

Polimorficzność Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu z Raptularza wschodniego Juliusza Słowackiego w perspektywie intermedialnej i transmedialnej¹

Abstract

Hybridity of Juliusz Słowacki's *Voyage to the Holy Land from Naples from Eastern Notebook* in an Intermedial and Transmedial Perspective

The essay discusses *Voyage to the Holy Land from Naples* by Juliusz Słowacki, treated as part of the recently rediscovered *Eastern Notebook*, with a focus on the relations between the text and its visual aspects within the poem and in reference to the pictures and sketches from the notebook. Apart from the genre hybridity of *Voyage...*, the essay emphasises its media hybridity on different levels: from the intermedial perspective (the poem in relation to the drawings associated with it, such as the drawing of Agamemnon's tomb or the sketch of the Vostiza tree which appears at the end of canto VI) and from the transmedial perspective (the transfer of structures from different media to the poem, such as paintings, postcards, paper-cuts, graffiti/hieroglyphs, magic lantern – with special attention paid to the overlapping of Salvator Rosa's paintings and phantasmagoric magic lantern shows). The essay thus highlights Słowacki's sensitivity to visual phenomena of different technological origins and how his poetry reflects such phenomena.

Keywords: *Voyage to the Holy Land from Naples*, Juliusz Słowacki, *Eastern Notebook*, intermediality, transmediality

Słowa kluczowe: *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, Juliusz Słowacki, *Raptularz wschodni*, intermedialność, transmedialność

Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu Juliusza Słowackiego jest dziełem polimorficznym, które można uznać za hybrydę gatunkową – w badaniach nad poematem akcentuje się jego związki między innymi z poematem dygresyjnym, reportażem czy gatunkiem podróży. Odnalezienie w 2010 roku w Rosyjskiej Bibliotece Państwowej w Moskwie *Raptularza wschodniego*, zawierającego rękopis *Podróży...*, a od czasów II wojny światowej uznanego za bezpowrotnie utracony, sprawia, że kwestie genologiczne jeszcze bardziej się komplikują ze względu na wielowymiarowy kontekst notatnika podróżnego i jego

¹ Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki, nr rejestracyjny projektu 2014/15/B/HS2/01360.

wewnętrzny porządek. Ujawniają się zarazem dodatkowe relacje intermedialne z rysunkami z *Raptularza*, jak chociażby ze szkicem drzewa kończącym pieśń VI, będącym ilustracją fragmentu poematu, czy znanym już wcześniej rysunkiem przedstawiającym grób Agamemnona (również z rysunkiem Słowackiego-podróżnika, choć w sposób niebezpieśny). Jednocześnie należy zwrócić uwagę na to, że poza intermedialnymi relacjami na linii słowo – obraz między *Podróżą do Ziemi Świętej z Neapolu* a rysunkami poemat związany jest ze sztukami plastycznymi także na innych poziomach – tematycznym, kiedy odnosi się wprost do malarzy, oraz transmedialnym, gdy stosuje techniki obrazowania zaczerpnięte ze sztuk wizualnych – malarstwa, kolażu, wycinanki, pokazów latarni magicznej. Związki słowa z obrazem u Słowackiego wyraźnie przekraczają granice dziedzin artystycznych, zwłaszcza wówczas gdy strukturalnie jedna dziedzina artystyczna wpływa na drugą.

Rozważania na temat medialnej hybrydyczności *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* wypada rozpocząć od przynależności gatunkowej utworu, a więc od jego gatunkowej hybrydyczności – *Podróż...* bowiem okazała się najbardziej złożonym dziełem Słowackiego pod względem genologicznym. Nieuchwytność i heterogeniczność gatunkowych wyznaczników *Podróży...* odzwierciedlone są w licznych wystąpieniach badaczy twórczości Słowackiego, którzy postanowili odnieść się do tego problemu, niejednokrotnie wchodząc ze sobą w polemikę i występując z coraz to nowszymi propozycjami gatunkowego określenia utworu. Nie sposób ich wszystkich wymienić. Przykładowo dla Juliusza Kleinera był to poemat podróżniczy² w stylu Byronowskim, wręcz nowe *Wędrówki Childe Harolda*, choć pisane stylem donżuanowskim. Z Byrona (ale też i ze Sterne'a) Słowacki miałby przejść styl dygresyjny, co skłaniało też do określenia utworu mianem poematu dygresyjnego (początkowe koncentrowanie się badaczy na genetycznych zależnościach z czasem przekształciło się w dostrzeganie niezależności Słowackiego w kreowaniu własnego modelu poematu dygresyjnego). Z kolei Paweł Hertz nazywa go „dziennikiem poetyckim”³, a Jarosław Maciejewski „poematem refleksyjnym”⁴.

Maria Kalinowska widzi w *Podróży...*, rzadko spotykaną w polskiej literaturze, gatunkową formułę poematu dygresyjnego, odmienną realizację od późniejszego *Beniowskiego*, jednak niestanowiącą jedynie jego preludium czy pierwszej próby. Traktuje *Podróż...* przede wszystkim jako realizację europejskiej tradycji podróżopisarstwa, wyróżniając „podróż grecką” jako odrębny gatunek literacki, paralelny wobec „podróży włoskiej”, ze swoją tradycją, konwencjami i toposami, a także problematyką, wykraczający poza realistyczną reportażowość⁵. Badaczka dostrzega zatem kontaminację wzorca poematu dygresyjnego z modelem gatunkowym podróży greckiej (sam poemat dygresyjny najczęściej osnuty jest wokół wątku podróży, jednak takie stanowisko Kalinowskiej dodatkowo

² Juliusz Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999), t. 2, 95–121.

³ Paweł Hertz, *Portret Słowackiego* (Warszawa: PIW, 1976), 86.

⁴ Jarosław Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego* (Wrocław: Ossolineum, 1974), 24.

⁵ Maria Kalinowska, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. *Głosy* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 83–100.

wzmacnia i dowartościowuje „greckość” utworu Słowackiego i konstrukcyjny wpływ motywu podróży – wykraczający, jak można sądzić, poza konwencjonalny temat spajający różne wątki i epizody).

Leszek Libera, który szczegółowo badał pod kątem genologicznym dzieło Słowackiego, definiował je jako „romantyczny reportaż”, wskazując, że dla tych badaczy, którzy jak Grabowski i Folkierski widzieli powinowactwa *Podróży... z dziennikami podróży Lamartine’a i Chateaubrianda*, była ona „wierszowanym itinerariuszem”⁶. Libera wychodzi od uwagi Maciejewskiego na temat reportażowego stylu opisanego wschodniej wędrówki Słowackiego i umiejscawia utwór w przestrzeni pomiędzy literaturą faktu i literaturą piękną opartą na fikcyjnym obrazie rzeczywistości, akcentując realizm i obiektywizm, które to cechy miałyby charakteryzować współczesny reportaż („niepoetycki”, ale sprawozdawczy, tytuł dzieła i tytuły poszczególnych jego części też w tej optyce sugerowałyby reportażowy charakter)⁷. Wpisywałoby się to w poetykę romantycznego gatunku „podróż”, który, choć przełamany byłby poetyckością i metaforyzacją, to jednak nie wykraczałby poza ramy „reportażu artystycznego”⁸. Z Liberą polemizował Michał Kuziak, odrzucając mimetyczny i ekspresyjny styl lektury i podkreślając jego ironiczność oraz intertekstualność (podobnie jak Ryszard Przybylski traktując utwór jako „zabawę w podróż”)⁹.

W swoich genologicznych rozważaniach o hybrydowej naturze *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Leszek Libera nie bierze pod uwagę kontekstu albumu rysunkowego¹⁰ tworzonego przez poetę podczas wyprawy na Wschód. Album ten wszakże ma charakter reportażowy, stanowi utrwalenie widoków obserwowanych *hic et nunc* – bez dystansu czasowego (wiemy skądinąd, że *Podróż... z Neapolu* nie powstawała na bieżąco jak dziennik). Stanowi akompaniament wobec poetyckich tekstów podróżniczych Słowackiego, w większym stopniu oparty na mimetyzmie przedstawienia, tak jak współczesna fotografia reportażowa. Libera nie mógł w latach 90. odwołać się tym bardziej do odkrytego w 2010 roku *Raptularza Słowackiego*, zawierającego między innymi rękopis *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* oraz szereg szkiców, które już z racji samego przestrzennego umiejscowienia w jednym zeszycie, stanowiącym integralną całość zapisków podróżniczych poety, rzutują na jego odczytanie (rodzi się w związku z tym pytanie – czy wzmacniają wydzźwięk reportażowy poematu, czy może raczej go osłabiają, uwidaczniając kreacyjny charakter sztuki słowa w zestawieniu z realistycznie ukierunkowaną grafiką).

Podsumowując swoje refleksje na temat gatunkowych właściwości *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, którą w swojej pracy nazywał także „pamiętnikiem autorskim”,

⁶ Leszek Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”* (Poznań: Pro Scientia, 1993), 18.

⁷ Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, 19–20.

⁸ Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, 29. Odejsiem od metody reportażowej miałby być późniejszy *Grób Agamemnona* – podróż imaginacyjna bardziej niż realna (tamże, 53).

⁹ Michał Kuziak, „O «Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu» Juliusza Słowackiego. Próba lektury (po)nowoczesnej”, w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Olga Płaszczewska (Kraków: Universitas, 2007), 226–227.

¹⁰ Juliusz Słowacki, *Album rysunkowe z podróży na Wschód*, oprac. Ewa Grzęda, Joanna Jesioniowska (Wrocław: Ossolineum, 2009).

„traktatem poetyckim”, „krajoznawczym wożem poety” czy „literackim przewodnikiem po krainie własnego «ja»”, Libera stwierdza:

„Słowacki realizując swoją koncepcję uniwersalizmu w sekstynach podróźniczych próbował stworzyć dzieło amorficzne formalnie i fabularnie. Na amorfizm genologiczny wskazuje suma doświadczeń niniejszej pracy: literacki weryzm reportażowego opisu, podróż imaginacji jako zapis strumienia świadomości, publicystyka polityczna, liryka osobista, wykład sztuki poetyckiej i zapis intymnego pamiętnika, żart i patos, epickość i liryzm przeplatane scenkami dramatycznymi (*Nocleg w Vostyzy*). *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* jest wbrew tytułowi mniej tworem ukonstytuowanym tytułem, sugerującym zarazem samookreślenie gatunkowe, jest raczej utworem stającym się przez ciągłe szukanie i tworzenie formy”¹¹.

Koncepcję dzieła amorficznego adekwatniej byłoby jednak zastąpić propozycją dzieła hybrydycznego (zwłaszcza jeśli uwzględni się także kontekst wizualny związany zarówno z rysunkami i szkicami Słowackiego zamieszczonymi w podróźnym *Raptularzu* i w *Album rysunkowym*, jak i z odniesieniami malarsko-plastycznymi w samej *Podróży...* na poziomie stematyzowanym i na poziomie metody twórczej angażującej plastyczną stronę wyobraźni odbiorców). Zamiast amorficzności warto zaproponować polimorficzność, ponieważ wielokształtność utworu, jego hybrydyczność, manifestująca się połączeniem tak wielu konwencji i stylów¹², jest zaprzeczeniem bezkształtności. Nieustanne poszukiwanie i tworzenie formy poetyckiej, formy coraz bardziej pojemnej, sprawia natomiast, że dzieło nabiera kształtów przed oczyma czytelnika, a w pewnej mierze dzięki niemu – odbiorca obserwuje dzieło *in statu nascendi*¹³.

Nie miejsce tu jednak na szczegółowe relacjonowanie czy uzupełnianie stanu badań nad gatunkową przynależnością *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Już sam poemat dygresyjny, który ze swojej istoty oparty jest na mieszaniu gatunków i przekraczaniu granic między rodzajami i gatunkami literackimi¹⁴, jest gatunkiem hybrydycznym, jakimś laboratorium gatunkowym, w którym sprawdzane są możliwości formy literackiej. Gdyby uznać z kolei, że w *Podróży...* dokonano się połączenie formy poematu dygresyjnego z innymi gatunkami (jak choćby wspomniana podróż grecka czy reportaż), należałoby to już rozpatrywać nie jako grę z konwencjami i gatunkami w obrębie poematu dygresyjnego, ale jako tak silną obecność elementów innych gatunków, że rozsadałyby one ramy gatunkowe poematu dygresyjnego, jakkolwiek szeroko i płynnie nakreślone.

Odnalezienie *Raptularza*, umiejscawiając *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* w jej naturalnym kontekście w notatniku podróźnym Słowackiego, do problemów genologicznych

¹¹ Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, 176.

¹² Już Antoni Małecki, pierwszy wydawca *Podróży...* (w 1866 roku), zauważył tę mieszankę stylów i porządków estetycznych, podkreślając w poemacie: „dar do składania tych strof dziwacznych, wypowiedziających postuszeństwo wszelkim utartym prawidłom sztuki, mieszających w jedną gmatwaninę wszelkie żywioły poezji, wszelkie uczucia człowieka” (Antoni Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego dzieła i życie w stosunku do współczesnej epoki*, [Lwów: nakładem autora, 1866–1867], t. II, 8).

¹³ Zob. Marcin Leszczyński, „*Lutnia szalonego barda*”. *Metaliterackie aspekty poematów dygresyjnych Byrona i Słowackiego* (Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2014), 323.

¹⁴ Zob. Jacek Brzozowski, „Dygresyjny poemat”, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Ba-chórz, Alina Kowalczykova (Wrocław: Ossolineum, 1997), 195–198.

dołącza problemy związane z relacyjnością poematu z różnorodnymi elementami notatnika, poczynszy od chaotycznych zapisków podróży¹⁵, rachunków, niedbanych szkiców, a skończywszy na starannych rysunkach. Umożliwia dzięki temu spojrzenie na utwór w jego powiązaniach z całym spektrum elementów tekstowych (zarówno literackich, jak i notatnikowych) oraz rysunkowych.

Jeśli Ryszard Przybylski sugerował – na długo przed odnalezieniem *Raptularza* – że wszystkie teksty będące świadectwami podróży wschodniej Juliusza Słowackiego tworzą całość (badacz bowiem zebrał w jednej publikacji dostępne teksty związane z podróżą wschodnią poety, umieszczając je w kontekście europejskich podróżników), można powiedzieć, że swego rodzaju sylwę złożoną z wielu gatunków i rodzajów¹⁶, to dzisiaj, dzięki odzyskaniu tego notatnika, owa heterogeniczna „całość” znacznie się poszerza. Przybylski nie zajmował się szczegółowo rysunkami z albumu, które należałoby potraktować jako nieodłączną część – nazwijmy to – konstelacji podróży wschodniej Słowackiego. Teraz dochodzą jeszcze kolejne szkice i rysunki z *Raptularza wschodniego* wraz ze wszystkimi nieznanymi wcześniej drobnymi zapiskami poety. I to właśnie ta „konstelacja” staje się naturalnym kontekstem czytelniczym dla *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Cześć ona teraz będzie na dokładne zbadanie i wieloperspektywiczne opisanie.

Umieszczenie *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* w jej macierzystym materialnym kontekście, dzięki odnalezionemu zeszytowi podróży Słowackiego, wpisuje poemat w różnorakie konfiguracje z notatkami i rysunkami poety. Przykładowo pierwsza karta *Raptularza* (przeniesiona na to miejsce pod koniec XIX wieku¹⁷) zawiera na jednej stronie „Dziennik podróży”, częściowo przekreślony, traktowany jako list najprawdopodobniej do matki, mówiący o nastrojach wyruszającego w drogę podróżnika, o celach wędrowki, trudnych do zrozumienia dla samego Słowackiego, i jej niebezpieczeństwach, a także kalendarium podróży (daty i miejsca), kolumny cyfr i szkic stroju podróżnego wraz z kosztami ekwipunku (między innymi kapelusz, spodnie, dywan, poduszka), z kolei na drugiej stronie jest rysunek przedstawiający towarzysza podróży – Zenona Brzozowskiego, trzymającego zeszyt, na tle ruin. Ten cały zapis tekstowo-liczbowo-rysunkowy stanowi ramę i najbliższy kontekst interpretacyjny *Podróży...* (do pewnego stopnia tę rolę zachowywałby także, gdyby nadal znajdował się w innym miejscu notatnika). Deklarowany w poemacie cel podróży („Idę powiedzieć o was Chrystusowi/ Pod jego krzyżem, w Jego męki Domie./ Idę zapytać głośno w Oliwecie,/ Gdzie się zbudzicie i zmartwychwstaniecie”¹⁸) można czytać obok deklaracji z „Dziennika podróży”: „ja sam prawdziwie nie umiem sobie wytłumaczyć dlaczego z takim smutnym zapałem rzucam się w świat

¹⁵ Zob. Marek Troszyński, „Zapiski w «Raptularzu wschodnim». Filologia i poetyka”, „Rachunki i zapisy cyfrowe w «Raptularzu wschodnim»”, w: „Raptularz wschodni” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze, t. III „Studia i interpretacje” (Warszawa: DiG, 2019).

¹⁶ Zob. Ryszard Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982).

¹⁷ Zbigniew Przychodniak, Urszula Makowska, „Historia «Raptularza wschodniego» do roku 1939 i jego stan aktualny”, w: „Raptularz wschodni” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze, t. II „Edycja – komentarz – objaśnienia”, Maria Kalinowska et al. (Warszawa: DiG, 2019). 23, 30–35.

¹⁸ Juliusz Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, cyt. za: „Raptularz wschodni” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze, t. II „Edycja – komentarz – objaśnienia”, 282.

nieznajomy pełny niebezpieczeństw (...). Myślisz, że chcę się jeszcze [?] bardziej oddalić od ciebie – dlaczego?¹⁹, a więc w kontekście najbardziej intymnym, osobistym. Nie chodzi przy tym o weryfikowanie słów poety, ocenianie, która wersja jest prawdziwsza, a która jest autokreacją. Nie jest to ani możliwe, ani celowe. Wielowymiarowość podróży/pielgrzymki wschodniej widać właśnie dzięki zestawieniu fragmentów tekstu poetyckiego mówiących o skardze przy grobie Chrystusa oraz elementów rysunku, rysunku podróżnika w modnym stroju, kosztów całej wyprawy, a także dzięki uwzględnieniu towarzyszy wędrowki. Zadanie pytania w ogrodzie oliwnym o los rodaków wymagało podjęcia trudu pielgrzymki z jej wszystkimi przyziemnymi i codziennymi aspektami (często zresztą w ironiczny sposób ujawnianymi w poemacie przez Słowackiego).

Taka perspektywa pozwala spojrzeć na *Raptularz* jako na dzieło synkretyczne, polimorficzne, które należy ujmować integralnie, respektując jego wielowymiarową brulionowość. Fragmentaryczna struktura dzieła, zawierającego obok utworów literackich luźne notatki, zapiski, szkice i rysunki o różnym poziomie dopracowania, zostaje uspołniona nadrzędnym wątkiem podróży wschodniej z jej porządkiem czasowo-przestrzennym, a nade wszystko doświadczeniem egzystencjalnym, tak wielowymiarowym, samego podróżnika²⁰.

Skomplikowaną polimorficzność i synkretyczność *Raptularza wschodniego* obrazują edytorskie wyzwania związane z ustalaniem kształtu notatnika i wewnętrznych relacji intermedialnych (słowo – obraz). *Ułamek z greckiej podróży. Grób Agamemnona*, dziś wydawany wraz z *Podróżą do Ziemi Świętej z Neapolu* jako pieśń VIII, przez Słowackiego opublikowany jako dodatek do *Lilli Wenedy* w 1840 roku, według Urszuli Makowskiej i Zbigniewa Przychodniaka „najprawdopodobniej nie należał do korpusu *Raptularza*”²¹. Ci sami badacze jednak, powołując się na pierwszą redakcję drugiego listu dedykacyjnego do Zygmunta Krasińskiego towarzyszącego *Lilli Wenedzie*, w którym Słowacki pisał o *Grobie Agamemnona* (określonym jako „o bliższym nieszczęściu piosenka”) – „oto jest wpół zatarta, ołówkiem bladym, na karcie podróżnika spisana” – sugerują, iż być może pierwotny rzut *Grobu Agamemnona* pojawił się w *Raptularzu* już w Grecji, a później ta karta została usunięta lub komuś подарowana²².

W *Raptularzu wschodnim* znajduje się natomiast szkic Słowackiego przedstawiający grób Agamemnona, który to szkic należałoby postrzegać – zwłaszcza teraz, gdy zeszyt podróży Słowackiego został odzyskany²³ – w korelacji z *Grobem Agamemnona*

¹⁹ Juliusz Słowacki, „*Dziennik podróży...*”, cyt. za: „*Raptularz wschodni*” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze, t. II „Edycja – komentarz – objaśnienia”, 273.

²⁰ W odniesieniu do samego poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* o spójnej całości wyłaniającej się z niekiedy fragmentarycznych pieśni niedokończonego dzieła pisała Maria Kalinowska: Kalinowska, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Głosy, 66–67.

²¹ Przychodniak, Makowska, „Historia «*Raptularza wschodniego*» do roku 1939 i jego stan aktualny”, 20. Juliusz Kleiner publikował *Grób Agamemnona* w *Dzielałach wszystkich Słowackiego* w dwóch miejscach, w tomie IV i IX – a zatem w dwóch różnych kontekstach i znaczeniach.

²² Przychodniak, Makowska, „Historia «*Raptularza wschodniego*» do roku 1939 i jego stan aktualny”, 19.

²³ Nie wszyscy badacze, którzy mieli dostęp do *raptularza* przed II wojną światową, rozpoznali w szkicu przedstawienie grobu Agamemnona. Por. Manfred Kridl: „rysunek: trzy ściany muru kamiennego, w środkowej u góry trójkątny otwór, który wypełnia kwiat róży, u dołu niskie wejście z uchylonymi drzwiami” (Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner [Wrocław: Ossolineum, 1956], t. IX, 9). Na temat tego, gdzie ten rysunek Słowackiego był reprodukowany, zob. Urszula Makowska, „Rysunki w «*Raptularzu wschodnim*». Komentarze”, w: „*Raptularz wschodni*” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze, t. II „Edycja – komentarz – objaśnienia”, 574.

(nawet jeśli przyjmujemy, że nie był on pierwotnie złączony z *Raptularzem* – należy przecież do korpusu utworów związanych z podróżą na Wschód, zachodzi tutaj związek przestrzenno-czasowy i tematyczny). Zarówno Urszula Makowska, jak i Maria Kalinowska krótko wzmiankują o rozbieżności w nastroju między szkicem a utworem literackim²⁴. Warto zauważyć, że tworzy się w ten sposób przestrzeń intermedialna pomiędzy tekstem a rysunkiem, w której rodzą się na zasadzie synergii nowe treści wykraczające poza semantykę osobno traktowanych utworów. Takie zestawienie spokojnego, wyciszonego, kontemplacyjnego rysunku prezentującego grób Agamemnona (powstałego zapewne na miejscu, więc prezentującego bezpośrednio wrażenia) z pełnym wzburzonych patriotycznych emocji (w tonacji oskarżycielskiej) tekstem literackim²⁵ wytwarza przestrzeń sensotwórczą – która w tym przypadku skłania do zadawania pytań wcale nie o autentyzm postawy poety przedstawionej w *Grobie Agamemnona*, ale raczej o pracę wyobraźni, źródła inspiracji, a także tajemnicę twórczości artystycznej.

W bardziej bezpośredni sposób z *Podróżą do Ziemi Świętej z Neapolu* związany jest tylko jeden atramentowy rysunek z *Raptularza* – szkic (narysowany z pamięci, co jest rzadkością w notatniku) rosnącego na podwyższeniu drzewa o grubym pniu i rozłożystej koronie na tle zabudowań, który kończy pieśń VI „Nocleg w Vostyzy” (karta 29v). Jak wskazywała Maria Kalinowska, drzewo można odnieść do słów z poematu: „dąb stary/ Na podniesieniu z głazów przy ulicy/ Siedział spokojny...” oraz „Oko zadziwia wielkim pnia obwodem.../ Pień jego w sobie ma siły potęgę/ I wielki smutek starości...”²⁶. Urszula Makowska zauważyła, że rysunek ma charakter ilustracyjny i pełni funkcję winiety finalnej (finaliki)²⁷. Jest to jedna z bardzo nielicznych ilustracji literackich wykonanych przez Słowackiego do jego własnego utworu (zamieszczenie jej na końcu pieśni, do której się odnosi, ściśle powiązanie szkicu z tekstem w materialnej przestrzeni rękopisu nadaje temu rysunkowi inny status niż w przypadku rysunku grobu Agamemnona)²⁸. Słowacki jako rysownik nie próbuje w szkicu oddać wielowarstwowych wrażeń wywołanych widokiem potężnego drzewa, które opisał w skończonej już pieśni, ani nawet jego wyglądu zewnętrznego, tak jak jawił się on przetworzony dzięki wyobraźni: „z liściem

²⁴ Maria Kalinowska, „Grecka wędrowka poety – notatki na marginesie «greckich» stron «Raptularza»”, w: *Raptularz wschodni* Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze, t. III „Studia i interpretacje”, 188; Makowska, „Rysunki w «Raptularzu wschodnim». Komentarze”, 573–574. Makowska przywołuje również fragmenty listu Słowackiego do matki i listu dedykacyjnego do *Lilli Wenedy* jako kontekst interpretacyjny. Badaczka tak podsumowuje spokojną osobność rysunku: „Wąskie drzwi prowadzą do wnętrza, ale nie ujawniają, co się za nimi kryje” (574).

²⁵ Na temat dwudzielnego charakteru *Grobu Agamemnona*, wynikającego z podziału tekstu na część publikowaną i niepublikowaną za życia poety, zob. Kalinowska, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Głosy, 68–71.

²⁶ Kalinowska, „Grecka wędrowka poety – notatki na marginesie «greckich» stron «Raptularza»”, 182–183. Kalinowska ukazuje kulturowe znaczenie motywu drzewa w tej pieśni Słowackiego, jednocześnie badając realia przyrodnicze i wskazując na zaskakującą kontaminację w tekście Słowackiego obrazu dębu (tureckiego), platana i lipy.

²⁷ Makowska, „Rysunki w «Raptularzu wschodnim». Komentarze”, 433.

²⁸ W tym kontekście wspomnieć należy także rysunki liścia ostu, liścia dębu i liścia krzewu różanego zamieszczone na marginesie manuskryptu *Genesis z Ducha*, które ilustrują wywód poety (zob. Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner [Wrocław: Ossolineum, 1954], t. XIV, 15–16).

rozwanym jak skrzydło Anioła²⁹. Skojarzenia związane z minioną historią i okupacją turecką, lipą Jana Kochanowskiego i niewyszukanymi potrzebami, Stonehenge i zuchwałością dawnych tytanów, smutkiem, bezużytecznością cienia i chłodu, siłą i starością, religijnym ekumenizmem w przestrzeni natury – Słowacki zestawia ze spokojną widokówką drzewa. I tym razem, podobnie jak w przypadku rysunku grobu Agamemnona, uderza kontrast między patrzeniem zewnętrznym a spojrzeniem wrażliwego poety, pełnym kulturowych odwołań i skojarzeń. Oko fizyczne, oko turysty – a wielki platan w Vostizy był popularną atrakcją turystyczną – jest zdumione jedynie samymi gabarytami: „Oko zadziwia wielkim pnia obwodem...”³⁰, natomiast oko wyobraźni, jak pokazuje mnogość asocjacji i odwołań kulturowych, sięga głębiej, do wnętrza podróżnika. I dopiero zderzenie obrazu z tekstem, zderzenie tego, co widać, z tym, co należy dopiero odkryć, wskazuje szczególnie wyraźnie na głębszy wymiar podróżowania poety – poprzez historię, poprzez kulturę, poprzez wrażliwą wyobraźnię.

Rysunki grobu Agamemnona i drzewa w Vostizy są przykładem napięcia między naczynnością a kulturowym i osobistym znaczeniem elementów natury i wytworów człowieka napotykanym przez Słowackiego podczas wschodnich wojaży. Warstwa wizualna okazuje się impulsem uruchamiającym wyobraźnię i asocjacje kulturowe, a także odczytanie osobistej relacji podróżnika z danym miejscem (refleksje na temat losu wędrowca/pielgrzyma i jego ojczyzny). To właśnie zestawienie strony wizualnej z tekstową podkreśla tajemnicę osobistego, indywidualnego przeżywania historii, kultury i natury – podkreśla ujawnienie podmiotu w zapisanym słowie. Powstająca w ten sposób w *Raptularzu wschodnim* przestrzeń intermedialna generuje znaczenia dzięki napięciom pomiędzy tekstem a obrazem, pomiędzy przedstawieniem tego samego słowem i grafiką (czy jednak rzeczywistość tego samego, skoro zmienia się medium?).

Refleksja Juliusza Słowackiego na temat medium rozumianego jako reprezentacja rzeczywistości (za pośrednictwem materiału i technologii komunikacyjnej) wybrzmiewa w liście do matki poety pisanym między 21 a 23 sierpnia 1834 roku z Genewy. Mistrz słowa w następujący sposób formułuje myśl o nieprzystawalności językowego opisu i cudzej wyobraźni, która prowokuje do poszukiwania innych środków przedstawiania rzeczywistości:

„Jak to smutno pomyśleć, że Ty, Mamo, z tych krótkich opisów nie będziesz sobie mogła wystawić miejsc, gdzie twój syn był – gdzie myślał o tobie. Obrazy, które sobie twoja imaginacja utworzy, będą może piękne, ale nie będą tymi samymi obrazami, które teraz ja widzę we wspomnieniach. Czyż ludzie nie wynajdą kiedy jakiego środka, który by lepiej niż pismo i malarstwo wystawiał przedmioty! Dziwna i głupia myśl”³¹.

Czy są to – jak uważa Mieczysław Inglot³² – prorocze słowa? Nie wiemy, czy wyłazek fotografii zaspokoiłby potrzeby Słowackiego w „wystawianiu przedmiotów”

²⁹ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 319.

³⁰ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 319.

³¹ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. Eugeniusz Sawrymowicz (Wrocław: Ossolineum, 1962), t. 1, 257.

³² Mieczysław Inglot, „«Rozłączenie» Juliusza Słowackiego w kontekście korespondencyjnych obrazów nostalgii poety”, w: *Rok Słowackiego w Przemysłu*, red. Jerzy Starnawski (Przemyśl: Wydawnictwo Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemysłu, 2001), 37.

jako medium „obiektywniej” odwzorowujące rzeczywistość niż malarstwo, ale przecież w mniejszym stopniu oddające osobisty punkt widzenia jednostki. Podmiotowość patrzącej i jednocześnie odczuwającej osoby wyraźniej uwydatnia się z kolei w kreacji pejzażu słowami, jednak rodzi problem adekwatnego odbioru w wyobraźni czytelnika. Tęsknota za nowym medium i marzenie o przekraczaniu ograniczeń dostępnych mediów koresponduje z eksperymentalnymi poszukiwaniami Słowackiego jakiegoś „transmedium” łączącego praktyki poezji i sztuk wizualnych, przekraczającego granice różnych sztuk. W przeciwieństwie do tego, co moglibyśmy określić mianem „sztuki intermedialnej”, sytuującej się na pograniczu sztuk czy w przestrzeni pomiędzy sztukami, sztuka transmedialna dokonuje transpozycji jednego medium na inne, strukturalnie je zmieniając.

W niniejszym tekście przyjęliśmy właśnie taki sposób rozumienia „intermedialności” i „transmedialności”, zdając sobie sprawę z niejednoznaczności tych terminów, nieostrych granic między nimi i braku konsensusu wśród badaczy (różnorodne typologie i klasyfikacje widziałyby na przykład transmedialność jako część zjawisk intermedialnych, jednak dla klarowności wywodu na temat Słowackiego przyjmuje się to rozróżnienie, aby wskazać na odrębność relacji łączących tekst i obraz w odniesieniu do innomedialnych dzieł połączonych na przykład tematem oraz strategii przejętych do poezji z innych mediów). Intermedialność nie jest tutaj rozumiana – jak u Dicka Higginsa³³ – jako synteza krzyżujących się sztuk, lecz przestrzeń pomiędzy sztukami, napięcie wynikające z zestawienia różnomedialnych sztuk powiązanych na przykład tematycznie, fabularnie, narracyjnie (jest więc kategorią ściślej związaną z odbiorem sztuki). Szczególnie pomocna jest tu koncepcja transmedialności Tomasza Żafuskiego, wskazującego na relacyjność sztuk (która chroni przed zbyt ogólnym rozmyciem się odrębnych sztuk i granic między nimi, a z drugiej strony zdaje sobie sprawę z płynności granic) i stwierdzającego – tak jak Jean-Luc Nancy – że „sztuki naśladują się i uczestniczą w sobie nawzajem”³⁴. Transmedialność to – według Żafuskiego – „zdarzenie przeniesienia cech jednego medium na drugie”, a więc akcent położony jest na dynamikę „tranzytywności” i „przechodności” skutkującą wewnętrzną heterogenicznością nowego wytworu³⁵. Odchodzimy więc tutaj od czystości medium postulowanej przez Clementa Greenberga w stronę heterogeniczności wynikającej z transpozycji struktur czy środków formalnych pomiędzy mediami³⁶.

Wracając do Słowackiego, przypomnieć możemy, jak w wierszu *Rozłączenie* z 20 lipca 1835 roku poeta, przeżywając podobny jak w wyżej przytoczonym liście dylemat związany

³³ Dick Higgins, *Intermedia*, tłum. Marek Zieliński, Teresa Zielińska (Warszawa: Akademia Ruchu, 1985).

³⁴ Tomasz Żafuski, „Transmedialność?”, w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Żafuski (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2010), 10.

³⁵ Żafuski, „Transmedialność?”, 11.

³⁶ Więcej na temat różnych koncepcji intermedialności oraz transmedialności zob. np.: Andrzej Hejmej, „Intermedialność i literatura intermedialna”, w: Andrzej Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe* (Kraków: Universitas, 2013), 97–121; Dick Higgins, *Intermedia*, tłum. Marek Zieliński, Teresa Zielińska (Warszawa: Akademia Ruchu, 1985); Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007); Irina O. Rojewsky, „Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality”, w: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 51–68.

z nieadekwatnością językowej reprezentacji krajobrazu, podkreśla konieczność współdziałania wyobraźni odbiorcy. W liryku tym, stworzonym na opozycji wiedzy i niewiedzy na temat dwóch przestrzeni (ja „wiem” – ty „nie wiesz”), szwajcarski pejzaż nie zostaje opisany, ale jest tworzony przy współudziale odbiorcy (na przykład „trzeba niebo zwałić i położyć/ pod oknami, i nazwać jeziora błękitem”³⁷). Kreacja pejzażu wykracza tu poza możliwości samego języka i nabiera znamion boskich kompetencji, przy czym Stwórca staje się „architektem” komponującym przestrzeń.

W *Raptularzu* znajdziemy podobnie dynamiczne i twórcze, również nawiązujące do sztuk plastycznych, przedstawienie przestrzeni w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, w strofach poświęconych klasztorowi Megaspilleon. Dobrze znana jest analiza tego fragmentu odwołująca się do estetyki romantycznego kolażu autorstwa Ryszarda Przybylskiego³⁸. Słowacki, nieusatysfakcjonowany tym, jak „pismo i malarstwo” „wystawiają przedmioty”, poszukuje syntezy różnych form artystycznego wyrazu, przekraczającej granice pomiędzy nimi. Klasztor Megaspilleon, tak jak krajobraz z *Rozłżenia*, jest dynamicznie kreowany, przedstawiany w momencie stawania się w wyobraźni czytelnika, współtworzony w porozumieniu z nim (trzeba jednak podkreślić, że eksperyment Słowackiego niekoniecznie musi zakończyć się sukcesem – „A będziesz widział – nie widzisz – więc próżno, / Ja doskonale nie opiszę rymem...”³⁹):

„A teraz myślę, jak z liter i cyfer

Ułożyć oczom klasztor Megaspilion”⁴⁰.

Oczywiście bez cyfr, które pojawiły się tu wyłącznie dla zaskakującego rymu („cyfer” – „Lucyfer”), co dodatkowo może podkreślać, że poeta odrzuca zmatematyzowany opis architektoniczny oparty na pomiarach (w relacjach z podróży dość często starano się przybliżyć czytelnikom skalę przedstawianych obiektów poprzez podawanie ich przybliżonych wymiarów).

Poeta zaprasza odbiorcę do aktywnego tworzenia, sterując jego plastyczną imaginacją za pomocą słów: „zanieś to wszystko – wyobraźni okiem (...) przylep do skały (...), postaw forteczkę”⁴¹ – i mimo że sugeruje, iż maluje słowem („ja doskonale nie opiszę rymem...”⁴²), docierając do granic możliwości komunikacyjnych medium słowa, w rzeczywistości jego „opis” jest konstrukcyjnie oparty na innych mediach związanych ze sztukami plastycznymi. Poeta nie przyrównuje krajobrazu do rysunku Callota, do wycinanki, do widokówki czy do wachlarza, lecz przejmuje ich strukturę, aby we śnie na jawie zbudować widok skalnego klasztoru – odbiorca ma wykonać siłą wyobraźni, uruchomionej słowem poetyckim, pracę konstrukcyjną taką jak w innych mediach.

³⁷ Juliusz Słowacki, *Rozłżenie*, w: Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner (Wrocław: Ossolineum, 1958), t. VIII, 404.

³⁸ Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, 18–26.

³⁹ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 329.

⁴⁰ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 327.

⁴¹ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 328.

⁴² Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 329.

Niewystarczalność medium języka do przedstawiania rzeczywistości zbliża Słowackiego pod tym względem do znanego mu Laurence'a Sterne'a, którego twórczość wpłynęła na jego poematy dygresyjne, w tym także na *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*⁴⁵. Sterne w *Tristramie Shandym*, kapitulując wobec niemożności opisanego słowami nawet trywialnych gestów, jak na przykład ruchu laseczką w powietrzu, ucieka się do przedstawień graficznych jako bliższych rzeczywistości i dokładniejszych czy też prosi czytelnika, aby ten sam na pustej karcie namalował portret wdowy Wadman, lub wykorzystuje wielokrotnie gwiazdki, by zaznaczyć to, czego nie można lub nie może wyrazić. Słowacki w tekście *Podróży...* nie stosuje takich zabiegów graficznych, choć – mimo że w inny sposób – również podkreśla nieadekwatność słowa⁴⁴ i konieczność uruchomienia wyobraźni odwołującej się – zgodnie z jej źródłostwem – do obrazów (podobnie jest przecież w przypadku „imaginacji”). Widoczna jest tu nadzieja na możliwość twórczego spotkania z czytelnikiem, mimo obaw artykułowanych później przez poetę 22 maja 1839 roku w liście do Konstantego Gaszyńskiego na temat ochwaczonej i leniwej wyobraźni współczesnych czytelników⁴⁵. Bo romantyczna sztuka to przebudzenie wyobraźni.

W obrębie ośmiu strof opisujących klasztor zaskakuje liczba bezpośrednich odwołań do zmysłu wzroku: „jak (...) ułożyć oczom klasztor”, „teraz podnieś oko! / Gdzie patrzysz? wyżej... tam – tam – aż pod chmurę!”, „a wytnij sobie z jakiego obrazka”, „wyobraźni okiem”, „a będziesz widział”⁴⁶. Poeta jednak nie będzie „malował” słowem. Nawiąże do technik sztuk plastycznych, do innego medium – zamiast opisowości zaproponuje współtworzenie w innym medium. W pewnym momencie poeta wprost odwołuje się do malarstwa:

„O! jaki widok!... – ... Skała rośnie złota
Z arabeskowym rysunkiem Calota”⁴⁷.

W później dopisanym przypisie Słowacki wyjaśnia: „Stawny rysownik arabesków – i snów dziwacznych”⁴⁸. Poeta nie porównuje widoku do obrazów Jacques'a Callota,

⁴⁵ Zagadnienie zbliżeń i różnic między poetyką i postawą twórczą Słowackiego oraz Sterne'a, wprawdzie obecne w dotychczasowych badaniach, wciąż czeka na dogłębne i wszechstronne opracowanie.

⁴⁴ Por. list Słowackiego z Bejrutu datowany na 17 lutego 1837 roku: „Śliczna podróż! Rysowałem wiele, słowa bowiem były niedostateczne do wydania wszystkiego, co uderzało w oczy” (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. I, 344).

⁴⁵ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. I, 418. „Co do not [do francuskiego wydania *Anhellego*]... potrzeba by je tak napisać, aby razem były rozbiorem dzieła – *Anhelli* potrzebuje komentarza jak Dante, albowiem pisałem go umyślnie zwięźle i z wielką ekonomią detaliów – kto więc nie popracuje imaginacją własną nad każdym frazesem *Anhellego*, temu wszystko w nim będzie blade, literatura bowiem terazniejsza w tym właśnie błędna, że się nad wszystkim z wielką miłością własną rozwleka – i wszędzie fałszywymi sypie brylantami – ochwaciły się więc imaginacje czytelników – i leniwe są”.

⁴⁶ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 327, 328, 329.

⁴⁷ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 328.

⁴⁸ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 328. Więcej na temat Jacques'a Callota u Słowackiego zob.: Dorota Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne* (Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997), 118–119. O związkach Słowackiego z malarstwem pisał jeszcze np. Olaf Krynowski, *Stońc ogromnych kręgi... Malarskie inspiracje Słowackiego* (Warszawa: Verbinum, 2002) oraz „Słowacki wobec malarstwa europejskiego – pragmatyczne aspekty myślenia o sztuce”, w: *Juliusz Słowacki w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych*, Elżbieta Dąbrowska i Irena Jokieli (Opole: Uniwersytet Opolski, 2012), jak również Alina Kowalczykowa, *Słowacki* (Warszawa: PWN, 1994).

lecz nazywa to, co widzi, rysunkiem Callota zawieszonym na ścianie skalnej. Wyjątkowość widoku sygnalizowana nazwiskiem malarza zyskuje dzięki paratekstowemu przypisowi aurę oniryczną, która zdaje się stanowić klamrę dla całego procesu wielotworzywowego konstruowania obrazu klasztoru w wyobraźni – gdyż na jego końcu, kiedy klasztor będzie się pojawiał i znikał w zasięgu wzroku, będzie też „śni[!] się na jawie”⁴⁹. Jacques Callot, jak i przywołany w pierwszej pieśni *Salvator Rosa*, nie są sygnałami na przykład ekfrazy czy hypotypozy – poeta nie będzie zajmował się opisem ich obrazów. Zamiast tego nazwiska malarzy stają się sygnałami stylu, który poeta z malarstwa przynosi do poezji – zachęca odbiorców do takiego sposobu patrzenia na poetyckie obrazy, który byłby ekwiwalentem oglądania rysunków Callota i Rosy z ich charakterystyczną atmosferą i stylem.

Słowacki w tworzeniu wizerunku klasztoru sięga jednak nie tylko po strictly malarskie skojarzenia i techniki:

„Wyrasta ścianą prostopadłą skała –
Porysowana jak mnóstwem napisów –
Mnóstwami domków (...)”⁵⁰.

Pojawia się odniesienie do pisma – skała jak ściana z wieloma napisami, może nawet jak zapisana kartka papieru, może jak graffiti, może jak egipskie hieroglify⁵¹. Nawiązanie w greckiej części podróży do egipskich hieroglifów mogłoby wzmacniać tezę o późniejszym powstawaniu *Podróży...*, jednak w tym miejscu ważniejsza jest ich dwoista natura – łączą bowiem cechy pisma i obrazu, mają dwumediálny charakter. W analizowanym fragmencie poematu przejście od rzeczywistości do zapisanej ściany/strony następuje poprzez podobieństwo wizualne – natomiast kartka pojawiająca się w następnej zwrotce („a wytnij sobie z jakiego obrazka”) będzie to obrazek niemieckiego miasta, który po pewnych modyfikacjach (usunięcie wieży i dzwonnicy) należy przenieść w zupełnie inny kontekst, w inną przestrzeń – greckiego górskiego krajobrazu. Nie jest to zatem – co należy podkreślić – *creatio ex nihilo* (Przybylski na przykład sugeruje, że Słowacki odwołuje się jedynie do fantazji czytelnika, a nie do jego pamięci⁵²). Co więcej, uprzednie elementy konstrukcyjne, wspólne poecie i czytelnikowi, są niezbędne do skutecznej komunikacji z odbiorcą, ponieważ tworzą ponadindywidualną płaszczyznę odwołania. Poeta zwraca się do pamięci czytelnika i we wspomnieniach szuka elementów konstrukcyjnych (niemiecka ulica, Częstochowa, rysunki Callota, gniazda jaskółcze) służących do stworzenia nowej układanki, nowej struktury, a właściwie pajęczej tkaniny: „Niech (...) to wszystko (...) zda się lekkim pajęczyny włóknem”⁵³.

Przestrzeń postrzegana jest tutaj za pomocą odwołań do wielu mediów – malarstwa (Callot), pisma (hieroglify/graffiti), pocztówki (obrazek niemieckiego miasteczka),

⁴⁹ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 329.

⁵⁰ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 328.

⁵¹ Dorota Kudelska dostrzega podobieństwo między hieroglifami a arabeskami Callota. Zob. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, 123.

⁵² Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, 25.

⁵³ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 329.

pajęcznej tkaniny, wachlarza. Wyobraźnia Słowackiego łączy wizualne wrażenia z różnych domen kulturowych. Przechylna i płaskość, charakterystyczne dla sztuk wizualnych (i materialnego kontekstu pisma), wypełniają się ruchem nie tylko dzięki pracy wyobraźni, lecz także dzięki fizycznemu przemieszczaniu się podróżnego, gdy skalny klasztor ujawnia się w czasie i ginie z oczu („Niechaj to wszystko razem się pokaże/ Nad głową twoją – i za drzewy znika –/ I znów (...) błyska, znika”⁵⁴).

Poza Callotem, wzmiankowanym przez Słowackiego w pieśni VII, pojawia się w pierwszej pieśni *Podróż...* jeszcze jeden malarz, który nie zyskał do tej pory zainteresowania ze strony badaczy poematu, a którego malarstwo występuje w kontekście latarni czarnoksiężkiej, jeszcze jednego medium wizualnego z utworu – *Salvator Rosa*⁵⁵. Tym, co łączy oba media (malarstwo Rosy i pokazy latarni magicznej, fantasmagorie), są fantastyczność i groza, a poeta zestawia je ze sobą między innymi właśnie na podstawie tych transmedialnych kategorii (aczkolwiek z ironicznym dystansem).

Popularność Salvatora Rosy w romantyzmie wynikała z obecności w jego obrazach malowniczości i wzniosłości z elementami grozy (słynął z dramatycznie kształtowanych dzikich i tajemniczych krajobrazów). Słowacki skojarzył jego twórczość z „romantycznym” widokiem wewnątrz góry Posillipo (starożytny tunel, który odkryto na nowo w 1826 roku, natomiast w 1840 roku rozpoczęto pracę nad jego przywróceniem do użytku). W *Tajemnicach Zamku Udolpho* (1794) Ann Radcliffe przyrównuje widoki podziwiane przez Emily do obrazów Salvatora Rosy, tym samym – bazując na znajomości tego malarstwa przez czytelników – buduje w nich wrażenia i reakcje na prezentowane słowem krajobrazy analogiczne do reakcji na obrazy Rosy. Podobnie Słowacki – choć w sposób ironiczny – porównuje widok w tunelu w górze Posillipo do romantycznej atmosfery z płócien Salvatora Rosy.

Słowacki nieprzypadkowo kojarzył „romantyczność” ze stylem Salvatora Rosy (i mitem jego biografii). George Sand w liście z 1831 roku, zestawiając dwie katedry (Notre Dame i Saint-Étienne de Bourges), symbolizujące dwa oblicza romantyzmu (tak jak François-René Chateaubriand i Victor Hugo), wymieniła nazwisko Rosy wśród największych romantyków – tworząc opozycję między „klasycznym” romantyzmem a tym, co nazwała „le romantique du romantisme”, wymieniła Byrona i Hoffmanna spośród poetów, Rossiniego i Webera spośród muzyków, Planata i Odry spośród aktorów i wreszcie Rafaela i Salvatora Rosę spośród malarzy⁵⁶. Popularna biografia Rosy z 1824 roku (w stylu powieści gotyckiej) autorstwa Lady Morgan *The Life and Times of Salvator Rosa* stanowi z kolei bezkrytyczną prezentację apokryficznych mitów na temat malarza jako romantyka, także jako spiskowca zaangażowanego rzekomo w bunt Masaniella⁵⁷. Powstawały

⁵⁴ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 329.

⁵⁵ Na temat stosunku Cypriana Norwida do Salvatora Rosy zob. Grażyna Halkiewicz-Sojak, „Salvator Rosa – jeszcze jedna siedemnastowieczna inspiracja Norwida”, *Studia Norwidiana* 22–23 (2004–2005): 49–61.

⁵⁶ Zob. James S. Patti, *Salvator Rosa in French Literature: From the Bizarre to the Sublime* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2005), 153.

⁵⁷ Zob. John Sunderland, „The Legend and Influence of Salvator Rosa in England in the Eighteenth Century”, *The Burlington Magazine* 115 (1973): 786.

obrazy prezentujące sceny z życia Rosy oparte wyłącznie na książce Morgan, na przykład cieszący się dużą popularnością obraz przedstawiający Salvatora Rosę wśród zbójców w górach Abruzji⁵⁸.

W obrazie poetyckim z *Podróży...*, w którym pojawia się nawiązanie do „romantyczności” i Salvatora Rosy, można dostrzec, nieodnotowany wcześniej w badaniach nad Słowackim, wpływ lampy czarnoksiężskiej i fantasmagorii w sposobie konstruowania wizualnych aspektów „Pauzylipu groty”:

„Lecz niech mię ciemność Erebu ogarnie,
Jeśli okłamię Pauzylipu grotę.
W ciemny korytarz spadają latarnie
Jedna za drugą jak gwiazdeczki złote.
A tam, gdzie nikt i gdzie ciemność krucza,
Światło dnia wpada jak z dziurki od klucza.

I jeszcze wyżej wzniołszy się na duchu
Powie ci muza w opisaniach szczytna,
Że na uwitym z latarni łańcuchu
Zawisła mała gwiazda dnia błękitna,
A w tej gwiazdeczki lazurowym tonie
Rodzą się ludzie, powozy i konie.

Rodzą się, rosną i w latarni błyskach
Idą większejdc długim korytarzem.
Jeżeliś nie był w romantycznych spiskach,
A jesteś przyszłych wulkanów malarzem,
Tu nie lękając się dyb i powroza
Zbieraj modele jak Salvator Rosa”⁵⁹.

Przypomnijmy pokrótce, na czym polegało działanie latarni czarnoksiężskiej, zwanej niekiedy latarnią magiczną (łac. *lanterna magica*)⁶⁰. Był to – znany już od XVII wieku – złożony z soczewki i źródła światła prosty aparat projekcyjny, który rzutował obraz z przeźroczy. Wykorzystywano ją do przedstawień, najczęściej mających budzić grozę, zwanych fantasmagoriami, popularnych w Europie od końca XVIII wieku. Obrazy duchów czy potworów mogły się zwiększać lub zmniejszać, sprawiając wrażenie ruchomych.

Tego rodzaju pokazy i eksperymenty były poecie najwyraźniej osobiście znane⁶¹. W liście do matki z Genewy z 6 czerwca 1833 Słowacki wspominał:

⁵⁸ Sunderlan, „The Legend and Influence of Salvator Rosa in England in the Eighteenth Century”, 789.

⁵⁹ Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 283–284.

⁶⁰ Zob. również Verity Hunt, „Raising a Modern Ghost: The Magic Lantern and the Persistence of Wonder in the Victorian Education of the Senses”, *Romanticism and Victorianism on the Net* 52 (2008), dostęp: 30.06.2021, DOI: 10.7202/019806ar.

⁶¹ W *Beniowskim* natomiast Słowacki odwołuje się do dagerotypu i stereotypii (pieśń IV, w. 143–146).

„W domie, w którym mieszkam, uwijają się różne cienie, jak w czarnoksiężskiej latarni... naprzód z jaskółkami przyleciał młody Anglo-Szkot (...) – Anglik ten po 2 tygodniach pobytu z nami wyjechał do Lausanny”⁶².

Kiedy Słowacki przybliży czytelnikowi scenierię korytarza w górze Posillipo, używa podobnych zabiegów jak podczas fantasmagorii wywoływanych latarniami czarnoksiężskimi („a w tej gwiazdeczki lazurowym tonie/ Rodzą się ludzie, powozy i konie”, „Rodzą się, rosną i w latarni błyskach/ Idą większejdc długim korytarzem”).

Słowacki gra popularnymi skojarzeniami dotyczącymi Rosy jako buntownika i niepokornego artysty, ale również nawiązuje do jego malarstwa. Salvator Rosa jest bowiem autorem słynnego obrazu „Sprzysiężenie Katyliny”⁶³, na którym przedstawieni są spiskowcy przeciwko Cyceronowi – gra światłem i cieniem uwypukla gesty i mimikę zaferowanych konspiratorów, połączonych przymierzem krwi. Nie dziwi w tym kontekście skontaminowanie przez Słowackiego spiskowej atmosfery znamionującej prawdopodobnie właśnie ten obraz związanego z Neapolm Rosy (obecnie znajdujący się we Florencji, wielokrotnie publikowany w formie stalorytów) z „romantyczną” atmosferą oświetlonej latarniami groty Posillipo w Neapolu i „cieniami” z latarni magicznej.

Jeśli Słowacki, oprócz zamieszczenia metaforycznego znaczenia „wulkanu” jako konspiracji, w kontekście Rosy odniósł się literalnie do malowania wulkanów, to warto przypomnieć, że Rosa namalował obraz z lat 60. XVIII wieku ukazujący śmierć Empedoklesa skaczącego do Etny (incydent opisany przez Diogenesa Laertiusa, a różnie interpretowany – jako próba udowodnienia swojej boskości i nieśmiertelności czy poświęcenie w poznawaniu tajników natury). Dodajmy, że wulkany stanowiły wówczas zupełnie nowy temat w malarstwie, a już w 1715 roku Jonathan Richardson w traktacie na temat malarstwa⁶⁴ dowodził wyższości wizualnej reprezentacji nad językową, odwołując się do wybuchu Etny (w malarstwie cała scena ujawnia się od razu w swej niezwykłości).

Największy od starożytności wybuch Wezuwiusza miał miejsce w 1631 roku – ta erupcja zainspirowała artystów (na przykład Athanasiusa Kirchnera), natomiast Etna wybuchła w 1669 roku i możliwe, że obraz Rosy powstał już po tym wydarzeniu⁶⁵. Wśród majestatycznych skał i krateru, na tle niezwykłej przyrody zaprezentował Empedoklesa uchwyconego w dramatycznym locie w dół, zawieszzonego w powietrzu. Wstępny szkic do obrazu przedstawia kilka ujęć spadającego Empedoklesa, niemal jak w komiksie

⁶² Korespondencja Juliusza Słowackiego, t. 1, 192.

⁶³ Trudno orzec, czy Słowacki widział ten obraz Salvatora Rosy. Alina Kowalczykowa w monografii o Słowackim przy wzmiance o tym, że w *Podróży...* pojawia się Salvator Rosa, podaje, że wiele obrazów Rosy znajdowało się we Florencji – Kowalczykowa, *Słowacki*, 237. Dzisiaj ten obraz można oglądać właśnie we Florencji, w Museo di Casa Martelli, jednak pomijając kwestię tego, czy znajdował się tam również za czasów Słowackiego (najprawdopodobniej tak), trzeba pamiętać, iż poeta trafił do Florencji po podróży wschodniej, a w raptularzu znajdują się gotowe pieśni poematu – przy czym pierwsze pieśni mają charakter czystopisu (pierwsze pieśni mogły powstać już na początku podróży, w październiku 1836 roku, na wyspie Syra – zob. Kalinowska, *Juliusz Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. *Głosy*, 54, 60–62).

⁶⁴ Zob. Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting* (London: Printed for A.C. and fold by A. Bettesworth in Pater-noster-Row, 1725), 4.

⁶⁵ Helen Langdon, „The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa”, *kunsttexte.de* 2 (2011): 12–13, dostęp: 30.06.2021.

w sposób sekwencyjny – z ruchem od prawej do lewej strony. Niemal jak cienie i duchy unoszące się w powietrzu podczas pokazów fantasmagorii.

Sztafaż romantyczny, za pomocą którego w przytoczonym fragmencie *Podróży...* Słowacki prezentuje ironicznie efekty rozwoju technologicznego (tunel górski), obejmuje Ereb, podziemia, grotę, piekło, wulkany, spiski, wreszcie samego Rosę. Poeta wizualizuje całą scenerię, posilkując się widowiskowością latarni magicznej i fantasmagorii. Słowacki za pomocą słowa przedstawia scenę, którą konstruuje na wzór pokazu latarni czarnoksiężskiej, by wyrazić jej niezwykłość. Wyobraźnia wizualna poety czerpie z rozmaitych mediów, aby połączyć słowo z obecnymi w epoce sposobami patrzenia i tym samym przekroczyć transmedialnie ograniczenia języka (zauważmy, że opisowi góry Posillipo towarzyszy silna refleksja autotematyczna i metajęzykowa – poeta grozi samemu sobie wyrafinowaną klątwą, jeśliby dokonał przekłamania w opisie, i dodatkowo przywołuje Muzę „w opisaniami szczytną”; a choć za cel stawia sobie prawdę i mimetyczną reprezentację, to odwołuje się do iluzji optycznych projekcji).

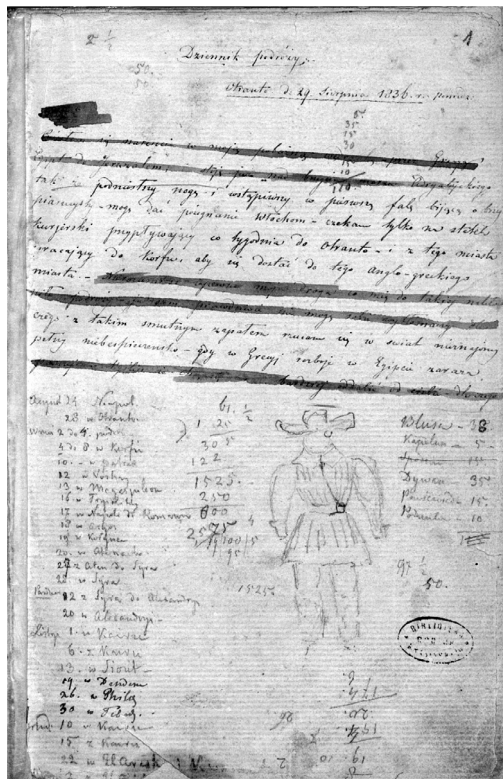
Podkreślmy, że Słowacki nie opisuje działania latarni magicznej ani nie przedstawia pokazu fantasmagorii, lecz przejmując (transponuje medialnie) strukturalne cechy tego medium do opisanego za pomocą słowa widoku, który ukazał mu się w grocie Posillipo. Nakłada na ten widok matrycę wizualną przejętą z projekcji latarni magicznej, być może z fantasmagorycznego seansu grozy, który – wraz z malarstwem Salvatora Rosy – współbrzmiał mu z „romantycznością” podziemnego tunelu. Podobnie jest w przypadku obrazów Callota, widokówek, wycinanek, wachlarzy, graffiti/hieroglifów, które rzutuje na widok klasztoru Megaspileon. Słowacki nie porównuje realnego widoku do tych mediów, ale zamiast tego kreuje nowy obraz, przenosząc do poezji struktury i techniki charakterystyczne dla innomedialnych sposobów reprezentowania rzeczywistości.

Na zakończenie wypada zauważyć, że wyobraźnia Słowackiego jest wrażliwa na zjawiska wizualne technologicznie różnorodne, związane z różnymi mediami. Ich cechy i struktury transponowane są na grunt poezji, angażując wyobraźnię odbiorcy – zwłaszcza wówczas, gdy tworzy się przestrzeń intermedialna pomiędzy słowem i obrazem, składającą do refleksji na temat odmiennych medialnie przedstawień. Skutkuje to niekiedy dynamizacją literackich obrazów, które zdają się często znajdować na przeciwległym biegunie wobec klasycznie spokojnych rysunków Słowackiego z podróży wschodniej. Zastanawiać może – choć to temat na osobny tekst – dlaczego Słowacki z jednej strony w swoim poemacie podróżniczym tak chętnie sięga po groteskowe, dynamiczne nawiązania malarskie, po kolaż i różne obrazy w ruchu, a z drugiej – w *Raptularzu* podróżnym swoje własne rysunki tworzy bez tej energii i dynamizmu (a tematów mu z pewnością nie brakowało – burza na pustyni, powódź, zaraza, widok po trzęsieniu ziemi itd.). Zamiast tego jego pejzaże są spokojne, stonowane, bardzo statyczne, niemal w bezruchu, zaścignięciu, ze skłonnością do symetrii (np. góry libańskie). Być może linearność sztuki słowa (zgodnie ze sporną koncepcją Gottholda Lessinga), tak często skontaminowanej ze strukturami różnych wizualnych mediów i procesami ich tworzenia, stwarzała dla Słowackiego większe możliwości dynamizowania „obrazu” niż nielinearność malarstwa

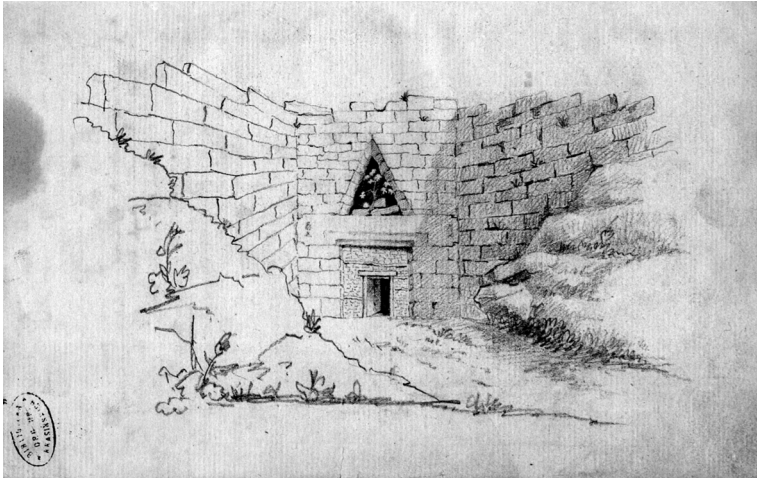
– a może raczej rysunek i malarstwo służyły bardziej pamięci w sposób reportażowy, a słowo poetyckie poddane zostało już grze wyobraźni i artystycznej kreacji.

Podróż wschodnia Słowackiego zapisywana była i rejestrowana za pomocą dwóch systemów znakowych: słowa i obrazu. Bardziej kreacyjistycznie i bardziej mimetycznie (zobacz też tak zwane listy egipskie i liczne rysunki z Egiptu). Dostrzec można silne powiązanie podróżopisarstwa poety z wizualnością, z obrazowaniem (nowe widoki i potrzeba ich utrwalenia – słowem i obrazem, bo jeszcze nie fotografią). Zapis doświadczenia podróży nie odbywał się jednak osobno w owych dwóch systemach znakowych – istnieją bowiem w konstelacji dokumentów i tekstów podróży Słowackiego napięcia intermedialne i przenikanie się transmedialne. Tak oto hybrydyczność gatunkowo-rodzajowa *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* powiązana jest z polimorficznością medialną poematu, uwidocznioną zwłaszcza w kontekście całego *Raptularza wschodniego*.

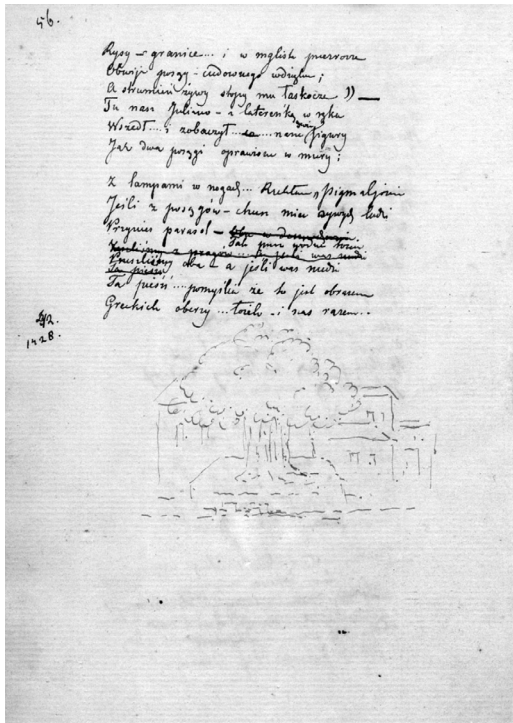
Ilustracje



Karta 1r z *Raptularza wschodniego* Słowackiego zawierająca m.in. „Dziennik podróży”, itinerarium, szkic stroju podróżnika i rachunki.



Karta 68v z *Raptularza wschodniego* przedstawiająca grób Agamemnona.



Karta 29v z *Raptularza wschodniego* – koniec pieśni VI.



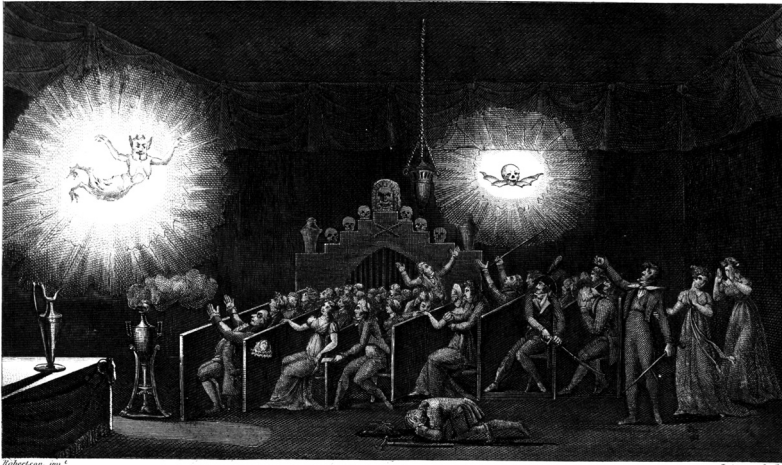
Salvator Rosa – *Sprzysiężenie Katyli*, 1663, Museo di Casa Martelli.



Salvator Rosa – *Śmierć Empedoklesa*, ok. 1666. Wikipedia Commons.



Salvator Rosa – szkic do obrazu *Śmierć Empedoklesa*, ok. 1666, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga.



Phantasmagorie de Robertson dans la Cour des Capucines en 1797.

Pokaz fantasmagorii w Cour des Capucines w 1797 roku (źródło: Étienne-Gaspard Robert, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute*, Paris 1831).



James Gillray – *Fantasmagoria: Scena wywoływania uzbrojonego kościotrupa*, 1803, Metropolitan Museum of Art.

Bibliografia

- Brzozowski, Jacek. „Dygresyjny poemat”. Hasło w *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, 195–198. Wrocław: Ossolineum, 1997.
- Halkiewicz-Sojak, Grażyna. „Salvator Rosa – jeszcze jedna siedemnastowieczna inspiracja Norwida”. *Studia Norwidiana* 22–23 (2004–2005): 49–61.
- Hejmej, Andrzej. „Intermedialność i literatura intermedialna”. W: *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Andrzej Hejmej, 97–121. Kraków: Universitas, 2013.
- Hertz, Paweł. *Portret Słowackiego*. Warszawa: PIW, 1976.
- Higgins, Dick. *Intermedia*. Tłum. Marek Zieliński, Teresa Zielińska. Warszawa: Akademia Ruchu, 1985.
- Hunt, Verity. „Raising a Modern Ghost: The Magic Lantern and the Persistence of Wonder in the Victorian Education of the Senses”. *Romanticism and Victorianism on the Net* 52 (2008). Dostęp 30.06.2021. DOI: 10.7202/019806ar.
- Inglot, Mieczysław. „Rozłzczenie Juliusza Słowackiego w kontekście korespondencyjnych obrazów nostalgii poety”. W: *Rok Słowackiego w Przemyślu*, red. Jerzy Starnawski, 31–38. Przemyśl: Wydawnictwo Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemyślu, 2001.
- Jenkins. Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Kalinowska, Maria. „Grecka wędrówka poety – notatki na marginesie «greckich» stron «Raptularza»”. W: *„Raptularz wschodni” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze*, t. III „Studia i interpretacje”, red. Maria Kalinowska, Elżbieta Kiślak, Zbigniew Przychodniak, 157–196. Warszawa: DiG, 2019.
- Kalinowska, Maria. *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Głosy. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Kleiner, Juliusz. *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. Eugeniusz Sawrymowicz. Wrocław: Ossolineum, 1962.
- Kridl, Manfred. Wstęp do *Dzieła wszystkie*, Juliusz Słowacki, red. Juliusz Kleiner, 7–13. Wrocław: Ossolineum, 1956, t. IX.
- Krysowski, Olaf. „Słowacki wobec malarstwa europejskiego – pragmatyczne aspekty myślenia o sztuce”. W: *Juliusz Słowacki w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych*, red. Elżbieta Dąbrowska, Irena Jokieli, 9–22. Opole: Uniwersytet Opolski, 2012.
- Krysowski, Olaf. *Słońce ogromnych kręgi... Malarskie inspiracje Słowackiego*. Warszawa: Verbinum, 2002.
- Kuziak, Michał. „O Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu Juliusza Słowackiego. Próba lektury (po)nowoczesnej”. W: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, prześtrzeń*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Olga Płaszczewska, 225–241. Kraków: Universitas, 2007.
- Langdon, Helen. „The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa”. *kunsttexte.de* 2 (2011): 12–13. Dostęp 30.06.2021.
- Leszczyński, Marcin. „Lutnia szalonego barda”. *Metaliterackie aspekty poematów dygresyjnych Byrona i Słowackiego*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2014.

Libera, Leszek. *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Poznań: Pro Scientia, 1993.

Maciejewski, Jarosław. *Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław: Ossolineum, 1974.

Makowska, Urszula. „Rysunki w *Raptularzu wschodnim*. Komentarze”. W: *„Raptularz wschodni” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze*, t. II „Edycja – komentarz – objaśnienia”, red. Maria Kalinowska, Urszula Makowska, Zbigniew Przychodniak, Marek Troszyński, Damian Kaja, 413–645. Warszawa: DiG, 2019.

Małeki, Antoni. *Juliusz Słowacki. Jego dzieła i życie w stosunku do współczesnej epoki*. Lwów: nakładem autora, 1866–1867.

Patty, James S. *Salvator Rosa in French Literature: From the Bizarre to the Sublime*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005.

Przybylski, Ryszard. *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.

Przychodniak, Zbigniew, Urszula Makowska. „Historia *Raptularza wschodniego* do roku 1939 i jego stan aktualny”. W: *„Raptularz wschodni” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze*, t. II „Edycja – komentarz – objaśnienia”, red. Maria Kalinowska, Urszula Makowska, Zbigniew Przychodniak, Marek Troszyński, Damian Kaja, 15–40. Warszawa: DiG, 2019.

Rajewski, Irina O. „Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality”. W: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström, 51–68. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Richardson, Jonathan. *An Essay on the Theory of Painting*. London: Printed for A.C. and sold by A. Bettsworth in Pater-noster-Row, 1725.

Słowacki, Juliusz. *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. W: *„Raptularz wschodni” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze*, t. II „Edycja – komentarz – objaśnienia”, red. Maria Kalinowska, Urszula Makowska, Zbigniew Przychodniak, Marek Troszyński, Damian Kaja, 276–338. Warszawa: DiG, 2019.

Słowacki, Juliusz. „Dziennik podróży...”. W: *„Raptularz wschodni” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze*, t. II „Edycja – komentarz – objaśnienia”, red. Maria Kalinowska, Urszula Makowska, Zbigniew Przychodniak, Marek Troszyński, Damian Kaja, 273–275. Warszawa: DiG, 2019.

Słowacki, Juliusz. *Album rysunkowe z podróży na Wschód*, oprac. Ewa Grzęda, Joanna Jesioniowska. Wrocław: Ossolineum, 2009.

Słowacki, Juliusz. *Rozłączenie*. W: *Dzieła wszystkie*, Juliusz Słowacki, red. Juliusz Kleiner, 404–405. Wrocław: Ossolineum, 1958, t. VIII.

Sunderland, John. „The Legend and Influence of Salvator Rosa in England in the Eighteenth Century”. *The Burlington Magazine* 115 (1973): 786.

Troszyński, Marek. „Rachunki i zapisy cyfrowe w *Raptularzu wschodnim*”. W: *„Raptularz wschodni” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze*, t. III „Studia i interpretacje”, red. Maria Kalinowska, Elżbieta Kiślak, Zbigniew Przychodniak, 145–153. Warszawa: DiG, 2019.

Troszyński, Marek. „Zapiski w Raptularzu wschodnim. Filologia i poetyka”. W: „Raptularz wschodni” Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze, t. III „Studia i interpretacje”, red. Maria Kalinowska, Elżbieta Kiślak, Zbigniew Przychodniak, 97–110. Warszawa: DiG, 2019.

Załoski, Tomasz. „Transmedialność?”. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załoski, 9–18. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2010.



Jacek Bodzak, *Nie patrz hydrze w oczy*