

## **“Kordian” i panoramy**

Wojciech Tomasiak

WOJCIECH TOMASIK Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz

## „KORDIAN” I PANORAMY

Alem pierwszych obrazów w myśli nie zepsował,  
Są dziś porównań celem jak księgi podróżne.  
(Juliusz Słowacki, *Kordian*)<sup>1</sup>

### Londyn

Słowacki przyjechał do Londynu z Dover dyliżansem konnym 3 VIII 1831 („o godzinie 5-tej z rana”, L 25). W tym samym dniu w brytyjskiej stolicy rozpoczęła pracę, powołana przez niższą izbę parlamentu, specjalna komisja, której celem miało być zbadanie stanu i perspektyw rozwojowych transportu drogowego z użyciem pojazdów napędzanych parą i gazem; zadaniem komisji było też przygotowanie stanowiska w kwestii wysokości opłat nakładanych na drogach publicznych na pierwsze „dyliżanse parowe”<sup>2</sup>. Słowacki mógł nie orientować się w pracach tej komisji, lecz jego miesięczny pobyt w Londynie musiał mu dostarczyć wiedzy o pojazdach parowych. Kręciło się już ich w angielskiej stolicy całkiem sporo, wiele o nich pisała stołeczna prasa, dymiące dyliżanse bez koni zdążyły też trafić na łamy pism satyrycznych i do karykatur<sup>3</sup>. Nie dowiemy się chyba, jak wyglądało pierwsze

<sup>1</sup> J. Słowacki, *Kordian*. – M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Kordiana”*. Wyd. 2. Warszawa 1972, s. 40. Dalej do tej pozycji odsyłam skrót K. Ponadto stosuję skrót L, oznaczający edycje: J. Słowacki, *Listy do matki*. Oprac. Z. Krzyżanowska. Wyd. 2. Wrocław 1952. *Dzieła*. T. 13. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

<sup>2</sup> W dniu przyjazdu Słowackiego miało miejsce jeszcze jedno interesujące wydarzenie. Otóż do Londynu dotarł z Gloucester „parowy dyliżans”, który na co dzień obsługiwał trasę: Gloucester–Cheltenham (zob. „Cheltenham Journal and Gloucestershire Fashionable Weekly Gazette” 1831, 1 August, s. 3). Jego przyjazd miał niewątpliwie związek z rozpoczęciem prac komisji parlamentarnej. Końcowy raport tej komisji (*Report from Select Committee in Steam Carriages with the Minutes of Evidence and Appendix*. Birmingham 1834) zwracał uwagę na korzyści płynące z nowego środka transportu i postulował obniżenie drakońsko wysokich podatków, jakimi obciążane były „dyliżanse parowe” (zrównanie z podatkami płaconymi przez właścicieli dyliżansów konnych). Parlament nie skorzystał jednak z tych zaleceń, sankcjonując drastyczne różnice podatkowe i doprowadzając w ten sposób do finansowej ruiny pierwszych przedsiębiorców eksploatujących pojazdy parowe. Jak się dziś uważa, stanowisko brytyjskiego parlamentu zahamowało rozwój środków transportu drogowego na kilkadziesiąt lat.

<sup>3</sup> Twórczość satyryczna jest dziś dość dobrze znana (np. H. T. Allen, *A View in Whitechapel Road*, grafika z r. 1831; reprodukcja w: M. D. George, *Hogarth to Cruikshank. Social Change in Graphic Satire*. New York 1967, s. 176. – G. Cruikshank, *The Horses „going to the Dogs”*, z r. 1829;

spotkanie Słowackiego z parowym pojazdem, wszystko jednak wskazuje, że do takiego spotkania doszło i że obraz, jaki przekazał poeta w liście do matki, wyrysowany został na podstawie żywo zapamiętanych wrażeń<sup>4</sup>. Nie ulega kwestii: poeta odwiedził Londyn w momencie przełomowym dla kultury, znalazł się w europejskiej metropolii w początkach epoki pary; z dobrodziejstwa pary skorzystał już przeprawiając się z Calais do Dover, potem jeszcze wielokrotnie zawierał swój los parowym statkiem<sup>5</sup>. Para ułatwiała wojaże. Nie tylko wszakże ona stała za dokonującym się przełomem w mobilności. Podróż Słowackiego z Dover odbywała się zapewne po nowego typu nawierzchni, utworzonej z dwóch mocno ubitych warstw kruszywa (wysokie podatki nakładane na pierwsze parowe dyliżanse miały rekompensować zniszczenia tej nawierzchni powodowane przez większy ciężar nowych pojazdów). Na miejscu w Londynie poeta szybko odnotował znaczącą nowość: regularną komunikację miejską przy użyciu konnych omnibusów („z jednej części do drugiej jeżdżą dyliżansami”, L 26)<sup>6</sup>; miasto miało nie tylko imponujące mosty, ale też fundowało sobie pierwszy podwodny tunel („jeszcze nie skończony most podziemny”, L 28). W ogrodzie Vauxhall oglądać było można popisy śmiałków wznoszących się w balonie. Wszystkie takie środki, ułatwiające fizyczne przemieszczanie się ludzi i przedmiotów, wspomagane były przez te, które służyć miały wojażom fingowanym, imitowanym czy – jak byśmy dziś je nazwali – wirtualnym. Londyn Słowackiego, miasto pierwszych dyliżansów parowych, to także metropolia oferująca swoim mieszkańcom (i liczny przybyszom) bardzo szeroki wachlarz przedstawień panoramicznych.

Ekspozycje panoramiczne znane były w Londynie od końca XVIII w., od momentu, w którym ich twórca (i właściciel patentu), Robert Barker, wystawił tu po raz pierwszy swoje płótno prezentujące Edynburg oglądany ze wzgórza Calton Hill<sup>7</sup>. W opisie wynalazku nie pojawiło się jeszcze słowo „panorama”. Nazwy nowemu typowi kompozycji malarskiej użyczyła francuska formuła „*la natura à coup d’œil* [natura na rzut oka]”; w charakterystyce zamierzonego efektu mówiło się wszakże,

---

reprodukcja w: jw., s. 178. – W. Heath, *March of Intellect*, z r. 1829; reprodukcja w: jw.), rzadziej przypomina się publikacje odnoszące się do pary z entuzjazmem. Interesującym (choć artystycznie niewybitnym) literackim śladem nadziei wiązanych z „dyliżansami bez koni” był wielokrotnie przedrukowywany wiersz z końca r. 1829, *A Vision of Steam* (sygnowany: O.P.Q.), kreślący obraz Londynu przyszłości (z 1930 r.) – zob. „London Evening Standard” 1829, 26 December; „Leicester Herald” 1830, 6 January; „Oxford University and City Herald” 1830, 30 January.

<sup>4</sup> Mam tutaj na myśli następujący urywek z listu pisanego z Paryża (3 IX 1832): „dziwniejszą są rzeczą w Anglii powozy, do których z pary uwiane zakładają konie, konie, które zamiast owsa, węgle ziemne jedzą” (L 84).

<sup>5</sup> W czasie pobytu Słowackiego w Londynie Izba Gmin podjęła prace legislacyjne nad aktem, który określałby dopuszczalną prędkość statków parowych poruszających się po Tamizie (zob. *Steam Boats and Vessels In the River Thames*. „Bell’s Weekly Messenger” 1831, 22 August, s. 6).

<sup>6</sup> Omnibusy zawiązały do Londynu na dwa lata przed przyjazdem Słowackiego; uruchomiona 4 VII 1829 linia połączyła Paddington z City (zob. „London Courier and Evening Gazette” 1829, 5 July, s. 2). Zanim jeszcze na ulice Londynu wyjechał pierwszy pojazd, posłuchać można było nowej kompozycji muzycznej: *L’Omnibus* (zob. „Morning Post” 1830, 4 July, s. 1).

<sup>7</sup> R. Barker pokazał swe płótno w Londynie 14 III 1789 (przy Haymarket 29), wcześniej eksponowane było ono w Edynburgu i Glasgow. Zob. R. Hyde, *Panoromania! The Art and Entertainment of the „All-Embracing” View*. Introd. S. B. Wilcox. London 1988, s. 57-58.

ić widzowie powinni poczuć się tak, jakby znaleźli się w miejscu, z którego artysta dokonywał odwzorowania krajobrazu<sup>8</sup>. Rozpięte wewnątrz walca płótno z widokiem Edynburga miało zatem sprawić, by londyńczycy, oglądający je z ulokowanej w centrum platformy, poczuli pod stopami wierzchołek szkockiego wzgórza. W sierpniu 1831 przedstawienia tego rodzaju określano już powszechnie przyjętą nazwą, znane były zresztą nie tylko w swej postaci klasycznej (jako „panoramy”), ale też w różnego typu formach pochodnych, które prasa zdążyła ochrzcić mianem „wielkiej rodziny »-oram«”. Prasa do rodziny tej zaliczała dioramy, fizjoramy, okto-ramy i kosmoramy...<sup>9</sup>, zgodnie podnosząc zalety tego rodzaju „wystaw” – służących solidnej edukacji i zarazem dostarczających widzom wyszukanej rozrywki. Panoramy zdawały się wypełniać lukę, która w kulturze europejskiej powstała po tym, jak wojny napoleońskie położyły kres praktykom znanym jako *Grand Tour*<sup>10</sup>. Prawdziwa podróż, łącząca w sobie edukację z rozrywką, wrócić miała niebawem w formie pierwszych wojaży turystycznych. Przedstawienia panoramiczne osiągnęły szczyt swojej popularności właśnie w tym szczególnym okresie kulturowego bezkrólewia: gdy *Grand Tour* zdążył już odejść do przeszłości, a nie narodziła się jeszcze nowoczesna turystyka. Dla współczesnych badaczy tego zjawiska lata trzydzieste i czterdzieste XIX w. to okres „panoramowego szaleństwa [*panorama craze*]”<sup>11</sup>.

„Panoramowe szaleństwo”, jakiego można było doświadczyć w Londynie w owym okresie, miało mocno brzmiący i bardzo bogaty akompaniament słowny. Pierwszemu panoramowemu widowisku, tj. wspomnianej prezentacji widoku Edynburga, „zdjętego” ze wzgórza Calton Hill, towarzyszyła skromna ulotka informacyjna; z czasem przy organizowaniu podobnego typu ekspozycji zawiązywał się trwały sojusz plastyki i słowa: widz podziwiał wystawiane płótno, trzymając w ręku objaśniającą widowisko wielostronicową broszurę. Teksty z programów i broszur reklamowych uzupełniane były przez informacje prasowe; wszystkie one odgrywały niewątpliwie kluczową rolę w projektowaniu doświadczeń potencjalnych widzów. Bardzo ważną składową tych słownych instrukcji stanowiło modelowanie wrażeń widza na takie, jakie wynosi się z podróży. Sięgam po parę przykładów. W niezwykle entuzjastycznej recenzji dioramy Louisa Daguerre’a, przedstawiającej „Mount St. Gothard”<sup>12</sup>, czytamy:

<sup>8</sup> Zob. *Specification of the Patent Granted to Mr Robert Barker, of the City of Edinburgh, Portrait-Painter, for His Invention of an Entire New Contrivance or Apparatus, Called by Him „La Nature à Coup d’Oeil”, for the Purpose of Displaying Views of Nature at Large, by Oil-Painting, Fresco, Water-colours, Crayons, or any other Mode of Painting or Drawing.* „Repertory of Arts and Manufactures” 1796, s. 167.

<sup>9</sup> Zob. *Cosmorama, Regent Street.* „The Gentleman’s Magazine” 1830, October, s. 350.

<sup>10</sup> Często przedstawiana jest teza o związkach panoram z instytucją *Grand Tour* (wyrażana niekiedy w formule: panorama – mieszczański substytut *Grand Tour*). Zob. R. D. Althick, *The Shows of London.* Cambridge, Mass., 1978, s. 180.

<sup>11</sup> Zob. A. Byerly, *Are We There Yet? Virtual Travel and Victorian Realism.* Ann Arbor 2013, rozdz. *A Room with a View. The Victorian Panorama.*

<sup>12</sup> Diorama była typem przedstawienia, które opatentował L. Daguerre (późniejszy wynalazca techniki utrwalania obrazu na płycie światłoczułej); zachęcony powodzeniem, jakim cieszyły się ekspozycje prezentowane w Paryżu, Daguerre uruchomił, podobną do paryskiej, dioramę w Londynie. W spektaklach w dioramie wykorzystywane były dwa duże malowidła wykonane na półprzezroczy-

Para i dyliżanse zdziały cuda w ułatwieniu sposobów wędrowania, w przrzucaaniu nas z miejsca na miejsce i w przenoszeniu nas na powrót, po tygodniu lub dwóch, przed pana Murraya, z pokaźnym stosem pięknie oprawionych rękopisów; ale te widoki czynią więcej, bo one przynoszą „góre do Mahometta”. Zaczynamy podejrzewać, że na koniec położą one kres podróżowaniu. [...] Właściciele dioramy powinni wziąć za swoje motto: „Ułatwiona podróż”. Czujemy się, jak byśmy właśnie wrócili z Alp; i niemal zdziwieni jesteśmy, dlaczego nasi przyjaciele nie przyszli, by powitać nas w domu. Za parę sezonów, za pomocą dioramy, spodziewamy się odbyć podróż dookoła świata, za znikomą cenę oraz bez ryzyka głodu i gorączek<sup>13</sup>.

Zachwyt nad tą samą dioramą znajdziemy w innej relacji, gdzie wizualne wrażenia także przełożone zostały na doznania kinetyczne:

Widoki w dioramie zostały znów zmienione i Francja ze Szwajcarią jeszcze raz zostały położone przed naszymi oczami, bez narażania nas na nudności przy przekraczaniu Kanału, na spotkania z grubiaństwem kontynentalnych oberżystów i na niezliczone i nie dające się opisać uciążliwości zagranicznych podróży. Dzięki przemysłowości nowoczesnego dowcipu „długie chodniki i zdobione sklepienia” katedry w Rheims zostały teraz przeniesione blisko Regent’s Park, a skały Mount St. Gothard, wyrwane z ich starych fundamentów, zostały spokojnie złożone w tej samej okolicy. Wszystko to zawdzięczamy magicznemu ołówkowi panów Daguerre’a i Boutona, którzy, choć nie dali nam oryginałów tych wspaniałych obiektów, dali przynajmniej ich imitacje tak doskonale szczegółowe i żywe, że wydają się bardziej iluzjami sztuki magicznej niż tylko dziełami artystycznymi<sup>14</sup>.

Na koniec głos o panoramach, utrzymany w tonie uogólnienia: „Od wielu lat te praktyczne »podróże przy kominku«, zwane panoramami, należą do najbardziej przyjemnych sposobów przenoszenia wiedzy za pośrednictwem zabawy”<sup>15</sup>. Londyn, jaki w sierpniu 1831 zastał Słowacki, był miastem panoram i licznych atrakcji podobnego gatunku; działo ich w mieście przynajmniej kilkanaście. Najstarsze były klasyczne panoramy, wielkie płótna eksponowane w specjalnie wybudowanych do tego celu obiektach (rotundach). Wszystkie te obiekty przeliczytował monumentalny gmach, jaki wznosił się w sąsiedztwie Regent’s Park, nazwany Colosseum. Jego dumę stanowił olbrzymi widok Londynu, przedstawiony tak, jak rozciągał się z wierzchołka katedry Świętego Pawła. Obok Colosseum znajdował się inny gmach, gdzie prezentowane były spektakle dioramy. W bliskim sąsiedztwie obu tych budowli działała najznakomitsza londyńska kosmorama (przy Regent Street 209)<sup>16</sup>. Lista nie byłaby pełna bez ogrodu Vauxhall. Gdy poeta wybrał się

---

stych płótnach, które – dzięki zastosowanej kolorystyce i odpowiedniemu oświetleniu – umożliwiały uzyskiwanie zmiennych efektów (imitujących np. wschody i zachody słońca). Widzowie zasiadali na widowni, która – obracając się na specjalnych rolkach – zmieniała położenie względem eksponowanych przez kilkanaście minut płócien. Nazwisko Johna Murraya, które pada w cytowanym fragmencie, wskazuje na związki fingowanych podróży z rodzącym się właśnie rynkiem przewodników turystycznych. Pozostawiam niezmienną formułę „Mount St. Gothard”, ponieważ – choć często stosowana w początkach XIX w. – nie miała ona swego geograficznego odpowiednika (szczytu tak właśnie nazywanego). W spektaklu, o którym mowa, Mount St. Gothard „zdejty” był od południa, tj. od strony wąwozu Dazio Grande.

<sup>13</sup> *Exhibitions. Diorama*. „The British Magazine” 1830, s. 74.

<sup>14</sup> *The Diorama*. „Bell’s Life in London and Sporting Chronicle” 1830, 25 April, s. 1.

<sup>15</sup> *Burford’s New Panorama*. „Morning Post” 1838, 13 April, s. 3.

<sup>16</sup> Kosmorama zaaranżowana była w ten sposób, że w pomieszczeniu znajdowała się podłużna galeria, po obu stronach której ulokowane były „okna” (zaopatrzone w soczewki). Okna te umożliwiały podziwianie obrazów, których efekt iluzyjny osiągnąć był dzięki naturalnemu oświetleniu (padają-

był do tego ogrodu, wśród oferowanych w nim rozrywek znajdowały się przenośne kosmoramy, w gmachu znajdującej się tam Rotundy czekał „widok Brighton”, wzrok gości mogły tu też nacieszyć rozmaite efekty optyczne, uzyskiwane za pomocą teleskopów, krzywych lusterek itp.<sup>17</sup>

Panoramy londyńskie wzbogacały i zarazem komplikowały repertuar miejskiej mobilności, wprowadzając do niej zupełnie nowy typ doświadczeń kinetycznych. O nowościach tych wspominali autorzy przywoływanych tu wcześniej omówień, gdy zgodnie twierdzili, iż oglądanie w dioramie różnych pejzaży nie pociąga za sobą żadnego wysiłku, odbywa się bowiem bez fizycznego przemieszczania się widzów – to pejzaże przemieszczają się, a ściślej rzecz ujmując: to cała widownia z siedzącą publicznością obraca się względem dwu eksponowanych w spektaklu dioramycznym płócien. Ponieważ widownia tonęła w ciemnościach, zmiana jej położenia miała w sobie coś z magii. Wrażenie magii potęgowało się w londyńskim Colosseum, gdzie można było dostać się na najniższą platformę widokową za pomocą windy hydraulicznej (pierwszej tego typu w mieście). Widok na metropolię otwierał się zatem przed oglądającym, któremu oszczędzano fatygi forsowania setek ciasnych schodów wyprowadzających na wierzchołek prawdziwej katedry Świętego Pawła. Schody były tylko przy wejściu do budynku. Pokonanie paru stopni miało wszakże walor magiczny, bo już nazwa imponującego obiektu (Colosseum) dawała wrażenie, iż wchodzący mogli kilkoma krokami zniwelować ogromny dystans dzielący Londyn od Rzymu. W galerii kosmoramy czekały na nich wygodne kanapy, posiłki i napoje. 14 widoków, których oglądanie wymagało tylko przesuwania się od jednego okna do drugiego, przenosiło zwiedzających daleko poza Anglię. Prawdziwa podróż po przedstawionych miejscach angażowałaby nieporównanie więcej sił, niż zużywało się ich w niespiesznym krążeniu po komfortowo zaprojektowanej galerii.

W przemieszczeniach, które dokonywały się w panoramach, dadzą się wyodrębnić dwa najbardziej podstawowe komponenty. Pierwszy to ten, który pozwalał widzowi znaleźć się we wnętrzu obiektu, to ruch przenoszący widza z narożnika londyńskiego Regent's Park wprost w Alpy (w sąsiedztwo Mount St. Gothard) i do Francji (do katedry w Rheims). Charakterystyczny fragment relacji z wizyty w Colosseum: „z trudem mogliśmy sobie wyobrazić, że ledwie przed momentem umknęliśmy z zatłoczonych ulic ruchliwej metropolii”<sup>18</sup>. W kosmoramie wystarczała jedna chwila, by z londyńskiego bruku przenieść się wprost w Alpy, na pustynię egipską lub do jakiegoś orientального miasta. Panoramy ustanawiały rodzaj fikcyjnej geografii. Na kreślonej przez nie fantastycznej mapie świata Londyn sąsiedował z Paryżem, Kairem, Wiedniem, Hong Kongiem, Damaszkiem, Delhi, Kantonem, Messyną, Neapolem, Jerozolimą, Kalkutą, Florencją, Genewą, Bombajem, Nowym Jorkiem, Limą...<sup>19</sup> Na skraju Regent's Park zaczynały się Alpy. Widać stąd było

---

cemu przez świetliki) i odpowiedniemu ograniczeniu pola obserwacji (przez przesłony uniemożliwiające dostrzeżenie ram obrazów). W kosmoramie na Regent Street eksponować można było jednocześnie 14 widoków (zwykle ujętych w dwie grupy tematyczne).

<sup>17</sup> Zob. „Public Ledger and Daily Advertiser” 1831, 11 August, s. 2.

<sup>18</sup> Colosseum. „Bell's Life in London and Sporting Chronicle” 1831, 10 July, s. 2.

<sup>19</sup> Zob. Byerly, *op. cit.*, s. 37.

Mount St. Gothard, dolinę Sarnen, wioskę Unterseen (ze szczytem Jungfrau w tle), swego widoku użyczał wreszcie Mont Blanc. Z tego pobieżnego wyliczenia wylania się drugi komponent, który odnosi się do przemieszczeń wewnątrz panoram. Okazuje się bowiem, że wspomniana przed momentem fantastyczna mapa charakteryzowała się niezwyklej labilnością konturów, gdyż wszystko mogło tu sąsiadować ze wszystkim. Mount St. Gothard leżał najpierw obok katedry w Rheims (w 1830 r.), by później znaleźć się w okolicy Unterseen (latem 1831). W sierpniu 1831, gdy Słowacki odwiedził rzeczywisty Londyn, panoramowy odpowiednik tej metropolii sąsiadował, za pośrednictwem dioramy, z alpejskimi okolicami (Mount St. Gothard i Unterseen)<sup>20</sup>, za pośrednictwem zaś kosmoramy – m.in. z katedrą w Kolonii, z wielką pustelnią pod Grenoble, z Mount St. Gothard (ogładanym, inaczej niż w dioramie, bo od północy, tzn. od strony Diabelskiego Mostu), z piramidami i sfinksem w Egipcie, ze schroniskiem na przełęczy Świętego Bernarda i z Edynburgiem (z czasów wielkiego pożaru)<sup>21</sup>.

Czy Słowacki poznał tę fantastyczną geografie? Twierdzą, że tak. Sądzą, iż poeta wyprawiał się z Londynu w Alpy kilka razy, oczywiście za każdym razem robił to tylko wirtualnie, podziwiając zainscenizowane w mieście alpejskie scenerie. Śladów zafascynowania takimi podrózkami można szukać w korespondencji pisarza. Historyka literatury bardziej interesować będą wszakże te, które dadzą się wytropić w *Kordianie*. Kształty, jakie dostał Mont Blanc w dramacie, wydają się do tych poszukiwań mocną zachętą.

Tropienie wspomnianych śladów warto poprzedzić przeglądem informacji prasowych, które kierować mogły przyjezdnym i wpływać na decyzję o porządku zwiedzania brytyjskiej metropolii. Relacje z wizyt w Colosseum (z okazji otwarcia i z późniejszych) kończyły się zwykle entuzjastyczną puentą, którą da się ująć w formę apelu: każdy musi to zobaczyć. Kilka przykładów: „Byliśmy bardzo ukontentowani niedawnym wyglądem tego wspaniałego pomnika tryumfu sztuki nad naturą”; „Nie ma w Londynie widowiska bardziej wartego zobaczenia niż to, nie ma miejsca rozrywki, które lepiej dotrzymywało składanej obietnicy”<sup>22</sup>. W trochę bardziej rozbudowanej wersji gorący zachwył mieszał się z opisem:

Spośród rozlicznych wystaw, w które obfituje nasza metropolia, żadnej nie można uznać za bardziej zasłużenie przyciągającą uwagę niż to wspaniałe i pyszne przedsięwzięcie – Colosseum. Tutaj oczom przybyśza do Londynu pokazuje się w jednym rzucie kompletny widok potężnej metropolii: jej ulice, place, imponująca rzeka, wspaniałe budynki publiczne, a w wielu przypadkach nawet siedziby osób prywatnych są wykreślone tak wiernie i dokładnie, że bez trudności mogą być one rozpoznane przez tych, którzy mają ledwie niewielką wiedzę o tych obiektach<sup>23</sup>.

Apel mógł być formułowany wprost, choćby tak: „Każdy powinien to [tj. Colosseum] natychmiast zobaczyć, a każdy, kto to zrobi, dziękować będzie tym, co mu

<sup>20</sup> Zob. *Diorama, Regent's Park*. „The Atlas” 1831, 21 August, s. 16. Pokaz obu dzieł został przedłużony ze względu na duże zainteresowanie publiczności. Właściciele dioramy, jak czytamy, obniżyli w sierpniu cenę za bilet wstępu.

<sup>21</sup> Zob. *Cosmorama, Panoramic and Dioramic Exhibition*. „Morning Post” 1831, 16 August, s. 1.

<sup>22</sup> *The Colosseum*. „Morning Chronicle” 1830, 4 January, s. 1. – *The Colosseum*. „The Atlas” 1831, 19 June, s. 8.

<sup>23</sup> *The Colosseum*. „Public Ledger and Daily Advertiser” 1832, 24 April, s. 2.

tak poradzili”; „Każdy, kto chciałby się w jakiś sposób nagrodzić, powinien to [tj. Colosseum] natychmiast zobaczyć; może to być zalecane jako pierwszy obiekt wart zobaczenia przez przybywającego do Londynu”; „Pół Londynu zawędrowało dotąd do Regent’s Park, by to [tj. Colosseum] zobaczyć, a sądzimy, że druga połowa nie zrobiłaby nic lepszego, gdyby poszła za tym dobrym przykładem”<sup>24</sup>. Julian Ursyn Niemcewicz odwiedził Londyn niemal w tym samym czasie co Słowacki. W swoich pamiętnikach dwukrotnie odnotowywał spotkanie z Colosseum:

Przebóg! co za pyszne gmachy, w kilku latach jak gdyby cudem wyniesione, wszędy cyrkuly z mnóstwem kolumn jednej architektury, wszędy ogrody z najpiękniejszych krzewów. *Colizeum*, gdzie jest doskonale panorama Londynu, park, gdzie są rzadkie zwierzęta, jeszcze młody. I za tym parkiem ciągnie się długo olbrzymie miasto.

znajdując się blisko *Coliseum*, wstąpiłem do niego, kilkaset schodów dźwigając się na górę, ujrzałem panorama Londynu. Co za widok tej natkanej domami Babilonii. Rzym chyba za cesarzów mógł się jej równać lub Pekin w Chinach. Dziwno, jak Anglicy mieszkający w tym mieście wiecznie unoszą się nad każdą ulicą i gmachem. Zbiór dawnych i teraźniejszych posągów piękny, jak miło tam widzieć Mojżesza de Michel Ange, najwspanialszą podobno tegoczesną rzeźbę. *Trebhouse* i *Swiss-Cottage* są tylko dziecinnym piędziem<sup>25</sup>.

Czy – podobnie jak stary już Niemcewicz – do odwiedzenia Colosseum dał się namówić młody Słowacki?

Komentatorzy korespondencji Słowackiego są wyjątkowo zgodni, gdy na podstawie listów pisanych do matki rekonstruuje program pobytu poety w Londynie i gdy włączają do niego wizytę na samym szczycie katedry Świętego Pawła. Argumentem wydaje się fragment: „wszedłszy na samą kulę wieży St. Pawła rzuciłem okiem (woko)ło [...]” (L 28)<sup>26</sup>. Sens przywołanej tu formuły pomogą zapewne rozjaśnić słowa opisujące podobne doświadczenie z Rzymu: „Wczoraj byłem na kopule Św. Piotra i wlałem aż do kuli pod krzyżem, gdzie 16 ludzi pomieścić się może” (L 273). Skreślona w liście rzymska przygoda nie pozostawia raczej wątpliwości

<sup>24</sup> *The Colosseum*. „Morning Advertiser” 1831, 15 November, s. 3. – *The Colosseum*. *Jw.*, 25 May, s. 1. – *The Colosseum*. „Morning Post” 1831, 26 October, s. 3. Podobnie brzmiały apele towarzyszące informacjom o dioramie i kosmoramie. Tytułem przykładu: „diorama jest wystawą, którą każdy musi zobaczyć” (*The Diorama*. „Morning Post” 1823, 29 September, s. 3); „Ona [tj. kosmorama] oferuje nie tylko młodym, lecz także starym, wszystkim, których w domu zatrzymują jakieś okoliczności, stosowne wyobrażenie o najbardziej odległych cudach ziemi” (*Cosmorama*. „The British Magazine” 1830, s. 74).

<sup>25</sup> J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki. Dziennik pobytu za granicą od dnia 21 lipca 1831 r. do 20 maja 1841 r.* T. 1: 1831–1832. Poznań 1876, s. 332–333 (notatka z 23 VI 1832); s. 576 (notatka z 26 XII 1832). Tu miejsce na samokrytykę: pisząc wcześniej o londyńskich panoramach, przeczyłem ten drugi fragment. W roku 1832 wyszła książka, której autor, z myślą przede wszystkim o młodym czytelniku, sfabularyzował relację o „nowoczesnych cudach” (zob. J. Taylor, *A Month in London, or Some of Its Modern Wonders Described*. London 1832). Jednym z bohaterów jest Anglik, który po długiej nieobecności w kraju decyduje się odwiedzić stolicę, by naocznie przekonać się o dokonanym skoku cywilizacyjnym. W wyprawie towarzyszą mu dwaj zlaknieni zobaczenia metropolii młodzi bratankowie. W programie zwiedzania stolicy (realia pozwalają ustalić, że chodzi o miesiąc z lata 1831) znalazła się m.in. wizyta w dioramie i w Colosseum.

<sup>26</sup> Ostatnio taką interpretacją pokierowali się A. Nawarecki (*Z pokładu*. W zb.: *Geografia Słowackiego*. Red. D. Siwicka, M. Zielińska. Warszawa 2012, s. 74–75) i Z. Majchrowski (*Mapa i książka*. W zb.: *jw.*, s. 119).



w kwestii tego, co i jak zobaczył w wiecznym mieście poeta. Wszedł był na dach (remontowanej właśnie) bazyliki Świętego Piotra, a potem, by uatrakcyjnić pole obserwacji, zdecydował się jeszcze przecisnąć do kuli wieńczącej wierzchołek. Zdanie z przewodnika po Rzymie nie pozwala wątpić, iż wyprawa zakończyła się w taki właśnie sposób: „Pozłacana k u l a z brązu ma 7 ½ stóp średnicy i może pomieścić 16 osób”<sup>27</sup>. W relacji z Londynu nie ma mowy o wchodzeniu do kuli (choć nie było ono wykluczone: w kuli mieściło się 12 osób), lecz – na kule. Inna różnica: z rzymskiej eskapady Słowacki zarejestrował nie tylko jej końcowy epizod (wejście do kuli), ale też etapy pośrednie. Droga na wierzchołek była ciekawa, bo wiodła przez dach (który „podobny jest do jakiejś kolonii” (L 273)) i obok tryskającej fontanny. Tymczasem londyńska wyprawa nie ma żadnych etapów pośrednich, takich choćby, które wcześniej zarejestrował Krystyn Lach Szyrma (np. słynnej i przez wszystkich wspominanej galerii „szepczącej”)<sup>28</sup>. W wyprawie tej jest tylko katedralna wieża, nie pojawia się wszakże sama katedra.

Geografia Słowackiego połączyła ze sobą trzy stolice: Londyn, Paryż i Rzym. Wszędzie tam poeta poznawał miasto na sposób, który był XIX-wiecznym standardem, tj. przez panoptyczną obserwację z góry<sup>29</sup>. Uczył się miasta, patrząc. Warto jednak pamiętać, że Londyn, który za sprawą dwu epistolarnych relacji Słowackiego stanął obok Paryża i Rzymu, doczekał się podobnego tekstowego spotkania dekadę wcześniej, w broszurze Thomasa Hornora zapowiadającej przygotowanie panoramy Londynu, „zdejmowanej” ze szczytu katedry Świętego Pawła. Zaletą tej panoramy miało być pokazanie widoku „w powietrzu tak czystym i bezchmurnym jak w Paryżu czy Rzymie”<sup>30</sup>. Zauważmy, iż wysiłek Hornora, mozolnie wdrapującego się wczesnym rankiem na szczyt katedry (do zainstalowanej tam prowizorycznej pracowni) i przygotowującego robocze szkice, brał uzasadnienie ze wspomnianej różnicy w przejrzystości stołecznego powietrza. Za dokonującą się właśnie rewolucję przemysłową Londyn płacił bowiem cenę w postaci rosnącego zadymienia; Hornor, przebywając w swej pracowni wczesnym rankiem, gdy stołeczne kominy jeszcze nie dymiły, usiłował zatrzymać widok, który londyńscy – za sprawą wielkich ilości spalane go w stolicy węgla – na długo stracili. Praca nad panoramą zbiegła się z renowacją wieży katedry, w której wyniku wymieniona została na nową wieńcząca ją kula. Oryginalna kula trafiła do Colosseum, gdzie dopełniała zainscenizowaną w centrum budynku wieżę (stojący na niej krzyż był repliką oryginału). Jeśli w sierpniu 1831 chciało się koniecznie dotknąć kuli z katedry Świętego Pawła lub znaleźć się nad nią (wejść na nią), można to było dość łatwo zrobić, odwie-

<sup>27</sup> *Handbook for Travellers in Central Italy including The Papal States, Rome and the Cities of Etruria*. London 1843, s. 346. Jak wynika ze wstępu, przewodnik odzwierciedlał stan z 1838 r. (Słowacki wspiął się na bazylikę w maju 1836).

<sup>28</sup> K. L a c h S z y r m a, *Anglia i Szkocja. Przypomnienie z podróży roku 1820–1824 odbytej*. Przypisy, posł. P. H e r t z. Warszawa 1981, s. 445. Słowacki doskonale znał tę relację.

<sup>29</sup> Doświadczenie panoptyczne, podobnie jak *Grand Tour*, angażowało przede wszystkim wzrok. Poznawanie miasta (czy kraju) pojmowane było w XVIII i XIX w. jako kolekcjonowanie (i niekiedy – utrwalanie) widoków. Zob. B y e r l y, *op. cit.*, s. 37–38.

<sup>30</sup> T h. H o r n o r, *Prospectus. View of London and Surrounding Country Taken with Mathematical Accuracy from an Observatory Purposely Erected over the Cross of St. Paul's Cathedral to Be Published in Four Engravings*. London 1822, s. 18.

dzając gmach na skraju Regent's Park. W anonsach zachęcających do odwiedzin Colosseum wymieniano główne atrakcje, które czekały na gości; towarzyszył im cennik. Najdroższy był taki oto zestaw: oglądanie namalowanej panoramy, „z oryginalną kulą przeniesioną z katedry Św. Pawła”, podziwianie miasta ze szczytu budynku (po wyjściu schodami nad kulę i krzyż) oraz zwiedzanie galerii rzeźb. Mniej płacono się za wstęp do cieplarni, fontanny i „domku szwajcarskiego [*swiss cottage*]”, najmniej za samą panoramę<sup>31</sup>.

Bardzo mocno trzeba to podkreślić: Colosseum oferowało zwiedzającym niezwykle spektakl. Jego najważniejszą częścią było eksponowane we wnętrzu ogromne płótno z widokiem Londynu (przygotowane według szkiców, jakie podczas remontu katedry wykonał Hornor), ale wrażeń estetycznych zwiedzającym dostarczać miał jeszcze inny element – prawdziwa kula. Dolf Sternberger uznał połączenie, o jakim teraz mowa, za jeden z najistotniejszych rysów kultury XIX-wiecznej<sup>32</sup>. W momencie uruchomienia Colosseum malarstwo panoramowe miało już za sobą liczącą parę dekad linię ewolucyjną. W tym okresie dokonywały się rozmaite zmiany, z których najważniejszą było zespolenie płócien ze specjalnie zaprojektowanymi dla nich budynkami ekspozycyjnymi. W gmachu Colosseum goście stawali się świadkami kolejnej (i przełomowej dla gatunku) innowacji. Ekspozycja udostępniała zarówno namalowany (odwzorowany) widok całego miasta, jak i okrucz prawdziwej substancji miejskiej. To, co miało być pokazane, trafiało do gmachu przy Regent's Park dwiema drogami: jako malarskie naśladownictwo i w formie osobliwej próbki. Takie połączenie sprawiało, iż granica między ułudą a prawdą zacierała się. Londyn namalowany stawał się niezwykle przez to, że można było wyczuć jego kształt, dotknąć jego fragmentu, doświadczyć brylowatości. W relacjach prasowych z wizyt stale powraca myśl: być w Colosseum oznacza zobaczyć Londyn, nie zaś – malowidło Londyn przedstawiające. Warto przypomnieć, że za odpowiednią opłatą zwiedzający dostawali się na szklany dach, skąd roztaczał się prawdziwy widok na najbliższą okolicę. Tu też czuło się smaganie wiatru, które później mogło się nałożyć na wrażenia wyniesione z wnętrza obiektu.

Wprowadzenie do panoramy realnych przedmiotów podporządkowane było jej przeznaczeniu. Widowisko miało zastępować podróże, być wygodnym i tanim substytutem kosztownych i niebezpiecznych eskapad. W spełnianiu tej funkcji znakomitą rolę odgrywały prawdziwe kawalki reproduktowanego terenu. Stanowiły one niejako poręczanie, iż istotnie doszło do przemieszczenia się w przestrzeni geograficznej. Kawalek z wieży Świętego Pawła (jej kula) potwierdzać miał, iż wyjazd windą na platformę jest tym samym co wejście na wieżę, że katedra za pomocą jakichś czarodziejskich mocy zmieniła swą lokalizację, została przeniesiona z City na skraj Regent's Park. Połączenie wyobrażonego z rzeczywistym realizowało się nie tylko w tym jednym miejscu. Było ono również dominantą innych atrakcji, które czekały na odwiedzających Colosseum. Także tych, o których zdawkowo i niezbyt pochlebnie wspominał Niemcewicz. A wspominał z przekąsem o dwóch: o cieplarniach (szklarniach, „trepauczach”) i domku szwajcarskim („*swiss cottage*”).

<sup>31</sup> Zob. „Globe” 1831, 12 January.

<sup>32</sup> Zob. D. Sternberger, *Panorama of the Nineteenth Century*. Introd. E. Heller. Transl. J. Neugroschel. Oxford 1977, rozdz. *A Panorama, Natural/Artificial*.

Cieplarnie i szwajcarski domek tworzyły rodzaj aneksów do głównego pomieszczenia; dostęp do nich był tylko od wewnątrz. Od początku stanowiły dopełnienie ekspozycji panoramowej, ale – jak wynika z anonsów prasowych – można je było zwiedzać osobno, bez wjeżdżania windą na platformę z namalowanym widokiem Londynu. Domek szwajcarski został zaprojektowany przez architekta specjalizującego się w tego typu obiektach. Był prawdziwym domem, z bogatym (też prawdziwym) wyposażeniem oraz z płonącym kominkiem<sup>33</sup>. Z początkiem lat czterdziestych kompleks Colosseum przeszedł w ręce nowych właścicieli, którzy zlecili dokonanie niewielkich retuszy. Można wszakże przyjąć, iż stan z 1845 r. nie odbiegał w istotny sposób od wyglądu pomieszczeń z sierpnia 1831. W przewodniku po otwartym na nowo Colosseum mamy taki oto opis:

Kończmy naszą wyobrażoną wycieczkę. Osiągnęliśmy najdalszy punkt naszej podróży. Minęło chyba pół godziny, jak ze szczytu Świętego Pawła zlecieliśmy do południowej Hiszpanii, nad brzegi Morza Śródziemnego – na same krańce chrześcijaństwa; tam gdzie krzyż zanika, a podnosi się półksiężyc. [...] Musimy spieszyć się do domu, robiąc największy skrót – przez Szwajcarię, ale nie bez zatrzymania się na moment, aby spojrzeć z okien na „śnieg ludzkimi nietkniętymi stopami” i „lodowe Montblanu obszary”, tego, który „królem nad góry”, co „z wieków osiadł tron skalisty” na zasadzie powszechnej aklamacji, a który tym niemniej zawdzięcza swemu szlachetnemu i samozwańcemu poecie-laureatowi odę koronacyjną, utrzymaną w stylu tak wzniosłym i trwałym jak sama góra. Wchodzimy zatem do szalasu albo szwajcarskiego domku, prowadzeni przez loskot górskiego strumienia, który, skacząc z pobliskich skał, spadając z grzotem w przepaście, a utworzywszy małe jezioro przed oknami domku, wypełnia kamienny basen i z pomocą drugiej kaskady niknie w uskoku poniżej. Po lewej stronie jest Mer de Glace, a w centrum Mont Blanc „ponad śniegiem groźnie wznosi się w n a s z e niebo”, które, czyste lub zachmurzone, doskonale harmonizuje z malowidłem. „Wszystko to wzniosłe, lecz grozę wywiera / Tutaj, gdzie ziemia do nieba się wdziera, / Ludzkiej małości rzucając niziny”. Scenerię górską, Mer de Glace i Mont Blanc namalował pan Danson<sup>34</sup>.

Ważnym (a dla mych wywodów – niemal bezcennym) dopełnieniem tego opisu jest załączona w przewodnikowej broszurze całostronicowa rycina.

Zarówno opis, jak i sama rycina budują imaginacyjną mapę świata, na której londyńska katedra Świętego Pawła leży w niewielkiej odległości od południa Hiszpanii i od krańców chrześcijaństwa na Bliskim Wschodzie. Dzięki cieplarniom (palmiarniom) londyńczyk po pół godzinie mógł znaleźć się w otoczeniu śródziemnomorskiej roślinności, mógł poczuć się, jakby był TAM, bo kawałki tamtej prze-

<sup>33</sup> Projektantem był wybitny architekt Peter Frederick Robinson – zob. *Swiss Cottage, at the Colosseum, in the Regent's Park*. „The Mirror” 1832, 28 April. Zaokienny widok został tu określony jako „wzniosłość w miniaturze” (s. 258).

<sup>34</sup> *A Description of the Colosseum as Re-opened in M.DCCC.XLV*. London 1845, s. 16–17. Przywołany fragment jest inkrustowany cytatami. Dwa pierwsze pochodzą z poematu G. G. Byrona *Wędrowki Childe Harolda* (korzystam z wyd.: *Wędrowki Childe Harolda. Poemat*. Przeł. A. A. K. [A. K r a j e w s k i]. Kraków 1896, s. 157), kolejne dwa wzięte zostały z *Manfreda* (*Manfred. Poemat dramatyczny*. Przeł. F. M o r a w s k i. Złoczów [1930], s. 7). Piąty cytat (z *Wędrowek Childe Harolda*) został przez autora relacji zmieniony – w oryginale jest: „soaring snow-clad through the native sky” (polskie niezbyt wierne tłumaczenie: „W twej pod śniegiem grozie przyrodzonej”). U Byrona *passus* ten odnosi się zresztą nie do Mont Blanc (czy Alp), lecz do Parnasu. Polski przekład (s. 24) wymagał przeróbki i uzupełnienia. Ostatni dłuższy urywek wzięty jest z *Wędrowek* (s. 105). Wymieniony na końcu artysta to George Danson, malarz sceniczny. Jak wynika z tej charakterystyki, sceneria alpejska stanowiła rodzaj makiety. Twórcą pierwszej aranżacji tego miejsca był Th. Hornor.



Makieta Alp w londyńskim Colosseum (stan z 1845 r.);  
z lewej Mer de Glace, w głębi pośrodku Mont Blanc

Źródło: *A Description of the Colosseum as Re-opened in M.DCCC.XLV.  
under the Patronage of Her Majesty the Queen, and H.R.H. Prince Albert.* London 1845, po s. 16.

strzeni (egzotyczne rośliny) zostały przywiezione TU. Ale jeszcze ciekawszy wydawał się szwajcarski kawałek tej imaginacyjnej mapy. Po pierwsze dlatego, iż Szwajcaria leży ledwie o krok od Londynu, sytuuje się na poręcznym skrócie „do domu”, można do niej wpaść spiesząc się na rodzinny obiad. Po drugie dlatego, że jest to kraj w miniaturze, skleiony z rozmaitych drobnych naśladowujących prawdziwą przestrzeń. Ten kraj można było zobaczyć tylko przez prawdziwe okna (które się nie otwierają!), prawdziwy był też cały domek, z salonikiem, gdzie w kominku skwierczał żywy ogień. Jeśli popatrzymy na to, co pokazuje rycina, bez trudu rozpoznamy topograficzną dowolność przedstawienia: w rzeczywistości nie da się bowiem zobaczyć lodowca Mer de Glace w bezpośredniej styczności z kopułą Mont Blanc i z jeziorem na pierwszym planie. Jest to bardzo swobodna impresja na temat szwajcarskiego krajobrazu, rodzaj dekoracji scenicznej, naśladowującej, bez rygorystycznej wierności, Alpy. W opisach szwajcarskiego domku sprzed zmiany właścicieli padały niekiedy nazwy geograficzne. Nie nazwane w 1845 r. jezioro (przed domkiem) pojawiała się wcześniej jako... Leman. Najdziwniejszym składnikiem zaokienego krajobrazu, znakomicie poświadczonym przez rycinę, jest ulokowany w centrum pola widzenia Mont Blanc. Wygląda on zupełnie inaczej niż w rzeczywistości: ma tu formę iglic skalnych, śmiałych i wyraźnie odcinających się od reszty. Podkreślam słowo „iglice”, bo z całą pewnością twórcy alpejskiej scenerii chodziło o dostrzeżenie przez widza takiego właśnie zwieńczenia szczytu. Przekonuje o tym zresztą relacja, gdzie czytamy:

Jest to bezsprzecznie najlepszy okaz makiety scenerii [*Model Scenery*], jaki został wykonany w tym kraju; zarówno jeśli chodzi o wielkość, jak i charakterystyczną wzniosłość [*sublimity*]; przełęcze, iglice [*aguilles (!)*] i lodowe wierzchołki zostały zachwycająco zrobione<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> *Re-opening of the Colosseum, Regent's Park.* „The Illustrated London News” 1845, nr 156, s. 264. Wygląd pierwotny tego miejsca (z czasu pobytu Słowackiego w Londynie) nie ma, niestety, doku-

Użyte w zacytowanym fragmencie słowo „iglice [*aiguilles*]” było zapożyczeniem z francuskiego; opisywana Sabaudia miała zatem także w tekście prasowym swoją prawdziwą próbkę – wzięte stamtąd określenie. Potwierdzenie skuteczności efektów iluzyjnych, zastosowanych w domku szwajcarskim i w jego otoczeniu, przynosiły prasowe enuncjacje, w których powracała myśl o cudownie odbytej podróży:

Widz, siedząc we wnętrzu tego romantycznego mieszkania, patrząc na zewnątrz na skały, których wierzchołków nie jest w stanie pochwycić, z trudem może wyobrazić sobie, że jest w obrębie dwóch mil od bramy Temple Bar [...]. Całe Colosseum jest niezrównanie najwspanialszą i najcudowniejszą wystawą swojej epoki<sup>36</sup>.

### Paryż

Czy Słowacki zobaczył Mont Blanc w londyńskim Colosseum? Odnótował w liście do matki, że wspiął się na kulę Świętego Pawła, a dało się to zrobić tylko przy okazji odwiedzenia Colosseum. Wizyta w panoramie prawdopodobnie wiązała się (jak w przypadku Niemcewicza) ze zwiedzaniem cieplarni („trepauzów”) i szwajcarskiego domku („*swiss cottage*”). Odbycie alpejskich wypraw umożliwiały też pocie przedstawienia w sąsiadującej z Colosseum dioramie, gdzie pokazywano Mount St. Gothard (ujęty od południa, od strony wąwozu Dazio Grande) i wioskę Unterseen, z widocznym w tle szczytem Jungfrau. Kilka pejzaży alpejskich eksponowanych było w kosmoramie. Z prasowych zapowiedzi i doniesień można się dziś nieco dowiedzieć, jak te alpejskie spektakle wyglądały. Obraz w kosmoramie przedstawiający Mount St. Gothard zapewniał widzowi bogactwo doznań: kompozycję plastyczną dopełniała woda, unoszące się nad nią pary i przepływające obłoki. Na pierwszym planie oddany był Most Diabelski. Z katalogowych objaśnień do prezentacji Mont Blanc w kosmoramie wynika, iż obraz ukazywał łańcuch Alp oglądany z doliny Arwy, z okolic Sallenche, tzn. z kierunku, z którego poeta podziwiał masyw podczas swego pobytu w Genewie. Słowacki, wyjeżdżając z Londynu, mógł z tego miasta wywieźć wiele alpejskich wrażeń. Mógł też zabrać ze sobą wiedzę o technice plastycznej, którą hipnotyzować się będzie Paryż. Jej skromne zaczątki oferowało Colosseum – w postaci prawdziwej kuli (w namalowanej panoramie Londynu) i w formie prawdziwego szwajcarskiego domku, z którego prawdziwych okien oglądać było można sztuczne igły Mont Blanc.

„Panoramowe szaleństwo” objawiało się nie tylko w wysypie rozmaitego typu widowisk (z „rodziny »-oram“), wyrażało się ono jeszcze inaczej. O popularności

---

mentacji obrazowej. Można go wszakże częściowo zrekonstruować na podstawie fragmentu z przywoływanej już książki Taylora *A Month in London*. Po obejrzeniu panoramy bohaterowie (w towarzystwie oprowadzającego ich londyńczyka, pana Finsburego) przechodzą przez szklarnie. „Kilka długich korytarzy doprowadziło nasze towarzystwo przed scenę z gruntu inną od tego, co zobaczyli byli wcześniej. Szwajcarski domek i alpejska sceneria nie przedstawione, lecz zbudowane, tworzyły teraz wspaniały spektakl. [...] »To są prawdziwe formy, powiedział pan Finsbury, ułożone z wielkim smakiem, sprytem, wysiłkiem i wydatkiem. Tu macie prawdziwy ruch: woda naprawdę spada z pluskiem w przepaście tak szybko, jak może. Tu też jest ptactwo wodne rozmaitego gatunku, gładzące dziobami pióra i kąpiące się, wcale nie zdające sobie sprawy z tego, że nie jest w Szwajcarii»” (Taylor, *op. cit.*, s. 85–86).

<sup>36</sup> Colosseum. „Morning Advertiser” 1830, 24 July, s. 3.

tych spektakli w pierwszych dekadach XIX w. świadczy m.in. ewolucja znaczenia słowa „panorama”. Wynalazek Barkera wyprzedził pojawienie się nazywanego go terminu, wymyślił go – jak się dziś uważa – sam wynalazca, tworząc neologizm: opartą na grece konstrukcję wyrazową, która pozwoliła zastąpić niezbyt poręczną i mało trafną pierwotną formułę francuską („*la natura à coup d'oeil*”). W początkach XIX w. angielskie słowo „*panorama*” funkcjonowało niemal wyłącznie w tym sensie, jaki nadał mu jego twórca, tj. jako termin plastyczny, nazwa gatunku malarskiego i związanego z nim sposobu ekspozycji płótna. To wąskie i specjalistyczne znaczenie odnotowywał jako pierwsze jeszcze polski słownik z końcówki XIX w., gdzie przy hasle „panorama” można było przeczytać: „obraz okrągły, rozłożony na ścianach budynku walcowego w taki sposób, że widz, znajdujący się w środku, widzi przedmioty przedstawione, jakby w rzeczywistości rozglądał cały widnokrąg ze stanowiska wyniesionego”<sup>37</sup>. Przywołane znaczenie oddaje sposób funkcjonowania słowa we wszystkich językach, które przeniosły do swego wokabularza wymyślony przez Barkera neologizm. M.in. francuski leksykon wyrazów pochodzących z greki dawał przy „panoramie” następujące – i jedyne – objaśnienie: „nowe słowo na nazwanie spektaklu, gdzie biorący udział, umieszczeni jakby na środku wieży, widzą wokół siebie jakiś widok, na przykład miasto, port morski *etc.*, który zdaje się ograniczony tylko horyzontem”<sup>38</sup>. Otóż w latach trzydziestych XIX w. to znaczenie, związane ściśle z określoną techniką plastyczną, ulegało stopniowemu rozszerzeniu. „Panoramami” nazywano odtąd widoki, które nie zostały przeniesione na płótno, a które roztaczały się przed obserwatorem stojącym w dogodnym miejscu. To drugie (i początkowo przenośne) znaczenie odnotowywał polski Słownik Warszawski w definicji: „rozległy i piękny widok na otaczającą przyrodę, na miasto widziane z pewnej odległości itp.”<sup>39</sup>. Słowacki odwiedził Londyn, gdy w angielszczyźnie funkcjonowały już na równych niemal prawach oba znaczenia słowa „panorama”. Bardzo podobne przesunięcie semantyczne miał poeta okazję zaobserwować w Paryżu, w poznawanej na miejscu francuszczyźnie.

Jeszcze będąc w Londynie lub już w Paryżu Słowacki mógł się zetknąć ze świeżo opublikowaną (i anonsowaną w dziennikach) książką Thomasa Roscoe o podróżach do Szwajcarii i Włoch. Spory fragment został w niej poświęcony dolinie Chamonix, która od paru już dekad stawała się, przede wszystkim za sprawą swoich lodowców, ulubionym celem alpejskich eskapad. Autor dawał odwiedzającym parę rad praktycznych – także w kwestii tego, gdzie szukać najrozleglejszych i najciekawszych widoków. Odnotowując pierwsze wejście na Mont Blanc, którego dokonał Horace-Bénédict de Saussure, pisał:

Relacja z jego wejścia jest interesująca, podobnie jak późniejsze relacje innych licznych śmiarków; ale widok ze szczytu, którego gorąco oczekuje się po wysiłku i trudzie wspinaczkowym, jest przed rozczarowanym podróżnikiem w większości zasłonięty przez grube chmury, formujące zwykle koronę dla monarchy. Do szczytów, które dają najwspanialszy *coup d'oeil* i które dostarczają największej rekom-

<sup>37</sup> *Słownik języka polskiego*. Ułożony pod redakcją J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego. T. 4. Warszawa 1904, s. 38.

<sup>38</sup> C. Lancelot, *Le Jardin des racines grecques mises en vers français [...] Nouvelle édition*. Paris 1832, s. 337.

<sup>39</sup> *Słownik języka polskiego*, loc. cit.

pensaty tym, którzy poświęcili swe siły na wejście, należy Mont Ventoux. Jest to jeden z najwyższych szczytów w Europie, który mając w sąsiedztwie tylko kilka wzniesień mogących zakłócić widok, oferuje bardziej rozległą perspektywę niż inne szczyty Alp czy Pirenejów. Z jego szczytu można wypatrzeć całą południową Francję, tak daleko przynajmniej, jak sięga wzrok, wody Morza Śródziemnego i rozległy łańcuch Alp, który tworzy barierę między Włochami a resztą Europy<sup>40</sup>.

Opis tego, co można zobaczyć z Mont Ventoux, konkretyzuje autor, przytaczając relacje, jaką ze swego wejścia na ten szczyt pozostawił w liście do przyjaciela Francesco Petrarka<sup>41</sup>. Zauważmy najpierw, że w całym przywołanym fragmencie ani razu nie pada słowo „panorama”; mamy użyty kilka razy wieloznaczny „widok [view]”, równie wieloznaczny „rzut oka [coup d’oeil]” oraz „perspektywę [prospect]”. W początkach lat trzydziestych „panorama” zdaje się być w kulturze angielskiej wciąż jeszcze bardzo silnie kojarzona z techniką plastyczną, z dziełem artysty, nie zaś z tworem natury. Można ją było podziwiać w Londynie, Paryżu, ale nie w Saubaudii. Alpy w „panoramie” to malowidło, nie przyroda. Godny odnotowania jest też inny szczegół z przywołanego fragmentu. Wskazuje on na wartość, jaką przedstawiały widoki ze szczytów alpejskich. Były one wysoko cenione, stając się niekiedy głównym uzasadnieniem do podejmowania trudów wspinaczkowych. Mont Blanc, jak się dowiadujemy, stwarza dla wspinających się spore ryzyko, bardzo podobne do tego, z jakim miało się do czynienia w Londynie, decydując się na wejście na wieżę katedry Świętego Pawła. W industrialnym Londynie widok z wieży w znacznym stopniu ograniczał dym (do którego niekiedy dołączała), na Mont Blanc pole widzenia przysłaniały często chmury. Instalacja w Colosseum stanowiła próbę obejścia trudności: w gmachu przy Regent’s Park codziennie od godziny 10 rano do zmroku każdy bez ryzyka oddać się mógł kontemplowaniu londyńskiej metropolii. Namalowana panorama pełniła zatem względem wieży Świętego Pawła funkcję artystycznego substytutu, protezy czy zamiennika. Była – jak się pisało – zwycięstwem sztuki nad kapryśną naturą. Podobną funkcję wyznaczał autor cytowanej książki szczytowi Mont Ventoux. Szczyt ten dawał bowiem niezawodny widok, gdy tymczasem Mont Blanc obdarzał widokami tylko szczęśliwców. Mont Ventoux przelicytował Białą Górę, pozwalając cieszyć wzrok nizinami południowej Francji, potężnymi wałami Alp i Pirenejów oraz błękitem Morza Śródziemnego. Trzeba dodać jeszcze jeden ważny atut, którym legitymował się Mont Ventoux. Oto na jego wierzchołku postawił niegdyś stopę nie byle kto, bo Francesco Petrarka. Sława zdobywców Mont Blanc mogła być tylko cieniem petrarkowskiej legendy.

Nie wiemy, co w Paryżu oglądał Słowacki, lista złożona z tego, co odnotował w korespondencji, jest nader szczupła jak na roczny przeszło okres spędzony nad Sekwaną (6 IX 1831 – 26 XII 1832). Badacze muszą się tu wielu rzeczy domyślać, wychodząc ze słusznego skądinąd założenia, iż po żadnym prywatnym korpusie

<sup>40</sup> [T. Roscoe], *The Landscape Annual [or the Tourist in Switzerland and Italy]*. London] 1831, s. 59.

<sup>41</sup> O wejściu Petrarki na Mont Ventoux sporo pisało się w XIX wieku. Miało to nastąpić w 1336 roku. W latach sześćdziesiątych XX w. pojawiły się głosy kwestionujące prawdziwość relacji. Dla wiedzy Słowackiego o Alpach postać Petrarki stojącego na szczycie musiała przedstawiać istotną wartość. Zob. R. Pałac, *List Francisco Petrarki o zdobyciu szczytu Mont Ventoux w Prowansji*. „Kraakowskie Studia Małopolskie” 2008, nr 12 (tu m.in. polski przekład listu). – P. H. Hansen, *The Summits of Modern Man. Mountaineering after the Enlightenment*. Cambridge, Mass., 2013, s. 12–22.

korespondencyjnym (nawet takim, za którym stoi romantyczna nadwrażliwość) nie można oczekiwać protokolarnej drobiazgowości. Z tego samego powodu uprawniona staje się strategia lekturowa polegająca na skrupulatnym analizowaniu tego, co w listach się znalazło, co w nich powiedziano nie wprost lub nawet – co w epistolarnych doniesieniach ledwie wspomniano. Pobyt w Paryżu (a mam teraz na myśli wyłącznie tzw. pierwszy pobyt), badany od strony korespondencyjnego udokumentowania, dobitnie pokazuje zainteresowanie poety nowościami, zarówno z dziedziny sztuki, jak i szeroko pojętej kultury. Są to niekiedy drobiazgi – choćby zauważone przed cmentarzem Père Lachaise wianki: „ze świeżych i artyficyjalnych kwiatów” (L 32). Są też rzeczy istotniejsze. Wiemy, że na cmentarzu poeta spostrzegł „grób wynalazcy telegrafów” i „grób wynalazcy oświecania miast gazem” (L 88)<sup>42</sup>. Oświetlenie gazowe odnotował, gdy pisał o wieczornym powrocie z Wersalu („wkrótce ujrzałem coraz gęściejsze latarnie”; „wysiadłem na oświeconej gazem ulicy Rivoli”, L 80). Słowacki chodził w Paryżu do teatrów, nie gardził wszakże rozrywkami, którym oddawało się pospólstwo. Oglądał wspinających się po namydlonym maszcie, wiedział o organizowanych co niedzielę walkach zwierząt, uczestniczył w krwawych pojedynkach. Był w ogrodzie botanicznym (zoologicznym)<sup>43</sup>. Kiedy w Genewie żegnał wyjeżdżającą do Paryża Eglantynę, snuł przypuszczenia, iż wuj dziewczyny „dziwy paryskie jej chce pokazać...” (L 188). A po jej powrocie meldował matce: „Paryż podobał się jej bardzo – i nie dziw, bo tyle zadziwiających i pięknych rzeczy jest w Paryżu” (L 195–196). Czy do tych „zadziwiających i pięknych rzeczy” Słowacki zaliczyłby paryskie panoramy? Czy widział którąś z nich?

Słowa „panorama” użył poeta w korespondencji tylko raz, w takim oto kontekście:

Chcąc widzieć wszystkie groby, byłem w Pantheonie... jest to budowa w mieście – na kształt katedry wileńskiej z kopułą podobną do kopuły St. Piotra w Rzymie. W tym kościele mają Francuzi składać swoich wielkich ludzi – mają, powiadam, bo dotąd oprócz Woltera, Russa, nic nie ma... tylko na ścianach cztery tablice w złotych ramach, na których są imiona poległych w Rewolucji... Z szczytu kopuły, która jest najwyższą z wszystkich gmachów w Paryżu, widziałem śliczne panorama całego miasta – mrowisko ludzi – gdzie sobie gwarzą – rodzą się i umierają... [L 89]

W pierwszej kolejności odnotujmy to, czego nie ma. A nie ma w tym porównaniu – katedry Świętego Pawła w Londynie, którą ktoś, kto wspiął się na jej szczyt, powinien był zapamiętać. W londyńskim Colosseum, jak wspomniałem, czekały na odwiedzających liczne atrakcje, spośród których teraz wymienię dwie: wewnątrz można było zobaczyć „panoramę Londynu i otaczającej okolicy [*the panorama of London and the surrounding country*]”, a – po wejściu na dach – „prospekt ze szczytu budynku [*the prospect from the summit of the building*]”<sup>44</sup>. To przeciwstawienie

<sup>42</sup> Chodzi o grobowiec Claude'a Chappe'a, wynalazcy (w 1792 r.) telegrafu optycznego, poprzednika galwanicznego (elektrycznego), który w latach trzydziestych XIX w. był wciąż jeszcze na etapie eksperymentów. „Mały telegraf żelazny”, o którym poeta wspominał w opisie pomnika (L 88), to właśnie telegraf optyczny (semaforowy). Użyto go prawdopodobnie przy zatrzymaniu Michała Skibickiego („telegraf dogonił (go na granicy) i zatrzymał”, L 144). Wynalazcą oświecenia gazowego miast był Frederic Albert Winsor.

<sup>43</sup> Zob. L 74: „Zwiedzałem niedawno ogród botaniczny – i gabineta – widziałem w ogrodzie żywe, ogromne lwy z Algieru – i żyrafę, która tak niegdyś zawracała głowę damom francuskim”.

<sup>44</sup> „The Globe” 1831, 12 January, s. 1.



panoramy (namalowanej) – prospektowi (prawdziwemu) pokazuje, iż w latach trzydziestych wciąż jeszcze znaczenie słowa monopolizowane było przez jego związek z techniką plastyczną. W sierpniu 1831 w prasie londyńskiej wyłowić można wszakże było ogłoszenie o sprzedaży nieruchomości niedaleko Durham, a w wylizowanych zaletach znalazła się taka oto:

z kopuły wzniesionej w centrum dachu rozciąga się najprzyjemniejsza i najrozleglejsza panorama [*the most delightful and extensive panorama*], obejmująca katedrę w Durham, Witworth Hall, zamek i kościół w Brancepeth, Merrington, Westerton Folly itd.<sup>45</sup>

W Paryżu w tym samym czasie krążyła już była książka *Panorama d'Avignon, de Vaucluse, du Mont Ventoux et du Col Longet*<sup>46</sup>, dowodząc, iż proces semantycznych zmian w słowie „panorama” przebiegał równoległe i mniej więcej w tym samym tempie w angielszczyźnie i w języku francuskim. Wydaje się jednak, że te najwcześniejsze nowe użycia „panoramy” miały jeszcze charakter przenośny. Drugie znaczenie słowa (odwołuję się tu do podanych definicji ze Słownika Warszawskiego) nie usamodzielniało się wtedy na tyle, by wyczuwalna już była homonimia. „Panorama” to w latach trzydziestych wciąż jeszcze płótno malarskie, a nazwanie w ten sposób rozległego widoku przychodzić mogło do głowy wyłącznie komuś, kto takie płótno wcześniej miał okazję podziwiać. Sięgając po „panoramę” w opisie tego, co zobaczył z wierzchołka Pantheonu, Słowacki spożytkowywał wiedzę, jaką podsuwały mu londyńskie doświadczenia<sup>47</sup>. Tym bardziej że odświeżyć je można było na miejscu, w Paryżu. Przed opuszczeniem miasta poeta zapowiadał matce: „Przez kilkanaście dni, które poprzedzą mój wyjazd, będę ciągle zwiedzał teatru, bo mi się zdaje, że do Paryża nieprędko – a może nigdy nie powrócę – bo tu przykro, drogo, niespokojnie” (L 106–107). W stołecznej prasie, w rubrykach poświęconych repertuariowi teatralnemu, znaleźć można było m.in. program spektakli prezentowanych w dioramie Daguerre'a. W grudniu 1832 wciąż jeszcze pokazywano tam Mont Blanc i grób Napoleona na Wyspie Świętej Heleny. Program musiał cieszyć się wielką popularnością, skoro prezentowany był przez dwa przeszło lata (17 XI 1831 – 1 XII 1833).

Paryż oferował rozmaitość przedstawień panoramicznych, co jednak ważniejsze – pozwalał przekonać się, że chwyt artystyczny polegający na wkomponowaniu

<sup>45</sup> „The Examiner” 1831, 14 August, s. 15.

<sup>46</sup> J. Guérin, *Panorama d'Avignon, de Vaucluse, du Mont Ventoux et du Col Longet, suivi de quelques vues des Alpes françaises*. Avignon 1829.

<sup>47</sup> Tej wiedzy o sferycznym obrazie nie mógł mieć poeta wcześniej, nim odwiedził Londyn. I. Jarońska (Plac Bankowy i okolice. W zb.: *Geografia Słowackiego*, s. 48), omawiając warszawski etap w biografii poety, wspomina o świątyni ewangelicko-augsburskiej na placu Ewangelickim, wówczas najwyższym obiekcie miasta, i pisze: „Oglądanie panoramy miasta i jego okolic z galerii stanowiło stałą atrakcję dla przyjezdnych gości i samych warszawiaków. [...] Nie uwierzę, żeby Słowacki odmówił sobie tej przyjemności”. Twierdzą, że Słowacki mógł podziwiać stolicę z galerii, ale nie widział jeszcze wtedy „panoramy” miasta. Nie widział też „panoramy”, gdy kontemlował okolicę z dachu kościoła w Briesnitz pod Dreznem. Pisał o tym doświadczeniu tak: „Siedzieliśmy z pół (godziny) na płaskim szczycie świątyni, podobni do chłodnika Tetydy w Zofiówce; byliśmy jak zawieszeni nad Elbą. Z drugiej strony rzeki śliczne równiny, z prawej strony w odległości ładne Drezno, a okna domów przy zachodzącym słońcu paliły się jak tysiączne lampy. Kilka statków z rozpiętymi żaglami płynęło po wodzie – i kilka czółen rybackich” (L 21). Relację drezdeńską (bez „panoramy”) dzieli od paryskiej (oddającej widok z Pantheonu) miesięczny pobyt poety w Londynie.

w takie przedstawienie prawdziwych przedmiotów osiągał właśnie wyżyny doskonałości. Londyn i Paryż w wielu dziedzinach ze sobą konkurowały, Francuzi raczej niechętnie przyznawali, iż panorama powstała nad Tamizą (ściślej – w Szkocji), nie zaś za sprawą Roberta Fultona w Paryżu<sup>48</sup>. Początki stosowania tego chwytu także trudno czasowo i geograficznie zlokalizować. Jedno jest wszakże pewne: wszedł on do historii sztuki pod francuską nazwą, oczywiście znacznie późniejszą niż określana nią praktyka plastyczna. A chodzi o „*faux terrain* [pozorowany teren]”. W korespondencji Słowacki kilka razy odnotowywał zabiegi iluzjonistyczne, których świadkiem był w paryskich teatrach. Wyznawał matce: „W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła, jak tu przez złudzenie na teatrze” (L 40–41), a w liście do Odyńca żartował:

Ale wiesz, że Paryż – to dziwny Parnas: jedni zajęci panną Taglioni, która w *Sylfidzie* po powietrzu lata, zawieszona jednak na sznurkach; ale spodziewam się, że wkrótce Francuzi bez sznurków latać będą – tak są letcy [...]!<sup>49</sup>

Obrazy z dioramy Daguerre'a, po kilku miesiącach ekspozycji w Paryżu, trafiały zwykle do Londynu. Jeden z tych, które podziwiać można było tylko w stolicy Francji, odegrał w kształtowaniu *Kordiana* ważną rolę. Obraz oferował oglądającemu, podobnie jak londyńskie inscenizacje panoramiczne, wirtualną wyprawę w Alpy, do Sabaudii, a dokładniej – do lodowcowej doliny Chamonix, do podnóża Mont Blanc. Krytycy artystyczni zgodnie uznawali, iż kompozycja *Widok Mont Blanc, oglądane z doliny Chamonix, w kwietniu* był w swej klasie dokonaniem wybitnym.

<sup>48</sup> W obszernym haśle *Panorama*, zamieszczonym w popularnym leksykonie (zob. M. Ph. Le Bas, *France. Dictionnaire Encyclopédique*. T. 11. Paris 1844), nie ma ani jednego słowa o angielskich twórcach panoram!

<sup>49</sup> J. Słowacki, list do A. E. Odyńca, z 22 IV 1832. W: *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*. Oprac. J. Pełc. Wyd. 2. Wrocław 1952, s. 14. *Dzieła*. T. 14. Historyk baletu tak przedstawiał wspomnianą scenę: „Opera nie była jeszcze nigdy świadkiem tak skomplikowanych lotów, jakie ułożył [Filippo Taglioni] do sceny w lesie. Należał do nich lot okrężny, a na końcu wspaniały kilkuosobowy lot, w którym ciało Sylfidy zostaje uniesione w górę ponad drzewa” (I. Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*. Przeł. A. Kreczmar. Warszawa 1978, s. 108). Już wcześniej poeta dawał świadectwo zafascynowania nowoczesnymi (stechnologizowanymi) technikami scenograficznymi. W liście do A. Bécu z 6 I 1830 (*Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, s. 43) surowo ocenił sztukę M. Raimunda *Chłop milionowy*: „Piękność tej sztuki cała zależy na dekoracjach, które prawdziwie są zachwycające; zresztą cała sztuczka dosyć słaba i bez sensu”, ale następnie pisał: „Chciałbym, żeby ją kiedy na Teatrze Wileńskim wystawiono z Waszą godną maszyną – dopióro by się ładnie wydała”. Sukces *Chłopa milionowego* (pełen tytuł brzmiał: *Chłop milionowy, czyli Dziewuczyna z świata czarownego. Melodrama alegoryczna w 3 aktach [...]*) był przede wszystkim zasługą scenografa, Antoniego Sacchetti. Historycy teatru są zdania, iż jego zatrudnienie przez Ludwika Osińskiego było pochodną popularności, jaką zdobył, eksponując w salach ređutowych Teatru Narodowego tzw. Gabinet topograficzny, o którym pisano, że zawiera panoramy i kosmoramy (zob. „Kurier Warszawski” 1829, nry 111, 266; zob. też L. K., *Słów kilka o gabinecie topograficznym [p]ana Sacchetti*. „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1829, nr 152). M. Mochnaćki, wysoko oceniając pracę Sacchetti, wspominał o paru defektach: „W takich widowiskach, jakim jest *Chłop milionowy*, wszystko zależy od dobrej maszyny; u nas duchy czasem za powoli się opuszczają; sowa wstrzymuje się w przelocie swoim przez scenę; a czasem znikłego pałacu szczęścia i dumy okazują się szczątki około strzechy słomianej, w cichej chłopka zagrodzie” („*Chłop milionowy*”. „Kurier Polski” 1829, nr 1, s. 4).

Diorama Daguerre'a była chlubą modernizującego się Paryża<sup>50</sup>. W prasie nie szczędzono jej pochwał. Pięć lat po uruchomieniu nie milkły zachwyty:

Diorama nie przestaje być oblegana; jakim sposobem ludzie dobrego smaku mieliby zaprzestać oddawania hołdu magii, która dokonywana jest na zmysłach widzów przez malowidła panów Boutona i Daguerre'a? To, co podziwiają, nie jest żadnym dziełem sztuki, to rzeczywistość, to natura, jako że imitacja jest doskonała. Cudem iluzji jest nade wszystko Mont Saint Gothard: mówi się, że pan Daguerre stworzył to wspaniałe dzieło w 51 dni; to tylko 43 [!] dni dłużej od Stwórcy świata<sup>51</sup>.

Gdy Słowacki dopiero oswajał się z Paryżem, dzienniki przekonywały:

Diorama jest jedną z najatrakcyjniejszych osobliwości stolicy; obcokrajowiec, który nas odwiedza, z jej zobaczenia nie może się zwolnić, podobnie jak z obejrzenia galerii malarstwa w Luwrze czy brył architektonicznych Pantheonu i Notre Dame<sup>52</sup>.

Panoramy znane były w mieście od ponad trzech dekad, trudno jednak mówić o tym, by się paryżanom opatrzyły. W paryskich rotundach panoramowych, inaczej niż w londyńskim Colosseum, zmieniano ekspozycje. Dotyczy to głównie obrazów, które na bieżąco rejestrowały ważne wydarzenia historyczne – przede wszystkim słynne batalie militarne. Jeden z nich zapisał się w historii swojego gatunku jako osiągnięcie przełomowe. Chodzi o dzieło Jeana Charles'a Langlois *Bitwa pod Navarino*, które zapoczątkowało intensywną rozbudowę tego, co w kompozycji panoramicznej nazwane zostało „*faux terrain*”. Langlois, przygotowując ekspozycję swojego płótna, miał za sobą bogate doświadczenie wojenne. Przełożyło się ono na pedantyczną troskę o wierność przedstawienia, na zabiegi o uzyskanie efektu, który dawałby widzom wrażenie uczestniczenia w prawdziwym starciu zbrojnym. Langlois odkupił od państwa fragment okrętu „Scipion”, biorącego udział w bitwie pod Navarino, a wskutek odniesionych uszkodzeń wycofanego ze służby, i zamontował go na centralnej platformie widokowej. Uzyskany efekt da się odtworzyć z prasowych relacji. Utrzymane one były w tonie entuzjastycznym. Pisano:

Doprawdy jesteśmy w wieku innowacji, jeśli nie – wynalazków, i oto po raz pierwszy ośmielamy się zrobić mieszaninę, tak całkowitą i odważną, malarstwa i rzeczywistości. Obok prawdziwego omasztowania okrętu znajduje się omasztowanie fikcyjne, które zawdzięcza się sztuce malarskiej; olinowanie, stempel do ładowania armat, zaczęte pędzlem, kończą się jako prawdziwe obiekty; pokład i jego nadburcie, jak ty i ja prawdziwe w sąsiedztwie nadbudówki rufowej, przedłużają się na malowidle w obu kierunkach; i ani ty, ani ja nie widzimy dokładnie przejścia od tego, co prawdziwe, do tego, co nieprawdziwe<sup>53</sup>.

Koncepcję plastycznego zagospodarowania przedpoła w eksponowanym obrazie rozwinął Daguerre, co także dostrzegła stołeczna prasa:

<sup>50</sup> Zob. A. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley 1994, s. 24–25. – W. Schivelbusch, *Disenchanted Night. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Transl. from the German by A. Davies. Berkeley 1995, s. 216–221. – V. R. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley 1998, s. 154–156.

<sup>51</sup> „L'Observateur” 1828, 12 Janvier, s. 559–560 (rubryka: *De Tout un peu*).

<sup>52</sup> Diorama. *Vue du Mont-Blanc, prise de la vallée de Chamouny*!], *peint par M. Daguerre*. „Le Figaro” 1831, 19 Novembre, s. 2. Zachowałem oryginalną pisownię nazwy miejscowości, która ustabilizowała się w końcu w formie Chamonix.

<sup>53</sup> F., *Panorama de la bataille de Navarino*. „Journal des artistes” 1831, 30 Janvier, s. 83–84.

Łatwo było przewidzieć, tak jak to zrobiliśmy, donosząc o przemysłnej kombinacji w panoramie Navarino, że inni artyści ciągnąć będą korzyści z pomysłu pana Langloisa i podejmą wysiłki, aby pożenić siłę rzeczywistości z efektami malarskimi. To jest właśnie to, czego z sukcesem spróbował pan Daguerre w nowej dioramie przedstawiającej widok Mont Blanc, zdjęty z doliny Chamonix<sup>54</sup>.

Nowy gatunek malarstwa, powstający z łudzącego oko połączenia prawdziwych przedmiotów z namalowanymi, recenzent ochrzcił mianem „mechanikografii [*mécanicographie*]”.

Czy Słowacki poznał dzieła paryskiej „mechanikografii”? Czy do wizyty w dioramie zdołały zachęcić go komplementy, których nie szczędzono pod adresem Daguerre’a i jego widoku Mont Blanc? Jeśli poeta wybrał się był, to – nim ujrzał samo dzieło – przeczytał krótką ulotkę, a w niej zamykającą opis obrazu jednozdaniową notkę: „Akcesoria z pierwszego planu zostały przeniesione z doliny Chamonix”<sup>55</sup>. A co zobaczył, gdy rozpoczął się spektakl? Oto fragment prasowej relacji:

Poniżej ośnieżonego szczytu tej góry widać lodowce Bossou, bliżej widza wały Montenvert, a z drugiej strony Dôme du Goûter i Aiguille du Goûter. W głębi doliny znajduje się wieś Chamonix. Jest kwiecień. Drzewa stoją odarte z liści, a całą scenę, wiernie odtworzoną, ogląda się z szałasów położonych w pobliżu tartaku i młyna de Prat. Ten szałas, w którym znajduje się widz, jest prawdziwy. Pomiedzy szalasem i płótnem a namalowaną doliną i górami rozciąga się przestrzeń, na której zbudowano chałupy i zasadzono prawdziwe drzewa. Ostatnie z nich, dotykające płótna, są częściowo namalowane, a częściowo trójwymiarowe<sup>56</sup>.

Trudno dziś ustalić pełną listę prawdziwych przedmiotów, które znalazły się w dioramie przedstawiającej Mont Blanc. Na pewno był nim wspomniany szałas, zaaranżowany tak jak szwajcarski domek z Colosseum, tj. jako miejsce, z którego prowadzi się obserwację góry. Były drzewa, modele chałup, do anegdoty przeszły żywe kozy<sup>57</sup>. Podobnie jak w Londynie – paryskie inscenizacje panoramowe wytwarzały nowy typ przestrzeni, w której prawdziwe geograficzne relacje ulegały zawieszaniu, np. Sabaudia za sprawą dioramy Daguerre’a zbliżała się do Paryża. Iluzyjność w spektaklach dioramy osiągać miała taki stopień, by widz poczuł się przeniesiony do doliny Chamonix, by zapomniał, że tuż obok za ścianą toczy się gwarne życie metropolii. Wyimaginowana podróż w Alpy oferowała wszystkim niezapomniane przeżycia. Reporterska zachęta brzmiała dlatego bardzo autentycznie:

Dalej ludu z Marais i Chaussée d’Antin, zobaczyć, jak ja, Sabaudię, Chamonix, wielkie śniegi, wielkie burze. Mont Blanc jest u waszych drzwi. Powiedzcie fiakrowi: „Spójrz na zegarek; jedziemy do Sabaudii”<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> D. [E. Delécluse], *Diorama. Vue du Mont-Blanc par M. Daguerre*. „Journal des débats” 1831, 4 Décembre, s. 2.

<sup>55</sup> *Diorama. Vue du Mont Blanc, prise de la vallée de Chamouny. Effet au mois d’Avril*. B. m. i r.

<sup>56</sup> D. [Delécluse], *loc. cit.* Korzystam tu z przekładu Z. Raszevskiego (*Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego. Dwa epizody*. „Pamiętnik Teatralny” 1959, nr 1/3, s. 17), poprawiając omyłkę tam, gdzie w oryginale idzie o dwa szczyty „le Dôme et l’Aiguille du Goûter” (nie zaś o „katedrę i iglicę”).

<sup>57</sup> Anegdotę tę przywołuje B. Newhall (*Introduction*. W: L. J. M. Daguerre, *The Daguerreotype and Diorama*. Introd. B. Newhall. New York 1971, s. 11–12): Król Francji Ludwik Filip na pytanie syna o to, czy oglądane zwierzęta są żywe, miał odpowiedzieć „Nie wiem synu, musisz o to zapytać pana Daguerre’a”.

<sup>58</sup> D. [Delécluse], *loc. cit.*

Słowacki nie pozostawił w swej korespondencji śladu, który bezdyskusyjnie wskazywałby na imaginacyjną podróż pod Mont Blanc. Wiadomo wszakże, że poeta był szczególnie wyczulony na scenograficzne oprawy spektakli teatralnych, umiał w nich doceniać pracę „maszynierii”. Czy używając formuły „dziwy paryskie”, chciał w niej zmieścić także wrażenia wynoszone z dioramy? Czy żegnając w Genewie wyjeżdżającą do Paryża Eglantynę, liczył, że wuj pokaże jej Mont Blanc Daguerre’a? Ważniejsze od tych pytań wydaje mi się inne – czy poeta doceniał to, czym zachłystywała się stołeczna prasa, czy podzielał przekonanie, iż eksperymenty pana Daguerre’a i jego wysiłki, by wzmóc iluzyjność spektakli dioramowych, są czymś istotnym w dziejach sztuki. Z wysiłków tych zrodziła się niebawem dagerotypia. Opuszczając Paryż w końcu grudnia 1832, Słowacki o zatrzymywaniu obrazów pisanych słońcem z całą pewnością jeszcze nie myślał.

### Genewa

Już dawno Zbigniew Raszewski postawił tezę, że w Genewie Słowacki spojrzął na Alpy wzrokiem ukształtowanym przez wcześniejsze lektury i wrażenia teatralne<sup>59</sup>. Dotyczy to zwłaszcza masywu Mont Blanc, do którego poeta nigdy nie zbliżył się i który mógł obserwować tylko z genewskiego brzegu Lemanu. W Genewie i jej okolicy jest kilka punktów, skąd przy pogodnym niebie widać najwyższy szczyt Alp. Jeden z nich to miejsce, do którego poeta miał stosunkowo niedaleko, znaczone dziś przebiegiem eleganckiego bulwaru Quai du Mont Blanc<sup>60</sup>. Słowacki mieszkał w spokojnej wiosce pod miastem – prowadziła do niego brama Cornavin. Obszar na północ od tej bramy (mniej więcej tam, gdzie dziś stoi dworzec kolejowy) zajmowały winnice, a teren wznosił się łagodnie, stwarzając dogodne warunki do oglądania jeziora i zamykającego horyzont ośnieżonego grzbietu Mont Blanc. Tę właśnie perspektywę utrwały pierwsze widokówki. Jest jeszcze jedno ważne miejsce, bodaj najlepsze ze wszystkich. Na południe od miasta znajduje się rozległy wał Mont Salève, kiedyś (i dziś także) ulubiona okolica do odbywania krótkich wycieczek górskich. Pół wieku po tym, jak Słowacki odwiedził Genewę, na szczyt dojechać można było pociągiem. Przewodniki turystyczne z początków XX stulecia rekomendowały wjazd kolejką elektryczną (z systemem zębatkowym), której końcowa stacja (Treize-Arbres) znajdowała się nieco poniżej kopuły szczytowej i sąsiadowała z restauracją. Dalej warto się było udać pieszo: „Bardzo polecamy, by odwiedzający nie omieszkali odbyć parominutowego spaceru z restauracji na szczyt góry, aby nacieszyć się widokiem z wysokości 3000 stóp na rozległą dolinę”. Dołączona fotografia

<sup>59</sup> Raszewski, *op. cit.*, s. 18.

<sup>60</sup> W identyfikacji tego, co widać z brzegu Jeziora Genewskiego, mogły poecie dopomagać rozmaite informatory dla przyjezdnych. W jednym z nich (J. L. M a n g e t, *Manuel topographique et statistique de la ville et du canton de Genève, contenant toutes les indications utiles aux étrangers et accompagné d'une carte du canton*. Genève 1823, s. 13) czytamy: „Mont Blanc jest widoczny tylko z części miasta, która położona jest na prawym brzegu Rodanu. Pomiedzy innymi szczytami, które rozróżnić można na samym kierunku obserwacji, najlepiej prezentują się Aiguille Vert i Buet, na wschód od Mont Blanc, a bliżej – łańcuch gór Reposoir i Môle; pierwsza odznacza się swoimi wielkimi i głębokimi zębami, druga – piramidalną formą, jaką prezentuje widziany z profilu szczyt”.

pokazywała charakterystyczny śnieżnobiały masyw Mont Blanc<sup>61</sup>. Ciekawą jest rzeczą, iż Słowacki wybrał się na Mont Salève i zdał matce relację z tej wycieczki, ale – zachwycając się widokiem – o Mont Blanc słowem nie napomknął, tak jakby w zupełności wystarczał mu obraz, jaki miał na co dzień u siebie, w Pâquis, lub ten, z którym przyjechał po alpejskich wypadach odbytych w Londynie i Paryżu<sup>62</sup>.

Spośród wszystkich wzmianek o szczycie, które znalazły się w listach do matki, dwie wydają się nadzwyczaj osobiwe. Zaraz po tym, jak wspomniał matce o pisaniu *Kordiana*, poeta wyraził życzenie, by przy domu krzemienieckim wytyczyć aleję („aby mi przypominała aleję, po której teraz chodzę”) i dodać tam... Mont Blanc („O gdybyście mogli górę Mont Blanc z daleka w perspektywie postawić!”, L 167). Trochę później prosił o przepis na babę: „Przyszljcie mi opis tych piramid egipsko-polskich, abym mógł je postawić na złość górze Mont Blanc – oko w oko z tą górą...”, L 186). Żarty? Z pewnością. Takie wszakże, które szczególnie łatwo przyjść mogły do głowy komuś, kto widział już Białą Górę zainscenizowaną w londyńskim Colosseum i kto podziwiał iluzyjnie przedstawiony szczyt w dioramie Daguerre’a. A o tym, że oglądane widoki nieuchronnie poddawane były ciśnieniu zapamiętanych wcześniej wersji i całej uprzedniej wiedzy, mówił w Londynie Kordian: „Alem pierwszych obrazów w myśli nie zepsował, / Są dziś porównań celem jak księgi podróże” (K 40). Sądzę, że w Genewie Słowacki zobaczył w prawdziwym Mont Blanc efektowną dekorację. Dystans kilkudziesięciu kilometrów zadziałał jak teatralna rampa, jak okno, którego nie można było otworzyć, odwiedzając w Londynie szwajcarski domek. W pisany w Genewie dramacie poeta najobficiej wykorzystał swe wirtualne wyprawy w dolinę Chamonix w dwóch scenach: jednej, komentowanej nader często i umiejscowionej na wierzchołku Białej Góry, i drugiej, rzadko z tą pierwszą zestawianej, a zlokalizowanej na Lysej Górze.

Historycy literatury (i nie tylko oni!) zgadzają się, iż Mont Blanc z *Kordiana* niewiele ma wspólnego z prawdziwym masywem, że w swoim osobiwym kształcie, z wieńczącą szczyt lodową „igłą”, jest jakaś kontaminacją alpejskich kolosów, połączeniem najwyższego szczytu Alp z sąsiadującym z nim szczytem Aiguille du Midi<sup>63</sup>. Tłumaczyć takie połączenie mogła relacja Antoniego Malczewskiego, którą Słowacki prawdopodobnie znalazł i wysoko cenił, gdzie wejście na Stertę Południową (tak spolszczona została nazwa Aiguille du Midi) przyćmiło swą dramaturgią zdobycie Białej Góry<sup>64</sup>. Zabieg połączenia w jedną bryłę elementów wziętych z dwóch lub kilku rzeczywistych szczytów można było przestudiować w Londynie. Wznie-

<sup>61</sup> *One of Switzerland's Most Attractive Cities Geneva and Its Picturesque Surroundings*. Geneva, b. r., s. 25, 26. Do dolnej stacji w Veyrier dojeżdżało się z Genewy tramwajem. Kolejkę elektryczną (zębatkową) zastępuje dziś, znacznie mniej romantyczna, kolejka wisząca, po niegdyś innej linii tramwajowej nie ma najmniejszego śladu.

<sup>62</sup> Zob. L 142: „Potem oczy nasze rzuci(liśmy) na ogromną dolinę, po której płynie kręty Rodan – jezioro – w końcu jeziora najeżona (dachami) Genewa – i kilkanaście innych miasteczek – łąki – drzewa – – słowem, widok ogromny, rozległy, prawdziwie prześliczny...”

<sup>63</sup> Zob. L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*. Kraków 2001, s. 15.

<sup>64</sup> Zob. A. M. [A. Malczewski], *List do profesora Picketta o zwiedzeniu jednej z gór niedaleko Szamuni (Chammouni), zwanej Stertą Południową (L'Aiguille du Midi) i Góry Białej (Mont Blanc) przez pewnego Polaka, w pierwszych dniach sierpnia roku terażniejszego*. Przeł. J. Reyzner. „Dziennik Wileński” 1818, t. 2, nr 11.

siony w sąsiedztwie szwajcarskiego domku Mont Blanc obdarzony został cechami, którymi w alpejskiej rzeczywistości charakteryzowało się kilka wierzchołków<sup>65</sup>. Musiała to być dość powszechna praktyka kontaminacyjna, utrwalana nie tylko przez coraz popularniejsze (a niezbyt wierne) przedstawienia obrazowe doliny Chamonix, lecz także przez relacje ze zdobycia najwyższego szczytu – jak choćby ta Franciszka Kowalskiego, wspominającego spotkanie z Malczewskim, który opowiadał o wejściu „na igłę góry Mont Blanc”<sup>66</sup>. Do kształtowania się wyobrażenia o „igle” wieńczącej Mont Blanc przyczynić się mogła także marszruta pierwszych wypraw, odbywanych z noclegiem na szczycie Grands Mulets. Grań tego masywu nadawała się na odpoczynek (i nocleg), bo dzięki ostrej stożkowej bryle nie zatrzymywała na sobie śniegu, wystając ponad 100 metrów ponad powierzchnią otaczających ją pól lodowych. Nieco poniżej ostro zakończzonego szczytu znajdowała się półka skalna, na tyle rozległa, by mogła pomieścić niewielkie obozowisko dla kilku osób. W relacji z wejścia na Mont Blanc, jaką zostawił John Auldjo, pojawiają się dwa ciekawe szczegóły. Pierwszym jest opis tego, co można zobaczyć z obozowiska pod wierzchołkiem Grands Mulets: „Siadłem na czubku skały, zdumiony bez reszty wspaniałym spektaklem wokół siebie: prawdziwie potężnym, pięknym i rozległym”<sup>67</sup>. Drugi to rycina przedstawiająca szczyt Grands Mulets jako budzący grozę spiczasty ząb skalny. Nie da się wykluczyć, iż na obraz Mont Blanc nałożył Słowacki (świadomie lub nie) sylwetki innych alpejskich wierzchołków. Z miejsca, z którego poeta na co dzień podziwiał Białą Górę, dają się rozpoznać sąsiadujące z nią „igły” – Aiguille du Midi, grupy Aiguilles Rouges i Aiguille d’Argentière. Wyraźniej niż ten łańcuch rysuje się piramidalna sylweta położonego bliżej Genewy masywu Môle<sup>68</sup>. Do grupy szczytów, które wyobraźnia poety skontaminowała z Mont Blanc, trzeba chyba dołożyć Mont Ventoux.

O Petrarce i o jego wejściu na Mont Ventoux głośno i z uznaniem mówiło się w drugiej połowie w. XIX, jedną z pierwszych wzmianek o tym wyczynie zamieścił Thomas Roscoe w swoim przewodniku po Szwajcarii, książce dostępnej w londyńskich składach księgarskich w sierpniu 1831. List Petrarki, w przekładzie samego Roscoe, zacytowany został w dość sporym fragmencie, obejmującym także kluczowy segment relacji, ten, który stał się z czasem tekstem dla europejskiej kultury kanonicznym. Chodzi o urywek: „Kiedy tak każdą z tych rzeczy kolejno podziwiałem i zaczęła mnie fascynować widoczna ziemiska kraina, to podobnie jak wcześniej

<sup>65</sup> Przypominam opis alpejskiego zakątka, jaki znalazł się w przewodniku po otwartym na nowo Colosseum. Nader swobodnie wykorzystane w nim zostały literackie deskrypcje różnych rejonów Alp i góry Parnas.

<sup>66</sup> F. Kowalski, *Wspomnienia. Pamiętnik*. T. 1. Kijów 1859, s. 204. Kowalski tak przedstawił spotkanie, do którego doszło „u pani Modzelewskiej”: „Zastaliśmy go [tj. Malczewskiego], jak opowiadał pani domu wrażenia, których doznawał w swoich po Niemczech i Włochach podróżach, mianowicie na szczycie góry Mont Blanc. Z tego opowiadania zgadłem natychmiast, że był to Antoni Malczewski, którego śliczny artykuł czytałem, nie pamiętam, w jakim piśmie periodycznym, o jego wstąpieniu na igłę góry Mont Blanc, o słońcu i księżycu [...]”.

<sup>67</sup> J. Auldjo, *Narrative of an Ascent to the Summit of Mont Blanc on the 1827*. Wyd. 2. London 1830, s. 34. Droge przez Grands Mulets wybrał również Malczewski.

<sup>68</sup> Zob. objaśnienie widoku z bulwaru Quai du Mont Blanc w Genewie zamieszczone w: K. Baedeker, *La Suisse et les parties limitrophes de La Savoie et de L’Italie. Manuel du voyageur*. Wyd. 27. Leipzig 1911, s. 284.

ciało, teraz to ducha wznosiłem ku górze”<sup>69</sup>. Dalej mowa jest o sięgnięciu do *Wyznań* św. Augustyna. Na przypadkowo otwartej stronie znalazły się słowa: „Oto ludzie wędrują, aby podziwiać szczyty gór i burzliwe fale morza, i szerokie nurty rzek, i okrag samego Oceanu, i kręgi, po których krążą gwiazdy, a siebie samych poniechają”<sup>70</sup>. Czy Słowacki poznał był ten fragment? Czy układając plany wyjazdu do Genewy, wziął do ręki przewodnik Thomasa Roscoe? Zauważmy, że Mont Blanc z *Kordiana* ma jeden rys, którego natura tej górze poskapiała. Idzie o drobiazg zawarty w słowach: „A ta plamka biała – blada – / To morze” (K 50). Z wierzchołka Mont Blanc nie widać morza. Aby się o tym przekonać, nie trzeba było wchodzić na szczyt. Starczyło zawierzyć relacjom zdobywców szczytu, np. tej, którą pozostawił Auldjo. Poświęcił on sprawie stosunkowo sporo miejsca<sup>71</sup>, a dodatkowo jeszcze włączył do opublikowanej relacji wykonaną przez siebie mapę. Obrazuje ona zasięg tego, co znajduje się w promieniu 60 lig<sup>72</sup> od wierzchołka (odpowiada to maksymalnym możliwościom ludzkiego oka) i zaznaczone w jego obrębie faktyczne pole widzenia. Z mapy wynika, iż taflę Morza Śródziemnego przysłania grzbiet Alp Nadmorskich<sup>73</sup>. Morze to, przypominam, dostrzec można ze szczytu Mont Ventoux, z miejsca, w którym znalazł się Petrarca i gdzie przeczytał przypadkowy urywek z *Wyznań*. Przeobrażenie wewnętrzne, którego na szczycie doświadczył XIV-wieczny twórca, stało się też udziałem Kordiana. Przywoływany *passus* z *Wyznań* postawiłbym obok słów:

Uczucia po światowych opadały drogach...  
Gorzkie pocałowania kobiety – kupilem...  
Wiara dziecinna padła na papieskich progach...  
Nic – nic – nic – aż w powietrzu błękitcie  
Skapałem się... i ożyłem,  
I czuję życie! [K 51]

Chwilę potem pada tajemnicze: „Posąg piękność mam – lecz lampy brak” (K 51). Kontaminacja prawdziwych szczytów tworząca Kordianowy Mont Blanc to jedno, ważniejsze dla tej kreacji wydaje się wszakże inne zespolenie, najdobitniej wypowiedziane w znanym wersie: „Jam jest posąg człowieka – na posagu świata” (K 50). Chodzi mi teraz o zespolenie, o którym pisano, komplementując dioramę Daguerre’a: o połączenie malarstwa iluzyjnego z prawdziwymi akcesoriami przywiezionymi z doliny Chamonix. Słowacki, jak już pokazałem, umiał traktować Mont Blanc tak, jak gdyby aranżował z jego pomocą sceniczną dekorację lub budował *faux terrain*. W rodzinnym domu widziałby chętnie kopię swego lokum spod Gene-

<sup>69</sup> F. Petrarca, list do Dionizego z Borgo San Sepolcro. Cyt. za: Palacz, *op. cit.*, s. 52.

<sup>70</sup> *Ibidem*. Palacz wykorzystał przekład *Wyznań* św. Augustyna dokonany przez Z. Kubiaka. Przekład na angielski pióra Roscoe (prawdopodobnie pierwsze takie tłumaczenie) daje ten fragment *Wyznań* w wersji nieco skróconej.

<sup>71</sup> Auldjo, *op. cit.*, s. 69–71.

<sup>72</sup> Angielska liga (*league*) liczyła 4828 m. Promień miał zatem blisko 290 km.

<sup>73</sup> Mapa sporządzona przez Auldjo pokazuje, iż Kordian winien był widzieć znaczną część Jeziora Genewskiego i – oczywiście – Genewę. Cytowany wcześniej Kowalski chyba jednak słabo zapamiętał „śliczny artykuł” Malczewskiego, skoro we fragmencie poświęconym widokowi z Białej Góry wyczytał „o Morzu Śródziemnym, które w mgłach ciemną szafirową smugą rozgraniczało glob ziemski od niebios” (Kowalski, *op. cit.*, s. 205).



wy, z oknami skierowanymi na wschód, wychodzącymi na aleje, z perspektywą zamkniętą przez Mont Blanc. Wielkanocne baby kojarzyły się poecie z egipsko-polskimi piramidami, te zaś na talerzu stanąć mogły oko w oko z Mont Blanc. Najdobitniej jednak przeniósł górę w dziedzinę scenografii, gdy monologujący Kordian nazwał ją kilkakrotnie posągiem i gdy żalił się na brak... lampy. Zarówno „posąg”, jak i „lampa” zostały użyte przenośnie, ten metaforyczny sens nie całkiem jednak przesłania znaczenia dosłowne, bardzo mocno związane z techniką zastosowaną przez Daguerre’a. Posąg jest szlachetniejszym wcieleniem wielkanocnej baby. Baba taka, obficie polana lukrem, sprawiać może wrażenie pokrytej wiecznym lodem kopuły szczytowej Mont Blanc. Na świątecznym stole, za pomocą kilku „egipsko-polskich piramid”, da się tanim kosztem zainscenizować pejzaż alpejski. W dioramie wymagało to więcej pracy i dużych środków finansowych. Potrzebny był też talent artysty – do umiejętnego zagospodarowania *faux terrain*. W dioramie podziwiała się Białą Górę, namalowaną na odpowiednio oświetlanym płótnie, w londyńskim Colosseum Mont Blanc był bryłą, statuą, „obrazem słupowym”, posągiem<sup>74</sup>. Połączenie góra–posąg trafiło kilkakrotnie do listów słanych przez Słowackiego do matki<sup>75</sup>.

Efekty uzyskiwane w dioramie Daguerre’a były pochodną zastosowania techniki malarskiej i wykorzystania sztucznych źródeł światła. Wrażenie ruchu i zmiany pogody dawało się osiągać przez odpowiednią kolorystykę, a także precyzyjną grę oświetlenia. Słowacki odwiedził Londyn oraz Paryż, gdzie na ulicach płonęły już pierwsze latarnie gazowe i gdzie w teatrach eksperymentowano z użyciem gazu do oświetlenia sceny. Jakies 20 lat później do otrzymywania niezwykłych efektów wizualnych zaczęto wykorzystywać prąd elektryczny. Eksperymenty z prądem przeprowadzane były też wcześniej, o jednym z nich Słowacki zdawał dość niejasno relację w liście pisanym z Drezna:

O Mamo, jaki czas teraz prześliczny na naszym horyzoncie – na chwilę zachmurzyło się niebo – było to skutkiem stosu galwanicznego (niech to świadomi elektryczności Mamie wytłumaczą), stosu złożonego z krążków srebrnych i złotych, przekładanych sinym papierem. [L 20–21]

Kordian w monologu sięga po język scenografa, mówi trochę jak twórca efektownych dioram, w których można „rzucić gwiazdy nad świata zbudowanym gmachem” (K 50). Gdy Chmura zabiera bohatera z „igły lodu”, to trudno zakończenia tej wielkiej sceny nie skojarzyć z lotem Sylfidy, podziwianej przez Słowackiego w Paryżu, i z wyczynami postaci, które wywarły na poecie tak mocne wrażenie w warszawskiej inscenizacji *Chłopa milionowego*. Błyskawiczne przemieszczenie się Kordiana ze szczytu Mont Blanc do Warszawy nasuwać też musi na myśl fantastyczną geografie, jaką wytwarzały spektakle panoramiczne. W dioramie Daguerre’a wystarczyło ledwie kilka kroków, by z doliny Chamonix wrócić do gwaru Paryża.

<sup>74</sup> Odwołuję się do znaczeń, jakie przy haśle „posąg” notował S. B. Linde (*Słownik języka polskiego*. T. 2, cz. 2. Warszawa 1811, s. 957).

<sup>75</sup> Zob. np. L 161: „Wystawcie sobie po dwóch stronach jeziora brzegi zielone – nad brzegami w oddaleniu topole, pożółkłym liściem okryte jak złote kolumny – wiele drzew zielonych – wiele białych domków i pałacików – a za tym brzegiem Mont Blanc – biały, świeżym śniegiem z przyległymi mu górami okryty, podobny do jakiegoś sybirskiego kraju, podobny do snycerskiego posągu sybirskiej krainy”. Tego związku góry z posągiem chyba nie docenił J. Kolbuszewski (*Posąg człowieka na posągu świata. Glosa do „Kordiana” Juliusza Słowackiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 4).

Monolog na Białej Górze to jedna z najczęściej komentowanych scen w *Kordianie*. To także scena, która od dawna skupia uwagę literaturoznawców zdradzających zamiłowanie do geografii<sup>76</sup>. Nie powinno to dziwić, jeśli się uwzględni, iż w historii polskiego romantyzmu (a podobnie: francuskiego i angielskiego) nie da się pominąć rozdziału poświęconego górcom. Góry weszły do kultury europejskiej za sprawą oświecenia, jednak to dopiero XIX stulecie stworzyło modę na wędrowniki górskie i spopularyzowało dwa reżimy obserwacji: patrzenia z góry na to, co na dole, i z dołu – na to, co powyżej. Szacowanie wysokości na podstawie dystansu, z którego gołym okiem rozpoznawalny jest obiekt, pojawiało się wielokrotnie w relacjach z wypraw do doliny Chamonix i z wejść na alpejskie szczyty. Było ono przeciwwagą dla, wciąż jeszcze zawodnych, pomiarów przeprowadzanych instrumentami rejestrującymi spadek ciśnienia atmosferycznego. W *Kordianie* o tym pomiarze bez narzędzi dowiadujemy się z opowieści Grzegorza, z fragmentu wspomnień o udziale w kampanii egipskiej, z której głęboko w pamięć sługi zapadły „wielkie, murowane góry”; byłoby je widać, „gdyby nie Karpaty” (K 28). Nie wiadomo, gdzie Grzegorz snuł swą opowieść, jest to z całą pewnością rejon, skąd nie da się wypatrzeć piramid, można za to wyraźnie dostrzec łańcuch Karpat. Widoczność Karpat nie jest precyzyjną wskazówką, warto jednak zwrócić uwagę na miejsca, w których charakterystyce zjawiała się wspomniana tutaj perspektywa. Są to, po pierwsze, wzgórza podkrakowskie, z Wawelem. Opracowanie geograficzne, które mógł poznać Słowacki, dawało taki oto rys portretowy „Syjonu narodu polskiego”: „Widać stąd na południu, przy jasnym dniu letnim, piętrzące się w błękitie Karpaty [...]”<sup>77</sup>. Inne miejsce to Łysa Góra, której położenie to samo kompendium określało względem Karpat: „Z wierzchołka Łysej Góry widać już biejące się [!] szczyty Karpatów, o 30 mil na południe odległe [...]”<sup>78</sup>.

Komentatorzy *Kordiana* spoglądają na ogół na prawdziwą mapę i na jej podstawie lokalizują akcję I aktu, pisząc, iż toczy się ona „w bezpośredniej bliskości Karpat, czyli na terenie ziem polskich zagarniętych przez Austrię”<sup>79</sup>. Wydaje się tymczasem, że lepiej służyłaby tutaj mapa fantastyczna, jedynie wyobrażona, taka, jaką powoływały zainscenizowane pejzaże alpejskie i przedstawienia panoramowe. W tego rodzaju fantastycznej przestrzeni, sklezionej z rozmaitych kawałków realnie istniejących miejsc, Grzegorz mógł być zarazem tu i tam, jednocześnie na ziemiach zajętych przez Austrię i w nowo utworzonym Królestwie Polskim. Mógł snuć swą opowieść na wzgórzach – pod Krakowem i w Sandomierskiem. Ta druga lokalizacja miała szczególne uzasadnienie: Łysa Góra, czytamy, „wznosi się o 1908 stóp ponad Bałtykiem”<sup>80</sup>; to najwyższy punkt całego Królestwa, skromny odpowiednik Białej Góry. Siłę analogii wzmacniał opis miejsca jakby żywcem przeniesiony z Alp:

<sup>76</sup> Piszę o zamiłowaniu do geografii, mając na myśli obszar zakreślony w zbiorowej książce: *Thinking Geographically. Space, Theory and Contemporary Human Geography* (London 2002).

<sup>77</sup> J. Słowaczyński, *Polska w kształcie dykcjonarza historyczno-statystyczno-jeograficznego opisana*. Paryż 1833, s. 198.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 261.

<sup>79</sup> M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Kordiana”*. W: Słowacki, *Kordian*. – Bizan, Hertz, *Głosy do „Kordiana”*, s. 204.

<sup>80</sup> Słowaczyński, *op. cit.*, s. 261.

„Zimno na niej [tj. na Łysej Górze] ustawiczne, a śniegi, deszcze i mgły bardzo częste”<sup>81</sup>.

Kraków zbliżał się do Łysej Góry w opowieści Grzegorza, ale jeszcze bardziej w otwierających dramat scenach *Przygotowania*. Ich oprawy dostarczają podkrakowskie Krzemionki, będące – jak mógł Słowacki się dowiedzieć – „najniższym schodem Karpatów ginących w korycie Wisły”<sup>82</sup>. Krzemionki są zarazem Łysą Górą, jej nazwa pada w wypowiedzi Szatana i wcale nie musi być ona sygnałem jakiejś niefrasobliwości topograficznej. Geografia Słowackiego była pochodną „pierwszych obrazów”, formowały ją w dużej mierze produkcje panoramowe, przedstawienia miejsc, których próżno szukać na prawdziwych mapach. Skoro Mont Blanc mógł zapożyczyć igły od sąsiednich szczytów, skoro mógł pozwalać na dostrzeżenie ze swego wierzchołka błękitnych wód Morza Śródziemnego, to polska Łysa Góra też mogła okazywać się podobnie labilna i wyrastać w sąsiedztwie „krakowskiej wieży” (K 16). Z prawdziwej Łysej Góry Kraków „dostrzec można za pomocą szkieł powiększających”<sup>83</sup>. Na tej wymyślonej, skrojonej na potrzeby widowiska, dobrze było słycać dźwięki krakowskich dzwonów.

Oprócz kontaminacji różnych wycinków realnej przestrzeni obserwujemy w scenie z *Przygotowania* inny panoramowy chwyt: spojenie tego, co sztuczne (i zrobione przez człowieka), z tym, co zrodziła natura. Przywoływany już Sternberger sięga w swych wywodach po słowne i obrazowe realizacje takiego spojenia; najtrwalszym z nich okazuje się figura, która dziś jeszcze bywa chętnie wykorzystywana. To uskrzydłone koło, symbolizujące postęp, ale też – używane od połowy XIX w. jako godło wielu europejskich towarzystw kolejowych<sup>84</sup>. Słowacki takiego skrzydlatego koła chyba nie widział, spotkał się jednak z podobnymi hybrydami, na konstrukcje technologiczno-organiczne natknąć można się było w prasie, w języku, w jakim witano epokę pary, oraz w licznych karykaturach, którymi dokumentowano nowe lęki i nadciągające zagrożenia. Słowacki skwitował londyńskie pojawienie się dylizansów parowych bez przesadnego entuzjazmu; doniósł o nich matce, z czego ostrożnie wnioskować można, iż rzecz uznał za wartą korespondencyjnego zachodu<sup>85</sup>. Napisał dość tajemniczo, bo o koniach, które „zamiast owsa, węgle ziemne jedzą” (L 84). Co miał na myśli? Oczywiście, konie stalowe to XIX-wieczne wcielenia mitologicznych ptaków stymfalijskich. Słowacki pisał o karmionych węglem koniach, mając w żywej pamięci zarówno spotkanie z parowym dylizansem, jak i karykatury, gdzie nowy pojazd okazywał się zgrabnym zespoleniem powozu i zwierzęcia, np. słonia, który dym wypuszczał trąbą (w anonimowej grafice satyrycznej *The First steam coach, whot ever started*). Sztukę w symbiozie z naturą prezentowały XIX-wieczne przedstawienia panoramowe. Namalowane na płótnie drzewa uzupełniane były posadzonymi na pierwszym planie prawdziwymi roślinami. W dioramie Da-

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 197.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 261.

<sup>84</sup> Sternberger, *op. cit.*, rozdz. *The Stymphalian*.

<sup>85</sup> Przywoływany urywek z listu umknął uwadze W. Weintrauba (*Słowacki i angielska rewolucja przemysłowa*. W: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977; pierwodruk w zb.: *Kongres współczesnej nauki i kultury polskiej na obczyźnie*. Red. M. Sas-Skowroński. T. 1. Londyn 1971), który jako pierwszy zajął się Słowackim dokumentującym epokę pary.

guerre'a pasły się przed widzami prawdziwe kozy. W londyńskim Colosseum na wierzchołku sztucznej góry siadały stołeczne wróble. Słowacki wykorzystał w *Przygotowaniu* technologiczno-organiczną hybrydę. Wybrał do tego maszynę, która – jak żadna inna – kojarzyć się musiała z Genewą<sup>86</sup>: zbudował zegar ze sprężyn, stalowych kólek i z żywych organów.

Roli zegara w kulturze XIX-wiecznej nie da się przecenić. Zdaniem Lewisa Mumforda, nowoczesność zaczęła się wykluwać wraz z postępującą kontrolą nad czasem. Kolebką nowoczesnej Europy były klasztory, z rygorystycznie przestrzeganymi porami modłów. Mechaniczną regularność klasztornych zajęć mogły zapewnić sprawne przyrządy porcjujące czas. Symbolem kultury nowoczesnej jest instrument do segmentowania doby na równe odcinki. Mumford pisał:

Zegar [...], a nie maszyna parowa, jest kluczowym mechanizmem nowoczesnej ery przemysłowej. W każdej fazie jej rozwoju zegar odgrywał wybitną rolę i był typowym symbolem maszyny. I dziś nawet żadna inna maszyna nie jest tak wszechobecna<sup>87</sup>.

Słowacki poznawał Genewę także od tej – najbardziej rzucającej się w oczy – strony: jako miasto precyzyjnych zegarów. Tak jak wcześniej, w Londynie i w Paryżu, poeta nie pozostał obojętny na znaki modernizacji. Odnotował w liście „dwa cuda” technologiczne, o które wzbogaciła się Genewa: „długi most przez jezioro” i „ogromny hotel, czyli dom zajezdny przy moście”. W hotelowych wnętrzach rozpoznał natychmiast nowość, trudną zapewne do wypatrzenia nawet dla częstych gości. To „nowego rodzaju krzesła poręczowe” (L 190). Pisał też matce o genewskich zegarach: „Niektóre dzwonią z wolna i ponuro – inne wybijają coś na kształt uciętego kuranta – ulubioną zapewne piosnkę jakiegoś zegarmistrza [...]” (L 194)<sup>88</sup>. Zegar z *Przygotowania*, ta osobliwa hybryda mechaniczno-organiczna, również wybijał kuranty: „W kólek i sprężyn zamęcie / Zamknięta grzesznika dusza / Kurant po kurancie jąka” (K 11). Ten fikcyjny zegar, co ważne, nie potrzebował wahadła, jego rolę przejmowała poruszająca się z mechaniczną regularnością „noga kossacza pająka” (K 11). W przedstawieniach panoramowych dokonywano nie tylko kompresji przestrzeni (zamykania wielkiego obszaru w rotundzie), ale też manipulacji czasem. Duża część takich produkcji stanowiła rodzaj sprawozdań z pola bitwy. Panorama Langlois, wystawiana z powodzeniem w Paryżu, przenosiła widzów w czasie, do r. 1827, w którym odbyło się starcie flot pod Navarino. W opisach

<sup>86</sup> Gdy warsztaty zegarmistrzowskie zaczęły powstawać na obszarze Jury, tradycyjny ośrodek, jakim była Genewa, musiał podjąć konkurencję z tańszą produkcją, przedstawiając się na wyroby łączące czasomierze z biżuterią i wykorzystujące oryginalną ornamentyką. Miasto stało się producentem najbardziej groteskowych zegarków, którym nadawane były najbardziej ekstrawaganckie kształty: instrumentów muzycznych, owoców, zwierząt, gotowych do strzału pistoletów, niby-kluczy i kieszonkowych noży. Genewskie zegarki były bogato zdobione, pokrywane kopiami słynnych obrazów lub miniaturami portretowymi. Niektóre montowane były w przedmiotach codziennego użytku. Zob. D. S. Landes, *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World*. Cambridge, Mass., 1983, s. 268–269.

<sup>87</sup> L. Mumford, *Technika a cywilizacja. Historia rozwoju maszyny i jej wpływ na cywilizację*. Przel. (z wyd. z r. 1934) E. Danecka, rozdz. I–IV przy współudz. W. Adamieckiego. Zestawienie odkryć i wynalazków przel. i uzup. B. Orłowski. Warszawa 1966, s. 5–6.

<sup>88</sup> To prycięcie cytatu ma oznaczać, iż do tematu wracam w szkicu *Zegary „Kordiana”* (złożonym do „Tekstów Drugich”).

wnętrza szwajcarskiego domku z Colosseum przewijał się wątek zaczerpnięty z filozofii Rousseau, tj. pochwała kultury pierwotnej, ziemi bez piętna przemysłowej, szczęśliwego życia w kontakcie z surową przyrodą. Panoramowe podróże do doliny Chamoni były osobliwymi wyprawami w czasie, do miejsca, które dopiero w połowie XVIII w. nawiązało pierwszy kontakt z modernizującą się szybko Europą. Mistrzostwo Daguerre'a sprawdzało się w tzw. dioramie z podwójnym efektem („*diorama à double effet*”). Chodziło o przedstawienia dające iluzję zmian czasowych, obserwowanych jako wschody lub zachody słońca, czy nadciągania burzy<sup>89</sup>. Fantastycznie kształtowana przestrzeń spotykała się w panoramie z innym od codziennego upływem czasu. Dawało się go tutaj skracać albo dowolnie wydłużać. Innymi słowy: w pełni kontrolować. Zegar z *Przygotowania* zapewniać miał taką samą władzę nad czasem. Sprawowało się ją jednak nie mechanicznie, lecz z wykorzystaniem sił natury. „Zegar biologiczny” trzeba tu rozumieć inaczej niż we współczesnym języku, bo oba człony wyrażenia są tu użyte w znaczeniach podstawowych. Dlatego trudno tu mówić o metaforze, chodzi raczej o nazwę funkcjonującą w języku nowej mitologii, tej, w której odżyły ptaki stymfalijskie<sup>90</sup>.

Dystorsja przestrzeni w *Kordianie* każe myśleć o tym, co Słowacki mógł być poznać, gdy zwiedzał londyński Vauxhall. A dawało się tam zobaczyć – przypomnijmy – krzywe lustro. Czy Kordianowy „obraz z przewrotnych zwierciadeł” (K 96) odnosił się do tych doświadczeń? Dystorsja przestrzenna w skali nieporównanie większej dokonywała się w kosmoramie. Nazwa tej instytucji rozrywkowej miała szczególną wymowę, składała bowiem widzowi obietnicę zobaczenia wszystkiego, a przynajmniej – całego świata. Londyńskie kosmoramy starały się tej obietnicy podołać, najsłynniejsza z nich (przy Regent Street 209) oferowała odwiedzającym 14 widoków, zgrupowanych – ogólnie mówiąc – w dwóch sekcjach: Europa i reszta świata. Schemat wędrowki po kosmoramie musiał się nasuwać pierwszym czytelnikom.

<sup>89</sup> Dla lepszej ilustracji potrzebny jest dłuższy cytat: „Diorama wynaleziona w Paryżu przez p[anów] Daguerre i Bouton coraz większe obudza podziwienie. W wystawieniu doliny Sarnen, kaplicy Holyrood, opactwa Roslyn i widoku Rouen zdawało się, że osiągnęli najwyższy stopień optycznego złudzenia i zjawisk światła słonecznego i astralnego. Lecz p[an] Daguerre w swoim nowym obrazie wystawionym 15 sierpnia dowodzi, równie nowymi jak dowcipnymi kombinacjami, że bez przerwy zajmuje się wydoskonaleniem tak pięknego odkrycia i że jeszcze nie wyczerpał wszystkich środków złudzenia. Nowe zjawisko, na którym swój pędzel ćwiczył, wystawia gęstą mgłę, którą tak często otoczone są doliny u spodu wielkich pasm gór alpejskich. Widz może sobie wyobrazić, że zostaje pod ogromnym gotyckim przysionkiem, którego wspaniałe arkady wychodzą na dolinę. Postrzeżę zrazu przez te Arkady samą tylko atmosferę, zasłonioną spadkiem gęstego i drobnego śniegu, którego białość okazująca się u spodu filarów odbija oblok gęstej mgły przez jego upadek sprawionej. Nieznacznie ta mgła rozjaśnia się w części wyższej; światło zaczyna się okazywać. Widać już zarys krzaków otaczających tę budowlę, z których będące na przodzie coraz się mocniej odznaczają. W miarę jak światło powiększa się z przodu, mgłą cofnięta w głąb zdaje się podwajać gęstość swoją. Już można odróżnić wzgórze niższe i wierzchołki jodeł, które je otaczają; wkrótce okazują się szczyty wielkiego pasma, a światło wzrastając stopniami pozwala oku przedrzeć się aż do krajów niezmiernego horyzontu. Te przemiany atmosfery, które następują z wolna i prawie nieznanym sposobem, posuwają złudzenie do najwyższego stopnia i dowodzą, jak dalece p[an] Daguerre obdarzony jest talentem dostrzegania i pamięci, która z tej zwłoki umie korzystać. Ten utwór wystawiający zupełnie nowe wrażenie obudza ciekawość artystów i amatorów i ma w Paryżu jak najlepsze powodzenie” (*Diorama. Widok obrazu mgły i śniegu*. „Monitor Warszawski” 1825, nr 108, s. 515–516).

<sup>90</sup> Czy Słowacki znał *Lallenkönig* z mostu w Bazylei? Odpowiedź na to pytanie dają we wspomnianym szkicu o zegarach.

nikom *Kordiana*. Odnotujemy miejsca, do których przenosi nas akcja w II akcie. To kolejno: Londyn (James Park), Dover („na białej kredowej skale”, K 42), Włochy (w miejscu, gdzie „przez okno widać piękną okolicę” (K 42)), jakaś włoska „droga publiczna” (K 46), Watykan („sala adamaszkami wybita”, K 47), Mont Blanc („na najwyższej igle góry”, K 49), Polska („Oto Polska – działaj teraz!...”, K 51). Akt III precyzuje polską lokalizację zdarzeń, jesteśmy teraz w samym sercu Warszawy, oczom naszym ukazuje się zapełniony tłumem „plac przed zamkiem królewskim” (K 52)<sup>91</sup>. Scena 2 z tego aktu daje widzom kompozycję wyjątkowo mocno związaną z przedstawieniami dioramowymi. Przed nami „wnętrze kościoła katedralnego” (K 56). W scenie pada tylko jedno słowo (Cesarzskie – „Przysięgam”), w tle rozlega się muzyka i hymn *Te Deum*. Gdyby spośród scen *Kordiana* wybierać najlepiej nadającą się do ekspozycji dioramicznej, trzeba by rozważyć w pierwszej kolejności tę właśnie, scenę, w której przez większą część panuje „cisza głęboka...” (K 56). Słowacki już wcześniej, w poemacie *Żmija*, zastosował „nieporządek w układzie” (L 75), w *Kordianie* do tego rozwiązania powrócił, budując dramat o wyjątkowej rozrzutności przestrzennej. Kalejdoskop miejsc oferowały dioramy i kosmoramy, gdzie odbywało się podróże na niby, wojaże wyobrażone, bogatsze wszakże we wrażenia niż te prawdziwe. Do wirtualnego przemieszczania się służyły najrozmaitsze chwytły iluzyjne. Poeta wysoko cenił „złudzenie na teatrze”<sup>92</sup>. Czy podobnie wartościował to, którego doświadczało się w panoramach? *Kordian* każe sądzić, że tak.

#### Abstract

WOJCIECH TOMASIK Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz  
ORCID: 0000-0001-8015-4445

#### SŁOWACKI'S DRAMA "KORDIAN" AND PANORAMAS

In August 1831 Juliusz Słowacki visited London, the city in which various forms of entertainment that ensured virtual journeys took place. A popular destination of such journeys were the Alps. Słowacki might have seen the Alps in panoramas, dioramas, and cosmoramas. The poet met the fashion for panoramas also in Paris where admiration for new technology, namely linking images with real objects, was raised. The technique was used by, *inter alia*, Louis Daguerre in his diorama *Vue du Mont-Blanc, prise de la vallée de Chamouny* (A View of Mont Blanc from Chamonix Valley). In *Kordian*, the main protagonist's monologue on Mont Blanc and the scene from the initial part of the drama, *Przygotowanie* (Preparation), show clear signs of Słowacki's encounters with panoramic painting.

<sup>91</sup> Być może, te właśnie tłumy zamierzał odtworzyć A. Sacchetti w swym „gabiniecie topograficznym” (zob. S. K., *Słów kilka o gabinecie topograficznym [plan] Sacchetti*, s. 1210: „Przy nowej zmianie widoków, która nastąpi wkrótce, okazać ma *Koronacyjną ucztę dla ludu*”).

<sup>92</sup> W grudniu 1831 Słowacki pisał matce o operze *Robert le Diable*, skupiając się na scenografii i ruchu scenicznym: „W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła, jak przez złudzenie na teatrze. Piękny jest nade wszystko widok kolumnady przy świetle księżycowym, zrobionym zupełnie *à jour* – za kolumnami widać cmentarz oświetlony księżycem – z grobów między kolumnami wymykają się błękitne płomyki i te, tańcząc w powietrzu, potem rozchodzą się i kaźden ożywia jedną marmurową mniszkę leżącą na grobie – te się z wolna podnoszą – z całego cmentarza schodzą się mniszki i zaczynają śliczny balet – za wybiciem zegaru wszystkie upadają – jest to śmieszne, ale wykonanie przesłiczne. Wir mniszek okręcających się na cmentarzu przy natężonym błękitnym świetle księżycyca – uderzył silnie moją imaginacją” (L 40–41). S. L. Foster (*Choreography Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington 1998, s. 217–219), analizując ten „balet mniszek”, pisze, iż otwierał on nowy etap we współdziałaniu choreografa z twórcą oświetlenia i scenografem.