filary i groby. Czytamy:

Czemuż ten rycerz nieruchomy stoi,  
O marmurowe oparty filary?  
( w. 10-20)

Stał nieruchomy jako posąg z głazu,  
Co strzeże grobów zimnego marmuru.  
(w.25-26)

Najwyraźniej zatem gotycka architektura sakralna (klasztór i kościół) w obrazach wykreowanych przez Słowackiego wymaga wzbogacenia. Naturalnie nasuwa się tutaj pytanie o jakości, które zabieg ten wprowadza. Zdaje się, że poeta eksponuje ten kamień wtedy, gdy pragnie podkreślić dramatyzm wydarzeń. Marmur ewokuje różnorodne wrażenia; zimno (posadzka, groby), niezmiennność i nieruchomość (filary), a więc odgrywa ważniejszą niż tylko ornamentacyjną rolę – współtworzy nastrój, poszerzając pole sensualnych doznań odbiorcy o odczucia termiczne i kinetyczne.

<sup>56</sup> Bardzo ceniono jego trwałość i walory estetyczne w antyku.

<sup>57</sup> Warto dodać, że ze względu na wysoką cenę tego materiału, często go naśladowano. Marmoryzowanie polegało na mieszaniu go z gipsem i okładaniu powierzchni schodów, kolumn i ścian. Por. hasło *marmoryzowanie*, *Słownik terminologiczny sztuk pięknych...*, dz. cyt., s. 250.

<sup>58</sup> A. K o w a l c z y k o w a, dz. cyt., s. 47.

<sup>59</sup> *Mindowe* powstał w 1829 r., a opublikowany został roku 1832.

Poetycki obraz wnętrza gotyckich budowli w *Hugonie*, jak już wspominałam, cechuje niespójność. Słowacki je szkicuje, unikając świadomie precyzyjnych deskrypcji, by w ten sposób osiągnąć zamierzony efekt – zbudować nastrój tajemnicy i grozy. Ani pruski zamek, ani Lida, a nawet Troki, w których ma miejsce znaczna część zdarzeń, nie zyskały w utworze pełnego obrazu. Kreując każde z tych miejsc, poeta zwykle wykorzystuje w znacznej części podobne komponenty. Wrażenie mroczności i tajemniczości osiąga, budując iluzję strzelistości wnętrza, głębi i labiryntowości. Stąd też obecność filarów, sklepień oraz okien, a także lochy i kryjówek, choć warto od razu zaznaczyć, że te ostatnie pojawiają się tylko raz i to w momencie, gdy dramatyzm zdarzeń bliski jest apogeum – w chwili, gdy Hugo myśli o ucieczce. Tajemniczy pruski zamek oraz Troki to miejsca wpisane w sferę sacrum pomimo odmienności kultu (w litewskim zamku czci się Perkuna). W ich deskrypcji interesujące okazuje się nie tylko włączenie stylu barokowego, ale również podkreślanie ich sakralności przez stosowanie deskrypcji katedry. Architektura gotycka zajmowała ważne miejsce w estetyce romantyzmu, ponieważ dostrzegano w niej wzory czerpane z natury<sup>60</sup> – nieregularność i asymetryczność, odmienne od uznawanych przez klasycyzm. W powieści poetyckiej Słowackiego pełni ona rolę fantazmatu gotycko-romantycznego,<sup>61</sup> jest bowiem bardziej marzeniem o gotyku niż kreacją wierną jego wzorom. W *Hugonie* Słowacki, kreując gotycką architekturę, posługuje się topiką katedry. W jej obrębie, wskazuje M. Czermińska, mieszczą się metafory odwołujące się do porównań z okrętem, księgą, żywiołem powietrza i związanego z nim wiatru oraz krajobrazem górskim. Katedra gotycka w literaturze przedstawiana bywa jako kamienny ogród, a jej obrazy często obfitują w odwołania do ciała ludzkiego, świata roślinnego, zwierzęcego, a nawet mówi się o bestiariusz.<sup>62</sup> W *Hugonie* Słowacki, kreując obraz zamków pełniących jednocześnie funkcje religijne, korzysta z tych środków obrazowania, które służą podkreśleniu strzelistości gotyckiej katedry. W utworze wrażenie to najczęściej oddane jest dzięki wprowadzeniu do obrazu filarów. Odnajdujemy je kilkakrotnie, zarówno w opisie pruskiego zamku, jak i Troków. Nigdy nie występują one w ich wnętrzach pojedynczo, co jest zapewne rezultatem dążenia poety do osiągnięcia wrażenia rozległej przestrzeni. Jednocześnie decyduje to o eksponowaniu regularności, która przecież nie leży już w romantycznym kanonie

<sup>60</sup> Na takie źródła zainteresowania gotykiem wskazuje A. O. Lovejoy. Zob. M. Janion, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 53 i dalsze.

<sup>61</sup> Taką interpretację roli gotyku w romantyzmie proponuje J. Baltuša i t i s w pracy *Le roman de l'architecture gothique*, [w:] *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris 1957. Koncepcję tę omawia M. Janion. Zob. M. Janion, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 53–56.

<sup>62</sup> Zob. M. Czermińska, *Ciało katedry...*, dz. cyt. M. Czermińska, *Katedra gotycka jako kamienny ogród*, [w:] *Przez znaki – do człowieka*, pod red. B. Sienkiewicza, przy współpracy A. Legeżyńskiej i W. Wielopolskiego, Poznań 1997 oraz M. Czermińska, *Katedra i żywioły*, [w:] *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*, pod red. L. Burskiej i M. Zaleskiego, Warszawa 2001.

piękna. Każde ich pojawienie się ewokuje wrażenie ogromu spatium wnętrza, ponieważ rozmiary filarów są konfrontowane z sylwetką człowieka:

Schylił się wchodząc pod wielkie filary,  
Stanął w milczeniu i załamał dłonie.  
(w. 149-150)

Znów wszedł do sali mściciel tajnych zbrodni,  
Wszedł pod filary i zatrzymał kroku...  
(w. 244-245)

W obu przywołanych fragmentach te ważne dla stylu gotyckiego elementy są wysokie. Stanowią zatem cichy zakątek sprzyjający kontemplacji lub oferują schronienie. Słowacki w ich opisie potwierdza swą wrażliwość na kształty i barwy. W trockim zamku, miejscu kultu boga piorunu (Perkuna) dostrzega taki oto widok:

Tu ogień Znicza dymny i ponury,  
Czarne filarów łamały się cienie  
(w. 225-226)

Słowacki opisuje filary średniowiecznych zamków posługując się metaforą floralną, która należy do roślinnej topiki katedry. Poeta kojarzy jej wnętrze z lasem, co uwidacznia się w zwielokrotnieniu niektórych jej elementów konstrukcyjnych. Nie mamy bowiem do czynienia z jednym, czy nawet kilkoma filarami, ale setkami, a zatem można tutaj dostrzec kolumnadę, przypominającą las.

A setne z ziemi wybiegłszy filary  
To się zrastają jak altany drzewa,  
To się znów dzieląc na setne konary  
Wspierają różnie łamane sklepienie;  
( w. 112-115)

Fragment ten koresponduje z przekonaniem Chateaubrianda na temat pochodzenia architektury. Francuski pisarz wywodził ją z natury, a prawzory widział w lesie, natomiast zróżnicowanie stylistyczne uzasadniał odmiennością klimatu.<sup>63</sup> W *Hugonie* Słowackiego filary niczym drzewa, wyrastają z ziemi, kierując ludzki wzrok ku górze – ku niebu, a zatem pełnią rolę *axis mundi*. Autor *Kordiana* w swej młodzieńczej powieści poetyckiej wpisuje elementy architektury w szeroki kontekst kulturowy. Filar pełniący rolę kosmicznego drzewa jest jednocześnie dziełem człowieka. Strzelistość gotyckiego wnętrza podkreślona obrazem rozrastających się konarów niedookreślonych z nazwy drzew<sup>64</sup> wywołuje również skojarzenie

<sup>63</sup> Poglądy te prezentował w pracy pt. *Duch chrześcijaństwa*, przeł. H. O s t r o w s k a - G r a b s k a, [w:] *Teoretycy...*, dz. cyt.

<sup>64</sup> W topicznych przedstawieniach katedry gotyckiej filary najczęściej kojarzone są z dębami i to zarówno w poezji, jak i prozie. Zob. M. C z e r m i ń s k a, *Katedra gotycka jako...*, dz. cyt., s. 22 i dalsze.

z przestrzenią, której człowiek nadał swój porządek – z ogrodem. Jego znakiem jest altana. Filary w zamkowej sali – konary drzew się zrastają jak altany drzewa, a rozszczepiając zamieniają w żebrowania sklepienia:

To się znów dzieląc na setne konary  
Wspierają różnie łamane sklepienie;  
(w. 114-115)

Gotycka katedra jako kamienny ogród uobecnia się w deskrypcji wnętrza gotyckiego zamku także w sposobie kreowania innych elementów architektury. Sklepienie, w literaturze najczęściej metaforycznie łączone z anatomią (żebrem, grzbietem, czołem, nawet pachą),<sup>65</sup> w *Hugonie* przedstawione zostało dość skromnie. Imaginacja poety podsuwa w tym przypadku skojarzenia floralne – łamane sklepienie wylania się płynnie z podtrzymujących je filarów wyobrażonych jako konary drzew, dzięki czemu wertykalny wymiar kreowanej przestrzeni rysuje się wyjątkowo czytelnie. Słowacki, wprowadzając do spatium ten ważny dla architektury gotyckiej element, subtelnie akcentuje jego piękno tkwiące w różnym łamaniu, a więc ozdobnym żebrowaniu sklepienia kryształowego lub gwiazdzistego.<sup>66</sup> Te późnogotyckie, słynące z ozdobności formy konstrukcyjne, w deskrypcji autora *Anhellego* są jedynie sugerowane. *Różnie łamane sklepienie* ewokuje wrażenie bogatej ornamentacji, pozbawionej monotonii, lecz urozmaiconej zmiennością kształtów. Słowacki nie dookreśla go z nazwy, ale towarzyszące mu obrazy poświadczają, że w imaginacji poety splata się jego obraz z wyobrażeniem gwiazdzistego, roziskrzonego nieba:

Dziś okna, jutro strzelnice w potrzebie.  
A jedno, w sklepień zasępionych szczycie,  
Tak błyszczy z dala jak miesiąc na niebie.  
(w. 119-121)

W przytoczonym fragmencie tajemniczość wnętrza gotyckiej sali zamkowej wzmaga się przez wprowadzenie do jej opisu światła, docierającego przez umieszczone w sklepieniu okno. Zabieg ten znacznie wzbogaca poetycki obraz komnaty; i tak wertykalnie zorientowana przestrzeń zyskuje jeszcze większe wrażenie strzelistości przez oświetlenie jej z góry, a porównanie blasku do lunarnego lśnienia, wprowadza niezwykle nastrój. W *Hugonie*, ponurą atmosferę panującą w zamku Kiejstuta, podkreśla częsty motyw okna, przez które dociera nikłe, ledwie sączące się światło. Poeta wskazuje na ambiwalencję funkcji okna, które uchodzi za taki element architektoniczny, który sprzyja nawiązywaniu kontaktu ze światem. Z jednej

<sup>65</sup> Por. M. C z e r m i ń s k a, *Ciało katedry*, dz. cyt. s. 170.

<sup>66</sup> Takie rodzaj sklepienia cechuje przede wszystkim rysunek gwiazdy, wylaniający się z kształtu żeber (gwiazdziste) lub wcięte wiązki ostrosłupów (kryształowe). Por hasło sklepienie, *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, dz. cyt., s.380–382.



strony, dzięki niemu możemy zobaczyć to, co znajduje się poza zamkniętą przestrzenią, ale w zasięgu naszego wzroku, z drugiej natomiast sprawia, że sami stajemy się obiektem obserwacji. W młodzieńczym utworze Słowackiego gotyckie zamkowe okna nie dostarczają rozległych widoków, a te mogły kusić wyobraźnię niezwykłością – wszak Troki usytuowane są na wyspie. Poeta w ich kreacji podkreśla nieprzezroczystość, przy czym wyraźnie akcentuje charakterystyczne dla tego stylu witraże. Nie nazywa, lecz opisuje. Mamy zatem kolejny już raz do czynienia z posługiwaniem się przez młodego twórcę topiką katedry przy deskrypcji wnętrza, niezależnie od tego czy mieści się w sferze sacrum, czy też nie. Stąd też w *Hugonie* okna usytuowane są tak, jak w architekturze świątynnej, w której *umieszczano je wysoko, by widać było przez nie głównie niebo*.<sup>67</sup> Widać je przez okna kościoła, gdy zachodzące słońce:

Zajrzało w gmachu zasępione skrzydła  
Przez szyb kościelnych ciemne malowidła.  
(w. 15-16)

oraz w zamkowej sali:

A jedno, w sklepien zasępionych szczycie,  
Tak błyszczy z dała jak miesiąc na niebie.  
(w. 120-121)

Meandryczna imaginacja Słowackiego sprawia, że okna w gotyckiej architekturze noszą ślady innych porządków. Choć są usytuowane w znamienity dla tego stylu sposób (mowa jest o ich bliskości ze sklepieniem), to ich wysokie umieszczenie wskazywałoby na styl romańskiej świątyni, w której pełniły one również funkcje obronną:

Dziś okna, jutro strzelnice w potrzebie.  
(w.119)

Palimpsestowość architektury sprawia, że jednocześnie w tym obrazie wnętrza pojawiają się witraże, które uznać należy za znak gotyku. W *Hugonie* ciemne malowidła zdają się stanowić przeszkodę dla światła, co przeczyłoby estetyce średniowiecza i gotyku. Uznawała ona bowiem światło za znak sacrum, w szczególności zaś światło dzienne. U. Eco podkreśla, że w filozofii i mistyce tkwią źródła tej fascynacji, która ujawnia się w różnych dziedzinach sztuki: *Również w tej dziedzinie literatura epoki pełna jest wyrazów zachwyty dla olśniewającego blasku dnia lub dla płomienia ognia. Kościół gotycki jest zbudowany tak, aby umożliwić światłu przeniknięcie konstrukcji*.<sup>68</sup> Styl ten zaowocował budowlami, w których otwory okienne nie tylko powiększono, ale również poddano ornamentacji gwarantującej najciekawsze i najbogatsze efekty świetlne. Stąd też witraże, przedsta-

<sup>67</sup> S. S y m o t i u k, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 45.

<sup>68</sup> U. E c o, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. O ł s z e w s k i, M. Z a b ł o c k a, Kraków 1994, s. 75.

wiające najczęściej sceny biblijne, pełniły tak ważną rolę – filtrując światło stawały się dla chrześcijanina świętą księgą, z której czytał on o Niebieskim Jeruzalem.<sup>69</sup> Pozwalały także na przenikanie sacrum i jednocześnie wyizolowanie wnętrza od świata zewnętrznego. Opisy gotyckich witraży łączą się najczęściej z topiką roślinną, nawet fachowa terminologia nawiązuje do motywów roślinnych – np. rozeta. W dziele Słowackiego witrażowe okna sali przykuwają uwagę kształtem i barwami:

A okna cięte w gwiazd rozlicznych wzory,  
W dzień dają światło słabe jak o świcie  
Inne, okrągłe lśnią w tęczy kolory

[...] (w. 115-118)

Łatwo można jednak dostrzec, że poeta pomija teologiczną treść witraży, a istotną dla nich wielobarwność jedynie sygnalizuje. Witraże w trockiej komnacie nie wywołują bezpośrednich skojarzeń floralnych, lecz astralne i to dopiero te ostatnie wskazują na motywy kwiatowe. *Gwiazd rozlicznych wzory* sugerują na bogatą ornamentację, opartą na zróżnicowanej geometrii, ale również i na wyjątkową wrażliwość poety na firmament i jego elementy. Wprowadzony do utworu kształt gwiazdy przypomina bowiem swym rysunkiem różę, kwiat najczęściej łączony z kształtem okrągłego witrażu.<sup>70</sup>

Okna witrażowe w *Hugonie* pośrednio tylko należą do *sacra scriptura* – nie przedstawiają bowiem świętych dziejów i nie pełnią funkcji dydaktycznej, ale dzięki swemu kolistemu kształtowi pełnią rolę ważnego symbolu architektonicznego. Rozeta i koło są znakiem kręgu niebiańskiego, a nawet można dopatrywać się w nich znaczenia solarne.<sup>71</sup> Kreacja obrazu gotyckich witraży potwierdza wrażliwość Słowackiego na zjawiska chromatyczne, pomimo że nie precyzuje barw. Poeta nie eksponuje tak istotnego dla witraży koloru błękitnego,<sup>72</sup> lecz eksponuje lśnienie i barwy tęczy,<sup>73</sup> a światło traktuje w sposób impresjonistyczny. Dostrzega zachodzące w nim zmiany; zwraca uwagę zarówno na jego słabe natężenie, jak i mocne, które pozwala ujrzeć w pełni bogactwo kolorystyczne witrażu. Światło uznać można za jeden z ważniejszych komponentów wyobraźni Słowackiego.

<sup>69</sup> Gomblich odnotowuje, że *Nowe katedry pozwalały wiernym wejrzeć w inną rzeczywistość. Musieli oni słyszeć w kazaniach i hymnach o Niebieskim Jeruzalem z jego wrotami z pereł, bezcennymi klejnotami, ulicami ze szczerzego złota i lśniącego szkła (Apokalipsa XXI). Teraz ta wizja zstąpiła z niebios na ziemię.* E. H. Gomblich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Warszawa 1997, s. 189.

<sup>70</sup> Warto podkreślić, że witraże wywoływały również inne floralne skojarzenia. Wyspiański opisując witraże katedry w Reims, wspominał nie tylko o róży, ale i o lewkoniach oraz piwoniach. Por. M. Czermińska, *Katedra gotycka jako...*, dz. cyt., s.26.

<sup>71</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnałowski, Kraków 1994, s. 160.

<sup>72</sup> M. Rzepińska podkreśla, że *sposoby użycia błękitu stanowiły ośrodek zainteresowania witrażystów francuskiego gotyku* [...]. M. Rzepińska, *Historia koloru...*, dz. cyt., t. 1., s. 163.

<sup>73</sup> Obca zdaje się mu krążąca w wśród romantyków legenda przypisująca cudowną wielobarwność witraży gotyckich alchemii. Tamże, s. 158.

W *Hugonie* pełni ono zarówno rolę ważnego elementu spacyjnego, a także kształtuje nastrój. Niedostatek światła wyróżnia trocki zamek, którego komnaty ukazane są jako smutne, zwłaszcza w konfrontacji z Malborkiem, przedstawionym jako budowla niemal pod każdym względem<sup>74</sup> przewyższająca litewską warownię – jest bogatszy, ozdobniejszy i weselszy:

Stokroć weselsze są Malborga gmachy  
Niż te posępne Kiejstuta komnaty;  
Ani je srebrne rozjaśniają blachy,  
Ani kobierców złocą jasne szaty.

(w. 105-108)

Pomijając nieścisłości w kreacji wnętrza Malborka – w gotyckim zamku nie mogły się przecież znaleźć ani jasne kobierce, ani też *srebrne blachy*, kojarzące się raczej z barokową ozdobnością i znamienne dla estetyki tej epoki zamiłowaniem do orientalnego przepychu – niewątpliwie światło jest tą jakością, która różni dwa średniowieczne zamki, choć usytuowane w różnych miejscach Europy. Położoną na Wschodzie budowlę kreuje poeta jako miejsce ponure i tajemnicze i stąd zapewne mamy w *Hugonie* do czynienia z tak silnym akcentowaniem jego ciemności:

Sala zamkowa jako głuche więzienie,  
Wiatr po niej szumi i wolno przewiewa,  
Jej głębokie wieczne zalegają cienie;

(w. 109-111)

Ten poetycki obraz sali zamkowej w Trokach zasługuje na uwagę tym bardziej, że przeczy jej rzeczywistemu wyglądowi – nie tylko nie była tak obszerna, ale i jasna, dzięki dużym oknom. Skoro jednak poeta w jej wnętrzu zaznacza ciemność, to można przypuszczać, że pragnie w ten sposób wywołać nastrój grozy i tajemniczości. Zamek, który ma uchronić uciekinierów okazuje się miejscem budzącym niepokój. Wrażenie to osiąga Słowacki wprowadzając kontrast do obrazu sali. Najpierw sugeruje jej posępność i skromność wobec przepychu Malborka, potem wskazuje na jej znaczne rozmiary (mowa jest przecież o licznych filarach) oraz piękno (pojawiają się przecież ostrołuki, bogato łamane sklepienie i witrażowe okna), by wreszcie ją na przemian oświetlać i zaciemniać:

Choć noc głęboka, choć w tak późnej chwili,  
Jeszcze się lampa w ciemnym gmachu pali  
I dwaj rycerze czuwają na sali;

(w. 122-124)

Dalej natomiast :

<sup>74</sup> Dorównuje jedynie rozmiarami.

A ile razy się do światła zbliża,  
Na piersiach miga krzyż dyjamentowy  
I miecz u boku obosieczny, długi.

( w. 128-130)

Przywołane tutaj fragmenty utworu skłaniają do przekonania, że autorowi bliska jest estetyka baroku, która czyniła światło ważnym środkiem artystycznego wyrażenia. Dążenie do oddania ruchu realizowano posługując się światłem, którego rolę doceniono w malarstwie i architekturze. *Światło i cień, formy wypukłe i wklęsłe, organiczne i geometryczne, abstrakcja i realizm, nieokielznana fantazja i intelektualne wyrafinowanie w operowaniu sprzecznymi elementami – oto niejako kwintesencja barokowej architektury* – odnotowuje K. Piwocki.<sup>75</sup> Światło zdaje się rzeźbić w materii i wydobywać z niej kształty, ewokując zarazem ruch, w malarstwie natomiast buduje napięcie, wzmaga dramatyzm przedstawianych scen.<sup>76</sup> Słowacki, kreując gotyckie wnętrza, dynamizuje ich obraz z ogromnym wycuciem, posługując się światłem i zmieniając często jego optykę. Poeta „wyświetla” fragment spatium – z mroku nocy wyłania się zamkowa sala, a następnie eksponuje ruch. Dowiadujemy się bowiem o wielokrotnym przemieszczaniu się rycerza dzięki migotaniu światła – diamentowy krzyż iskrzy się w jego sąsiedztwie, później zaś zdaje się nikać. Nietrudno dostrzec, że mamy tutaj do czynienia ze znamionem dla baroku, zdaniem M. Praza, manewrowaniem *punktem widzenia, z którego należy patrzeć na przedmioty, oraz manewrowaniu światłem, w którym winny być widziane*.<sup>77</sup> W wyobraźni autora *Hugona*, syconej widokiem rozbuchanego, wileńskiego baroku zmiana światła stała się ważnym sposobem wyrażania emocji. Słowacki, niczym barokowy poeta chętnie eksponuje jego kontrast,<sup>78</sup> przy czym stosuje tzw. *lume riflesso* i *lume diretto*. Według G. P. Lomazza, autora późnorenansowej malarskiej teorii światła pierwsze z nich to refleks, którym ciało oświetlone<sup>79</sup> obdarza sąsiadujące, drugie natomiast – to światło bezpośrednio padające na obiekt. W *Hugonie* poeta kreując przestrzeń gotyckiego wnętrza zrećnie, niczym malarz najpierw wprowadza do obrazu refleksy (lampa oświetla gmach), potem natomiast wrażenie migotania potęguje włączając również światło bezpośrednio, intensywne i rozszczepione na promienie, skoro mowa jest o *krzyżu dyja-*

<sup>75</sup> K. Piwocki, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 2, Warszawa 1977, s. 187.

<sup>76</sup> Warto tu wspomnieć o malarstwie Caravaggia, o którym Gombrich pisze: *Światło u Caravaggia nie dodaje ciału wdzięku i miękkości: jest ostre, niemal oślepiające w kontraście z głębokimi cieniami*. E. H. Gombrich, *O sztuce*, dz. cyt., s. 393.

<sup>77</sup> M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekieli, Warszawa 1981, s. 155.

<sup>78</sup> Na rolę światła i kontrastu w polskiej poezji barokowej zwrócił uwagę C. Backvis. Por. C. Backvis, *O niektórych podstawowych cechach poezji barokowej w Polsce*, przeł. J. Żurowska, [w:] *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*, wyb. i opracowanie H. Dziedzic i J. Kąkol, E. J. Głębicki, Warszawa 1993.

<sup>79</sup> Lomazzo odróżnił źródło światła od oświetlenia. M. Rzepińska zwraca uwagę, że podobny pogląd głosił Leonardo. Zob. M. Rzepińska, *Historia...*, dz. cyt., t. 2, s. 244.

mentowym. Nie bez znaczenia jest fakt, że Słowacki podsyca w ten sposób dramaturgię zdarzeń. Zmienne światło, przechodzenie od blasku do cienia pojawia się w utworze w momentach największego napięcia; po obłóczynach Bląki oraz tuż po ogłoszeniu wyroku przez rycerza sądów tajemnych.

W pierwszej części tej powieści poetyckiej także odnajdujemy migotanie refleksów, odbijających się od przedmiotów pozostających w bezruchu, co wskazuje na posługiwanie się przez Słowackiego poetyką baroku. C. Backvis uznaje za znamienne dla poezji barokowej decentralizację i eksponowanie szczegółu (nawet nieistotnego), zwłaszcza wrażenia jakie wywołuje<sup>80</sup>:

Stał nieruchomo jako posąg z głazu,  
Co strzeże grobów zimnego marmuru.  
Tam coś **mignęło?** – nie, to **błysk obrazu,**  
Co tak **pozłotą odbija od muru.**

(w. 25-28)

A rycerz zadrzał - to może ze strachu?  
W tak **ciemną** porę! W tak posepnym gmachu!

(w. 31-32)

Odbijanie się światła obrazu, podkreślonego barwą złotą stanowi wyraźny kontrast wobec panującego we wnętrzu mroku. Poeta buduje nastrój tajemnicy nie tylko wyliczając pytania, na co wielokrotnie zwracano uwagę, ale eksponując drganie światła. Z interesującym jego przedstawieniem spotykamy się jeszcze w *Hugonie* także tam, gdzie światło zyskuje charakter sakralny. W wykreowanym przez Słowackiego trockim zamku odnajdujemy skąpe deskrypcje miejsc kultu Perkuna. Gdy pojawia się zarys Kiejstutowej stolicy, czytamy:

Nad zamkiem wieża – to pogan kaplica;  
Tam między gęstym kadzidła obłokiem  
Boga piorunu szczerozłote lica  
Patrzają jasnym brylantowym wzrokiem

(w. 99-102)

W przywołanym fragmencie uwagę zwraca nie tylko siła światła, ale również jego blask. Poeta z pozoru eksponuje lśnienie – mowa jest przecież o szczerozłotych licach Perkuna oraz o *jasnym brylantowym wzroku* pogańskiego bóstwa. Słowacki jednak sugeruje migotanie światła, skoro w tym samym obrazie odnajdujemy *gęsty obłok kadzidła*, korespondujący z poetyką impresjonizmu. Ów obłok kadzidła stanowi wyraźny kontrast wobec pełnego blasku wyobrażenia boga piorunu – ewokuje bowiem wrażenie płynności, wznoszenia się i kłębiania oparów, a przede wszystkim przysłania lśniący wizerunek Perkuna (*między gęstym kadzidła obłokiem*), co wywołuje skojarzenie z migotaniem. Obraz ten jest intrygujący tym bar-

<sup>80</sup> C. B a c k v i s, dz. cyt., s.17 dalsze.

dziej, że poeta zdaje się w nim łączyć to, co sprzeczne – światło z ciemnością, płynność z migotliwością i w ten sposób buduje nastrój grozy. W wyobraźni Słowackiego znakiem tajemnicy jest również pogańskie bóstwo *dzikiej Litwy* – Perkun. Imaginacja młodego poety najwyraźniej była już zasiedlona wyobrażeniami o nim, skoro w wykreowanych w *Hugonie* zamkach dwukrotnie pojawia się miejsce jego kultu – w Lidzie i Trokach, i co warte zaznaczenia, za każdym razem usytuowane jest inaczej – w pierwszym przypadku w wieży (*Nad zamkiem wieża – to pogan kaplica*, w. 99), w drugim w przestrzennej, wertykalnej opozycji – w lochach. Autor dalej już konsekwentnie obrazy te wyposaża w podobne komponenty, a całość ewokuje podobny nastrój. Źródeł tajemniczości, grozy i niepokoju poszukiwać należy we wspomnianych wyżej kontrastowych zestawieniach światła i ciemności oraz niezwyklej roli kadzidel. Godny uwagi wydaje się jednak fakt, że drugi w utworze obraz świątyni Perkuna wyróżnia się większą precyzją, posiada bowiem więcej szczegółów. Nie jest to zapewne dziełem przypadku, ponieważ przestrzeń ta odgrywa w ciągu dramatycznych zdarzeń ważną rolę – ma przynieść bohaterowi ocalenie. Stwierdza on:

jest jeszcze inna ocalenia droga:  
Może w świątyni pogańskiego Boga  
Można się ukryć [...]

(w. 215-217)

Można zatem sądzić, że poeta pragnie wzmocnić dramatyzm przez wskazanie na istnienie miejsca, gwarantującego bezpieczeństwo Hugonowi, skoro chrześcijański zakonnik poszukuje schronienia w pogańskiej kaplicy. Bohater Słowackiego zachowuje się jak *marzyciel ucieczki*, który zdaniem G. Bachelarda *marzy o gnieździe i szalacie[...] o gnieździe, o kątach, w których mógłby się przyczaić jak zwierzę w swej norze*.<sup>81</sup> Menadryczność wyobraźni młodego poety zaznacza się tutaj w kreacji przestrzeni labiryntowej. Słowacki nie tylko wzbogaca obraz wertykalnym wymiarem spatium, ale i nadaje jej również znamiona błędnika. W monologu Hugona odnajdujemy takie oto słowa:

Można się ukryć w jej lochach podziemnych,  
W krętych przechodach i kryjówkach ciemnych;  
(w. 217-218)

Poeta każe szukać swemu bohaterowi ocalenia w przestrzeni, którą uznać by można za nieprzyjazną mu. Wymieniane przez Hugona właściwości spatium w większości cechuje ambiwalencja. Lochy kojarzą się zwykle z zagrożeniem, karą i utratą wolności – tu mają ją ocalić. *Kręte przechody*, a zatem mylące niewtajemniczonego wędrowca przejścia, mogą tyleż chronić, ile ludzić i gubić. Tym bardziej interesujący jest zatem wybór epitetów, jakie odnajdujemy w tym fragmencie *Hugona* –

<sup>81</sup> Zob. G. B a c h e l a r d, *La poétique de l'espace*, Paris, 1994, s. 45. (tłum. Moje E. G.)

wszystkie ewokują skojarzenia z zagrożeniem, nie z ocaleniem.<sup>82</sup> To co podziemne, kręte i ciemne wzbudza raczej obawę, lęk. Słowacki natomiast takiej przestrzeni wyznacza rolę azylu. Menadryczna imaginacja Słowackiego odciska zatem swe znaki nawet na tych obrazach, które podsuwa kultura. Podlegając metamorfozie stanowią dowód nieustannego kształtowania się wyobraźni autora oraz jego warsztatu artystycznego. Tak właśnie się dzieje z zarysowanym w *Hugonie* obrazie labiryntu. To zakorzenione w kulturze wyobrażenie, uobecnione zarówno w miedzi jak malarstwie, architekturze i literaturze,<sup>83</sup> w młodzieńczej powieści poetyckiej Słowackiego świadczy o romantycznej naturze wyobraźni poety, ale również i o jego fascynacji barokiem.

P. Santarcangeli podkreśla, że choć błędnik jest obecny w kulturze od jej zarania, to jednak można z powodzeniem mówić o epokach rozkwitu labiryntu,<sup>84</sup> za które uznaje barok i romantyzm. W *Hugonie* słowo labirynt nie pada, a jednak można mówić o labiryntowych podziemiach trockiego zamku. Słowacki obdarza tę zorganizowaną i zawsze znaczącą przestrzeń<sup>85</sup> wartością dodatnią. O ile w większości przypadków labirynt uznaje się za spatium obcości, o tyle autor *Araba* w zamknięciu błędnikowych lochów dostrzega przestrzeń przyjazną bohaterowi. Takich odczytań labiryntu nie odnajdujemy wiele. Warto tutaj przywołać opinię M. Głowińskiego, który podkreśla, że *niekiedy pojawiają się wizje labiryntu jako przestrzeni człowiekowi jeśli nawet nie przychylniej, to przynajmniej – niewrogiej*.<sup>86</sup> W świetle tego sądu wykreowaną przez Słowackiego przestrzeń zaliczyć można do najrzadziej występujących interpretacji, skoro czytamy:

Ta droga bardziej pewna i ostrożna,  
Wszak zdradą zdrady uchronić nie można  
(w. 219-220)

Poeta zarysowując błędnik w monologu Hugona (w. 215–220) dalej poddaje go w deskrypcji uszczegółowieniu. Odnajdujemy w niej cały katalog znamienych dla labiryntu elementów: zejście w głąb, zakryte ganki, ciemne przejścia. Wszystko to wskazuje na błędnik, który nie jest dziełem natury, lecz człowieka. Wspomniany już wcześniej P. Santarcangeli uznaje, że właściwy labirynt jest przestrzenią celowo, świadomie zorganizowaną, w przeciwieństwie do labiryntu-

<sup>81</sup> Zob. G. B a c h e l a r d, *La poétique de l'espace*, Paris, 1994, s. 45. (tłum. Moje E. G.)

<sup>82</sup> Wart podkreślenia jest fakt, że Słowacki, by spotęgować napięcie obdarza lochy epitetem *podziemne*. Tautologia ta poświadcza niedoskonałość warsztatu młodego poety.

<sup>83</sup> Zob. P. S a n t a r c a n g e l i, *Księga labiryntu*, tłum. I. B u k o w s k i, red. naukowa A. K r a w c z u k, Warszawa 1982.

<sup>84</sup> Ibidem, s.40.

<sup>85</sup> Por. M. G ł o w i ń s k i, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] M. G ł o w i ń s k i, *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marcholt. Labirynt.*, Kraków 1994, E. R y b i c k a, *Forma labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.

<sup>86</sup> M. G ł o w i ń s k i, dz. cyt., s. 137. Autor swą tezę ilustruje przykładem Cz. Miłosza – *Widzeń nad zatoką San Francisco*.

tów naturalnych i przypadkowych, której pokonanie odbiera jej niejako pierwotny status. W *Hugonie* usytuowanie błędnika w lochach nie zaskakuje, lecz umieszczenie w jego centrum pogańskiej świątyni wskazuje na traktowanie podziemi jako spatium sakralnego,<sup>87</sup> ale obcego. Kreację tego miejsca uznać należy za swoisty wyraz wyobrażeń młodego poety o przeszłości i pogańskich kultach *dzikiej Litwy*, które splatają się z zakorzenionymi już obrazami gotyku. W średniowiecznej świątyni często spotkać można było labirynt, który pełnił zarówno funkcję ornamentacyjną, jak i mistyczną – symbolizował świat i jego centrum, chronił przed demonami, a jego przebycie mogło zastępować pielgrzymkę do Jerozolimy.<sup>88</sup> Nietrudno dostrzec, że w wykreowanej przez Słowackiego przestrzeni podziemi trockiego zamku mamy do czynienia z wykorzystaniem tego wyobrażenia do potęgowania dramatyizmu. Podziemia są labiryntowe wówczas, gdy w umyśle Hugona rodzi się myśl o ocaleniu, a tracą charakter błędnika w momencie, gdy bohater zamiar realizuje. Okazuje się bowiem, że wcześniej wspomniane kręte przejścia, ciemne kryjówki nie stanowią szczególnie trudnej przeszkody. Hugo nie jest śmiałkiem, lecz desperatem, który pokonuje je sprawnie i co ciekawe – szybko! Czytamy:

Potem zbiegł szybko przez zakryte ganki  
Do świątyń boga, który gromem włada.  
(w. 223-224)

Trudno zatem dostrzec konsekwencję w kreacji przestrzeni. Jej ambiwalencję podkreśla jednak Słowacki sugerując bezpieczeństwo zamkniętego, podziemnego spatium, przy jednoczesnym potęgowaniu napięcia. Wzrasta ono, gdy bohater dociera do centrum labiryntowych lochów – miejsca pogańskiego kultu:

Lecz przebóg! zadrzał: kamienne bożyszcza,  
Stojąc wokoło święconego zgliszcza,  
Żywymi w niego patrzyły oczyma.  
(w. 230-231)

W obrazie tym wyobraźnia bohatera ożywia materię w sposób nadnaturalny. Z podobną sceną spotkać się możemy także w późniejszej w twórczości Słowackiego – wystarczy przypomnieć tytułowego bohatera *Kordiana* spętanego w wędzidłach Strachu i Imaginacji. Podobieństwo to wskazuje na nieustanną ewolucję artystyczną poety. Imaginacja wraz z dojrzałością i doskonalącym się warsztatem przyniosła owoce w postaci dzieł tej miary co *Król-Duch*.

<sup>87</sup> Związki pomiędzy labiryntem a sacrum są stare. Zdaniem Eliadego poruszanie się po labiryuncie jest tożsame z *iter mysticum* – przejściem od tego co świeckie, do tego, co sakralne. Błędnik według niego [...] w każdym wypadku bronil przestrzeni magiczno-religijnej. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000, s.402.

<sup>88</sup> Zob. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A. Q. Lavique, Kraków 1994, s. 98 i dalsze.



Kreacja przestrzeni i architektury w *Hugonie* poświadcza, że ten młodzieńczy utwór uznać można za ważny w kształtowaniu się wyobraźni poetyckiej Słowackiego. Ujawniają się w nim charakterystyczne dla juveniliów niedoskonałości warsztatowe, intertekstualne związki z innymi dziełami, ale również talent młodego twórcy. Imaginacja uwolniona z rygoru poetyki klasycystycznej, podsycana przez wrażliwość, ujawniła w *Hugonie* swą meandryczność. Młody Słowacki, kreując poetycką mapę wschodnich rubieży Europy i umieszczając na niej średnio-wieczne zamki, wyznacza przestrzeni i architekturze rolę pośredników pomiędzy duchem a materią. To heglowskie<sup>89</sup> pojmowanie spatium i jego elementów sprawia, że nie waha się połączyć *sacrum* z *profanum*, gotyku z barokiem. W tym niewielkim i często krytykowanym utworze dostrzec możemy siłę imaginacji wspartej wrażliwością. Obrazy, podsuwane przez wyobraźnię, to palimpsest tradycji i mocy twórczej – a więc talentu w rozumieniu Eliotowskim.

<sup>89</sup> Na zależność tę zwracał uwagę G. W. F. Hegel, który pojmuje architekturę jako organizację przestrzeni, polegającą na oczyszczeniu jej z przypadkowości, zmierzającą do jej „pokrewieństwa z duchem”. Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landań, t. 1, Warszawa 1964, s. 142.