

„Moje oczy w ciemnościach utopione... a nie rozumiem”. O ślepotcie w *Horsztyńskim* Juliusza Słowackiego raz jeszcze

Agnieszka Pałucka*

doi 10.24425/r.2024.151644

ruch literacki • R. LXV • 2024 • Z. 3 (384) PL • echa romantyzmu: wizje, głosy, mitologie

zeszyt pod red. Magdaleny Siwiec (Wydział Polonistyki UJ)

i Iwony Boruszkowskiej (Wydział Polonistyki UJ)

PL ISSN 0035-9602

Diogenes, oświetlający swoje poszukiwania prawdy światłem latarni, stał się ulubionym symbolem nowego porządku.

M. Jay, *The Downcast Eyes*¹

Pan Hrabia jak Diogenes z latarnią szuka człowieka...

J. Słowacki, *Horsztyński*²

* Agnieszka Pałucka – doktorantka, Studia Doktorskie Nauk Humanistycznych UJ, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński.

ORCID: 0000-0001-7059-0569

- 1 Tłum. własne za: “Diogenes, illuminating his search for truth with the light of lantern, became a favorite symbol of the new order”. M. Jay, *The Downcast Eyes. The Denigration Of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1994, s. 94.
- 2 Wszystkie fragmenty z *Horsztyńskiego* pochodzą z edycji: J. Słowacki, *Horsztyński*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. VIII, Wrocław 1958. Lokalizacja cytatu według wzoru: [H, numer strony].



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Nowy porządek, o którym pisze Martin Jay w cytowanym wyżej fragmencie, to porządek rewolucji kończącej czas *ancien régime*'u. Wśród jej symboli, obok latarni rozbijanych dla wyciemnienia ulic i tych służących za szubienice, znalazła się latarnia Diogenesa: pod koniec XVIII wieku poszukiwanie człowieka odbywało się przy pomocy świateł rewolucji³. Także *Horsztyński* odsłania świat w czasie dziejowego przełomu. Bezpowrotnie odchodzi w przeszłość pierwsza Rzeczpospolita, w Wilnie szykuje się – i wybucha – rewolucja (powstanie kościuszkowskie) a przyszłość ciągle zdaje się niegotowa. Do Diogenesa w dramacie Słowackiego zostaje porównany Szczęsny Kossakowski – postać przytłoczona ciężarem historycznych dylematów i własnych słabości, zagubiona w zdestabilizowanym świecie na progu nowej epoki. W obu przypadkach Diogenes staje się figurą człowieka czasów zmiany, a jego poszukiwania są obrazem dążeń i wysiłków na drodze ku przyszłej postaci świata. Optymizm rewolucyjnej symboliki światła narusza jednak w tym obrazie ironia *Horsztyńskiego*, Szczęsny szuka bowiem człowieka pośród „arlekinów rewolucyjnych” [H, 257], pijanej młodzieży opłacanej przez Hetmana. Sam nie wie przy tym – w przeciwieństwie do greckiego filozofa – czego właściwie szuka i czy może bez obaw skierować światło latarni ku sobie. Jednak myśl o przedsięwzięciu Diogenesa powraca echem w jego słowach: „Jak dziwnie ten głos zabrzmiał w sercu moim... Ja go muszę odkryć, tego człowieka” [H, 342]⁴. Niezależnie od tego, czy miałby to być nowy człowiek, zdolny sprostać wyzwaniom przyszłości, czy człowiek wewnętrzny – „ja” bohatera, Szczęsny błądzi po ruinach wieku

3 Podstawową pracą na ten temat pozostaje artykuł Klaus Herdinga: *Diogenes als Bürgerheld*, [w:] tegoż, *Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne*, Frankfurt am Main 1989, s. 163–181. Oprócz cytowanego fragmentu książki M. Jaya, zob. także: R. Reichardt, D.L. Cohen, *Light against Darkness: The Visual Representations of a Central Enlightenment Concept*, „Representations” 61/1998, s. 118, W. Schivelbusch, *Disenchanted Night. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, The University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1995 (tu: *Lantern Smashing*, s. 97–114) oraz A. Blühhm, L. Lippincott, *Light! The Industrial Age 1750–1900*, Thames&Hudson, New York 2001 (tu: *Enlightenment and revolution*, s. 84–85).

4 O motywie Diogenesa w *Horsztyńskim* pisał obszerniej Jarosław Ławski. Jego interpretacja krąży przede wszystkim wokół pojęcia cynizmu, pojawia się w niej jednak także wzmianka o znaczeniu tego motywu dla myślenia o „zastanym porządku świata” – „[...] filozof-cynik wyobraża być może najsakrajniejszą formę kontestacji zastanego porządku świata i zarazem najszlachetniejszą ideę poznawczą: znalezienie człowieka pod tym wszystkim, co na człowieka nałożyła kultura i historia.” J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 232. Diogenes pojawia się także w interpretacji *Horsztyńskiego* zaproponowanej przez Magdalenę Bizior w książce *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006 (tu: *Szukanie człowieka*).

świateł z latarnią Diogenesa i odkrywa, że niczego przed sobą (ani w sobie) nie widzi, że „w krainie myśli błądzi jak ślepy” [H, 267].

Takie usytuowanie Szczęsnego: na granicy starego i nowego świata, z latarnią w dłoni, ale pozbawionego zdolności widzenia, decyduje o znaczeniach, jakie zyskuje w dramacie metafora ślepoty. W tym artykule chciałabym przyjrzeć się jej bliżej i – mając na uwadze miejsce zajmowane przez motyw utraty wzroku w tradycji literackiej i w istotnych dla romantyzmu wyobrażeniach⁵ – prześledzić, jakim przeobrażeniem poddaje ją Słowacki w *Horsztyńskim*. W zachowanych fragmentach dramatu często mówi się o ślepotcie – tej rzeczywistej i tej metaforycznej. Ślepotą dotyka Horsztyńskiego, któremu w czasie konfederacji barskiej Moskale „gromnicami wykapali oczy” [H, 266], i Szczęsnego, który odkrywa ją w sobie: jest jak ślepy, bo widzi nic. Ślepotą wiąże bohaterów ze sobą, bo chociaż dla każdego z nich oznacza coś innego, w świecie dramatu kondycje te oświetlają się wzajemnie, dopełniają lub kontrapunktują⁶. Daje się przy tym zauważyć narastanie wokół niej kolejnych znaczeń, ich komplikowanie i splatanie, równoległe do rozwijanych w dramacie problemów Szczęsnego z samym sobą i z własnym miejscem w świecie i historii. Metaforyczny potencjał ślepoty został przez Słowackiego dogłębnie wyeksploatowany (sam jej wątek jest w *Horsztyńskim* rozwinięty o wiele bardziej niż w takich utworach jak *Mindowe*, *Balladyna* czy *Lilla Weneda*). Poeta nie wykorzystał jednak jej konotacji ze wzrokiem duchowym, przenikającym zewnętrzne wyglądy i docierającym do istoty zjawisk, zdolnym do widzenia tego, co niedostępne cielesnemu oku⁷. Ślepotą Szczęsnego (a także – dopowiadając – Horsztyńskiego) nie otwiera ani nie wyostrza zmysłów wewnętrznych. Żaden z bohaterów nie może powiedzieć, że „oślepnąć na świat – to przejrzeć na oczy duszy”⁸.

5 Poruszam się więc tutaj przede wszystkim na obszarze kulturowych obrazów ślepoty właściwych XVIII i XIX stuleciu. Na temat relacji między takimi obrazami a rzeczywistym doświadczeniem niewidomych zob. tekst Georginy Kleege *Ślepotą a kultura wizualna. Relacja naocznego świadka*, przeł. A. Warso, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 24/2019.

6 Paralela ta często pojawia się w poświęconej *Horsztyńskiemu* literaturze przedmiotu. Wyzyskała ją zwłaszcza Magdalena Bizior pisząc o problematyce zła w tym dramacie: zob. M. Bizior, dz. cyt., rozdz.: *Residuum zła w „Horsztyńskim”*. Zob. też: M. Kalinowska, *O losie w „Horsztyńskim”*, [w:] tejsze, M. Kalinowska, *Los, Miłość, Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej percepcji*, Toruń 2003, s. 36–59 oraz tejsze, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989 (tu rozdz.: *O przestrzeni międzyludzkiego obcowania w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego*).

7 Zob. M.P. Markowski, *Blindness and Insight* [w:] tegoż, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 129–135.

8 Tamże, s. 135.

A jednak jest Szczęsny ślepcem epoki romantyzmu; nie dlatego, że metafora ślepoty, po którą sięga, żeby nazwać swoje „ja”, miałyby opierać się na zastąpieniu wzroku cielesnego widzeniem duchowym, ale – jak się okazało – właśnie dlatego, że w świecie dramatu nie ma na takie jej rozumienie miejsca.

Romantyczne ślepoty

Każda próba wskazania dominującego znaczenia motywu ślepoty w wyobraźni romantyków będzie znaczącym uproszczeniem. Niewidome postaci, wątki, symbole i metafory związane z utratą wzroku w literaturze epoki odsłaniają zarysy wielowariantowej problematyki (która na polskim gruncie nie znalazła przy tym jednak obszerniejszego komentarza w literaturze przedmiotu)⁹. W utworach samego Słowackiego pozbawieni wzroku zostają

⁹ Zróżnicowanie literackich ujęć motywu ślepoty w romantyzmie najwyraźniej wyeksponował Edward Larissy, przyrównując sporządzony przez siebie wstępny zarys tej problematyki do „kubistycznego kolażu” i pisząc, że jest to „zespół elementów różnego rodzaju, z których część nakłada się na siebie” (tłum. własne za: “an assemblage of items of different kinds, some of which overlap”). Zob. E. Larissy, *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, s. 2. W polskich badaniach można wskazać dwie prace poruszające tę tematykę: M. Kaziów, *Postać niewidomego w oczach poetów*, Wrocław 1967, s. 38–39 oraz E. Wesołowska, *Widzieć jasno w zaślepieniu. Romantyczna ślepotą i jej pierwowzory antyczne*, [w:] *Romantyczna antiquitas. Rzymskie inspiracje w teatrze i dramacie XIX wieku z uwzględnieniem mediacji calderonowskiej i szekspirowskiej*, red. E. Wesołowska, Poznań 2007, s. 123–135. Ta ostatnia jest pracą, którą najczęściej przywołuje się w kontekście niewidzących postaci w literaturze romantycznej. Jest ona jednak jedynie krótkim szkicem i nie realizuje sformułowanego w tytule tematu. Autorka ani nie przedstawia propozycji ujęcia romantycznej ślepoty, ani nie ukazuje jej antycznych pierwowzorów. Ogranicza się do przywołania kilku postaci z literatury antycznej i mitologii (obok których pojawia się biblijny Izaak i Szekspirowski król Lear), aby następnie, nie łącząc jednak obu części ze sobą, wyliczyć kilku bohaterów literatury romantycznej. Sam romantyzm został przy tym sprowadzony do niektórych utworów Słowackiego – *Balladyny*, *Lilli Wenedy*, *Mindowego*, *Beatrix Cenci* i *Horsztyńskiego* – z których skomentowany (pobieżnie) został tylko ten ostatni. Ich związków z antycznymi figurami ślepców autorka nie wskazała. Bardziej adekwatne podejście do opisu epok poprzedzających romantyzm w odniesieniu do problematyki ślepoty przyjął William R. Paulson. W książce *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, badacz zaznaczał, że o ile jednoznaczne wskazanie genezy tego motywu nie jest możliwe, istotna pozostaje świadomość wielości znaczeń przypisywanych ślepoty uprzednio na gruncie religii, mitologii czy obyczajowości. Zob. W.R. Paulson, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1987, s. 5.

tak różni bohaterowie, jak Rogdena (*Mindowe*), Wdowa (*Balladyna*), żona Piasta Dantyszka (*Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o Piekło*), Derwid (*Lilla Weneda*), Mieczysław (*Król-Duch*) czy, oczywiście, Horsztyński (*Horsztyński*). Ślepotę ponadto miała udawać Syberina w nieukończonym *Kraku*. W przypadku części z nich utrata zdolności widzenia towarzyszy starości – podobnie zresztą jak u matki Rollisona w III części *Dziadów* Mickiewicza:

[...] Ja biedna kobiéta!
On mnie żywił ze swego szczupłego dochodu –
Ślepa, on był mnie okiem – Panie, umrę z głodu.¹⁰

W zastępstwie tego zmysłu, bohaterka dysponuje wyostrzonym słuchem:

Kto mnie mówił? ja mam matki ucho.
Ja ślepa; teraz w uchu cała moja dusza,
Dusza matki. [...] ¹¹

Ideę rekompensaty za utracony wzrok w pełni wyzyskał Zygmunt Krasiński w *Nie-Boskiej komedii*, gdzie chory Orcio deklaruje: „Kiedy spuszczę powieki, więcej widzę niż z otwartymi oczyma”¹². W postaci niewidomego dziecka – najsłynniejszej chyba figurze ślepego w polskim romantyzmie – poeta połączył główne sposoby myślenia o ślepotcie właściwe ówczesnej kulturze. Medyczną charakterystykę przypadłości („osłabienie zupełne nerwu optycznego”¹³; „Zowie się po grecku, *amaurosis*”¹⁴), przywiązanie niewidomego do obrazów wewnętrznych – wspomnień i wyobrażeń („Pełno postaci mi się wije między źrzenicą a powieką – widzę twarze widziane, znajome miejsca – karty książek czytanych”¹⁵) oraz przekonanie o zdolności przekraczania ograniczeń cielesnego oka („Gdzie oko twoje, zwyczajne słońcu, nie dowidzi – tam duch mój stąpać umie”¹⁶).

Romantykom przypisuje się ponadto fascynację postaciami ślepych wieszczów i rapsodów. Postaci te rzeczywiście oddziaływały na wyobraźnię epoki – przykładem może być Homer przedstawiony jako „stary i ślepy harfiarz z wyspy Scio”¹⁷ w liście dedykacyjnym do *Balladyny*. Słowacki ukazał

¹⁰ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, [w:] tegoż, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1999, s. 220.

¹¹ Tamże.

¹² Z. Krasiński, *Nie-boska komedia*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 3: *Dramaty*, oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2017, s. 131.

¹³ Tamże, s. 130.

¹⁴ Tamże, s. 132.

¹⁵ Tamże, s. 132.

¹⁶ Tamże, s. 196.

¹⁷ J. Słowacki, *Balladyna* [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IV, Wrocław 1953, s. 21.

go jednak jako samotną postać doświadczającą odrzucenia i zawodu. W apolo-
 logu ślepy poeta nie widzi, że kieruje swoją pieśń ku morskim falom, a nie
 ku ludziom „którzy się zbiegli pieśni rycerskich posłuchać” – rozczarowany
 brakiem reakcji odrzuca harfę w morze. Homer (podobnie jak sam piszący
 list poeta) nie jest już wieszczem, wokół którego gromadzi się wspólnota,
 ale twórcą narażonym na obojętność współczesnej publiki. Emilia Świeder-
 ska komentowała to przesunięcie, pisząc, że „Posagowy Homer z apologu –
 symbol doskonałego poety, symbol sztuki starożytnej z jej ładem, harmonią,
 regularnością, symetrią – nie dostrzega, że »świat sprzecznościami stoi«
 i dlatego daje się ponieść fali smutku”¹⁸. Już ten przykład pokazuje, że
 pojawianiu się postaci ślepych wieszczów i poetów w literaturze XIX wieku
 towarzyszyła świadomość oddzielenia współczesnego człowieka od źródeł
 tego toposu:

Romantycy odkrywają na nowo, a przynajmniej odnawiają, starożytny topos ślepego
 poety lub jasnowidza, „widzącego”, którego wzrok, utraciwszy widzialną postać tego
 świata, zwraca się ponad nią ku temu, co duchowe. Jednak rola ślepego „widzącego”
 nie jest pewna ani prosta, jako że obecność promieni boskiego światła nie daje się już
 odczuć bezpośrednio.¹⁹

Uwagę Williama R. Paulsona rozwinął Edward Larissy w książce *The Blind
 and Blindness in Literature of the Romantic Period*. Wskazuje w niej, że relacja
 między toposem a literackimi ujęciami ślepoty w romantyzmie odsłania
 samoświadomość romantyków, żyjących w określonym momencie histo-
 rycznym, odległym od mitycznej przeszłości. Po desakralizującym ślepotę
 oświeceniu²⁰ przywoływanie postaci antycznych ślepców (Tejrezjasz, Ho-
 mer) czy fascynacja bardami (Osjan) bywają naznaczone świadomością
 utraty: wzrok czerpiący z *sacrum* i z pierwotnego czaru pozostaje jedynie
 podłożem fantazmatów, obiektem pragnień i tęsknoty²¹.

18 E. Świderska, *Balladyna Juliusza Słowackiego w estetycznych kontekstach epoki. Genologia – koncepcje piękna – idee*, Białystok 2018, s. 62. Cytat „świat sprzecznościami stoi” pochodzi z listu Zygmunta Krasińskiego do Słowackiego z 18 czerwca 1841 roku (J. Słowacki, *Dzieła zebrane*, t. XVIII: *Korespondencja*, wstęp i oprac. M. Troszyński, Warszawa 2022, s. 544).

19 Tłum. własne za: “The romantics rediscover, or at least revive, the ancient topos of the blind poet or seer, a visionary whose sight, having lost this world’s presence, is directed entirely beyond to the spiritual. Yet the role of the blind visionary is not a safe or simple one, for the strands of light leading to the divine are no longer felt to be immediately present”. W.R. Paulson, dz. cyt., s. 14.

20 Wątek ten jest rozwijany przez Paulsona w wielu miejscach książki, zob. np. tamże, s. 5.

21 „Jednostkowy podmiot z końca osiemnastego wieku spogląda wstecz na pierwotną epokę poetyckiej bezpośredniości i poetyckiego oglądu, ale nie może ich

Według Larrissy'ego, źródeł znaczenia i przyczyn popularności motywu ślepoty wśród romantyków należy szukać tyleż w ich fascynacji przeszłością, co w samej współczesnej im epoce. Badacz dowodzi, że:

Powszechność tego toposu w okresie romantyzmu, a właściwie w czasie długiego wieku osiemnastego, ma związek z rozwojem tej wewnętrzności, którą Charles Taylor traktuje jako integralną część nowoczesnej podmiotowości.²²

Przywołany w cytacie Charles Taylor pisał o zwrocie ku wewnętrzności jako o kluczowym rysie formowania się podmiotowości nowoczesnej²³. Bywa, że niewidome postaci w literaturze romantyzmu – co opisuje książka Larrissego – noszą na sobie ślady tych procesów, stając się figurami indywidualnej świadomości jednostki u progu XIX wieku. Kiedy wzrok traktuje się jako zmysł prowadzący człowieka ku zewnętrznemu światu²⁴, jego utrata oznacza zwrot ku światu wewnętrznemu; ślepotą zostaje skojarzona z introspekcją. W ujęciu bliskim romantycznej epistemologii radykalne porzucenie świata widzialnych zjawisk, łączone z utratą widzenia, powinno intensyfikować zdolność tak do zgłębiania własnej wewnętrzności, jak i do poznania poprzez nią²⁵. Nie zawsze jednak tak się dzieje – istnieje ryzyko, że miejsce

przywrócić, podobnie jak nie może powrócić do tamtej epoki.” (tłum. własne za: „The solitary self of the later eighteenth century looks back to a primitive era of poetic immediacy and vision but can no more recover the immediacy and the vision than it can return to that era”). E. Larrissy, dz. cyt., s. 32.

- 22 Tłum. własne za: “The pervasiveness of the topos in the Romantic period, or more properly in the long eighteenth century, has to do with the development of that inwardness which Charles Taylor sees as integral to the modern self.” Tamże, s. 10.
- 23 Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, oprac. W. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2012 [oryg. 1989]. Tu: część II: *Wewnętrzność*.
- 24 „Zmysł wzroku, bardziej niż którykolwiek inny, przynajmniej w kulturze zachodniej, był wiązany z obecnością świata na zewnątrz podmiotu i z jego reprezentacją przez podmiot.” (Tłum. własne za: „The sense of sight, more than any other, has at least in Western culture been associated with the presence of a world exterior to the subject and with the subject’s representation of that world.” W.R. Paulson, dz. cyt., s. 11).
- 25 Na przecięciu tego, co wewnętrzne z tym, co wizualne czy obrazowe, sytuują się niektóre ze sposobów poznania, które Maria Cieśla-Korytowska zaszeregowała jako sposoby poznania najpełniejszego – sen (ze względu na obrazowy charakter łączonych z nim doświadczeń), intuicja (przez związek z oglądem, obserwacją), ale także olśnienie (które co prawda wcale nie musi mieć charakteru wrokowego, ale opiera się na wyobrażeniu łączącym jasność i światło – a więc warunki umożliwiający widzenie – z poznaniem). Odwołanie do wzroku nosi tu ślady wyraźnej reinterpretacji, czyniącej z niego zmysł w pierwszej

intuicyjnego wglądu zajmie zagubienie we własnym „ja”: to właśnie przypadek Szczęsnego, który, jak sam wyznaje w przywołanym już wcześniej fragmencie, „w krainie myśli błądzi jak ślepy” [H, 267].

Larissy wskazuje na towarzyszące romantykom poczucie, że ich własne zanurzenie w tym, co wewnętrzne nie jest równe – i równe już być nie może – sile duchowego wzroku antycznych ślepców²⁶. Jeśli utrata wzroku oznacza zamknięcie się na świat zewnętrzny i zwrócenie ku wspomnieniom, wyobraźni czy introspekcji, w *Horsztyńskim* ślepotą wyraża kondycję nowoczesnego podmiotu, dla którego zwrot ku wnętrzu nie zapewnia pogłębionego oglądu duchowego. Introspekcja prowadzi do odkrycia w sobie braku i zmusza do ponawiania pytań o nieoczywisty sens, zastępowany uporczywie przez nicość.

„Jestem ślepy”. Szczęśny Kossakowski

Ruch metafor związanych ze wzrokiem – i jego brakiem – inicjuje w dramacie Szczęśny, porównując swoje życie do losu oślepionego Horsztyńskiego. Nie tylko wyraża w ten sposób własne odizolowanie od zewnętrznego świata (jego „nie wiedząc o niczem” odpowiada tu „nie patrząc na nic” starca), ale wskazuje na ułomność wzroku skierowanego ku sobie:

HORSZTYŃSKI

Powiedz mi – jakże tak żyć na świecie, nie wiedząc o niczem...

SZCZĘSNY

Tak jak gdybym spytał ciebie, panie Horsztyński, jak ty żyjesz, nie patrząc na nic...

HORSZTYŃSKI

Młodzińcze – źle, że przypominasz kalectwo...

SZCZĘSNY

Przez zazdrość – przez zazdrość...

HORSZTYŃSKI

Widzisz, księżu, że mi ktoś jeszcze na świecie zazdrości...

SZCZĘSNY

Ten, komu wypalono gromnicami wielkości oczy rozumu – oczy nadziei... który w krainie myśli błądzi jak ślepy... [...]

[H, 267]

kolejności wewnętrzny. (M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 2021, wyd. II popr. i uzup., s. 69–110).

²⁶ Zob. E. Larissy, dz. cyt., s. 2–3.

Zagubienie pozostaje ściśle związane z nicościowym lękiem bohatera: z poszukiwaniem czegoś wewnątrz siebie i poza sobą i nieustannym odkrywaniem, że wszędzie kryje się n i c . To główny rys tego zmetaforyzowania, o którym Magdalena Bizior pisze, że „ślepotą Szczęsnego jest ułomnością egzystencjalną, nie sprowadza się bowiem do niedostrzegania zjawisk, lecz do widzenia nicości (bezwartościowości i bezsensowności świata)”²⁷. Jasne jest, że ślepotą nie wyostrza tutaj wewnętrzznego oka i nie obdarza bohatera innym spojrzeniem. Jest figurą zamknięcia – tak wobec świata, jak i wobec samego siebie – ograniczenia i niepewności.

Znaczenia ślepoty obejmują w dramacie doświadczenie historii: zachodzi tu wyraźna paralela między rzeczywistą ślepotą Horsztyńskiego i metaforycznym utożsamieniem się z tą kondycją przez Szczęsnego. Odchodzącej przeszłości, ginącemu światu odpowiada Horsztyński-samobójca: „Żyłbym, gdyby była choć [nadzieja] odzyskania oczu...” [H, 324]²⁸. Zamknięty we własnym wnętrzu, we wspomnieniach i obrazach przeszłości, chciałby odzyskać utracony dostęp do zapamiętanego świata. Ale nie ma już ani takiej możliwości, ani świat nie jest już ten sam. Okaleczenie Horsztyńskiego (podobnie jak stan Szczęsnego) jest czymś wyłącznie negatywnym: „Jego ślepotą wydaje się jednoznaczna z wycofaniem się z życia i z terażniejszości; z kalectwem uniemożliwiającym pełne uczestnictwo w świecie. To także swoisty znak zbędności”²⁹. Przyszłości natomiast mógłby odpowiadać Szczęsny jako młody syn Hetmana Kossakowskiego; jest jednak zupełnie sparaliżowany przez samą myśl o niej³⁰:

AMELIA

[...] Powiedz mi, bracie, cóż widzisz w ojca zamiarach, że nie chcesz im pomagać?...

SZCZĘSNY

Nic nie widzę i dlatego właśnie, że nic nie widzę...

²⁷ M. Bizior, dz. cyt., s. 148.

²⁸ Utrata czy stępienie wzroku wiąże się ze starością także *Kordianie*, gdzie Prezes mówi: „Wzrok mój przytępsiał długim wiekiem, lecz sumienie / Ma bystre oczy, widzę, że światło zagasło” (J. Słowacki, *Kordian*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. II, Wrocław 1952, s. 157).

²⁹ M. Bizior, dz. cyt., s. 145.

³⁰ O tym, że interpretacja łącząca Horsztyńskiego z przeszłością a Szczęsnego z przyszłością nie daje się obronić, pisała Magdalena Saganiak: „Narzuca się interpretacja, w której stary Horsztyński miałby stanowić figurę przeszłości, zaś młody Szczęsny – dla kontrastu – figurę przyszłości. Ale Szczęsny jest człowiekiem biernym, niezdolnym do działania. Jakiż więc z niego rzecznik przyszłości?” (M. Saganiak, „*Horsztyński*” *Juliusza Słowackiego, czyli o tym, jak trudno być bohaterem romantycznym*, [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, pod red. J. Brzozowskiego, M. Skrzypczyka i M. Stanisza, Warszawa 2012, s. 357–358).

AMELIA

Dlatego?

SZCZĘSNY

Jestem ślepy...

[H, 306]

Przeszłość i przyszłość wymykają się próbom ich uchwycenia; jest tylko teraźniejszość odbierana jako niezrozumiały chaos epoki zmian, w których „»spróchniały świat« Polski przedrozbiorowej”³¹ rozpada się na oczach bohaterów. Szczęśny ma poczucie oddzielenia od rzeczywistości: jak próbujący przeniknąć ją spojrzeniem ślepiec lub – to równie paraliżująca metafora – jak bierny widz przytłoczony wypadkami, których znaczenia nie jest w stanie pojąć:

Warszawa – Wilno – Polska cała... naród... ja. – Orszak ogromnych wypadków przesuwają się przed moimi oczyma – jak się weń wmieszać – jak stanąć – gdzie... czem być... [...].

[H, 353]

Metafory odpowiadają sytuacji, w jakiej znalazł się bohater – Jarosław Ławski pisał o *Horsztyńskim*, że jest on „pełnym emocji rozliczeniem z kulturą wieku światła. Można go nazwać rozprawą o ruinie poznawczego entuzjazmu, jaki cechował ludzi XVIII wieku. Pisarza fascynuje rys rozpadu formacji oświeceniowej”³². Metafora ślepoty i biernego widza dziejowych wypadków trafniej określa sytuację Szczęśnego niż pełna światła i jasności metafora oświecenia. Oślepienie obu bohaterów jest jednym z sygnałów odczarowania i wyjałowienia tego świata. Nie daje wglądu w inną rzeczywistość, bo nie można z pewnością twierdzić, że taka istnieje. A przynajmniej – że człowiek w tym świecie może jej doświadczyć, skoro, jak często się przypomina: „Bóg się nie miesza do wypadków światowych...” [H, 269]. Wedle trafnego spostrzeżenia Ławskiego, nikt tutaj „[...] – inaczej niż w *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego – nie chce być poetą, nie jest poetą, ani nie mówi wierszem”³³. Bezpośredni kontakt z duchowym wymiarem świata przypisywany poetyckim wizjom mitycznych ślepców został zupełnie zatracony. Ich miejsce zajmują nie tylko nieudane próby estetyzacji, ale przede wszystkim melancholia (przecucie nieuchwytej straty) i ironia, jako reakcja na rzeczywistość, w której pomiędzy tym, co widziane, a sło-

³¹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Gorzkie arcydzieło*, „Teksty Drugie” 2–3/1996, s. 17.

³² J. Ławski, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, oprac. J. Ławski, BN I 314, Wrocław 2009, s. CII.

³³ J. Ławski, *Ironia i mistyka*, dz. cyt., s. 198.

wami, którymi próbuje się je ująć, nie zachodzi stabilna relacja odpowiedniości³⁴.

Ułomność wewnętrznego wzroku Szczęsnego jest rysą na romantycznym pragnieniu dostrzegania duchowego wymiaru rzeczywistości, zdolności do rzucania drugiego czaru, widzenia epifanii prześwitujących spod widzialnych wyglądów. Historia bohatera pokazuje, jak dowodziła Magdalena Saganiak, że „trudno być bohaterem romantycznym”, trudno wypełnić własnym życiem wymagający projekt romantycznej antropologii³⁵. Ślepotą Szczęsnego jest ułomnością jednostki ukonstytuowanej przez dylematy romantyzmu, ale domagającej się na nie innych odpowiedzi:

Być może wahający się Szczęsny, poszukujący zewnętrznych źródeł oparcia dla ukształtowania się swojej podmiotowości, odmawiający użycia danej mu mocy wewnętrznej – wskazuje na ograniczenia, którym podlega romantyczny projekt podmiotowości.³⁶

W przypadku Szczęsnego metaforyczna ślepotą podważa wyobrażenia o zdolności romantycznego spojrzenia do docierania tak do własnej jaźni, jak i do niezapśredniczonych przejawów rzeczywistości zewnętrznej.

Takie pęknięcie w romantycznym fantazmacie podmiotowym ma swoje konsekwencje epistemologiczne. W utworze nie tylko ciągle daje o sobie znać doświadczana przez bohatera nicość wszystkiego, ale też ujawniają się – opisane przez Ławskiego – deformacje percepcji:

Cechą świata przedstawionego w *Horsztyńskim* będzie również zjawisko, które wolno nazwać złamaniem perspektywy percepcyjnej, skrzywieniem oglądów lub z innej strony nieprzejrzystością wrażeń zmysłowych.³⁷

To, co widziane, przeobraża się pod spojrzeniami – i w słowach, bo rola zainfekowanego ironią języka jest tutaj kluczowa – bohaterów, ale prze-

³⁴ Według Larrissy'ego, samo pojawianie się w literaturze romantyzmu niewidomych postaci, nawiązujących do antycznego modelu wieszca obdarzonego wewnętrznym wzrokiem, jest mniej lub bardziej świadomie naznaczone melancholią i niesie w sobie potencjał ironiczny. Wynika to właśnie z przecucia, czy ze świadomości, że ich czas już minął, że we współczesności końca XVIII wieku nie ma miejsca dla nadludzkiej przenikliwości oglądu, a próby osiągnięcia tego stanu są skazane na niepowodzenie (zob. E. Larrissy, dz. cyt., s. 2–3).

³⁵ „Oczekuje się od niego świadomości wyższej niż u innych, wzroku sięgającego dalej, uczucia sięgającego głębiej, intuicji, wizji, wewnętrznej mocy. Oczekuje się zatem po nim tego, by władał tymi potencjami i zdolnościami, które przypisuje się modelowemu bohaterowi romantycznemu.” M. Saganiak, dz. cyt., s. 362.

³⁶ Tamże, s. 369.

³⁷ J. Ławski, *Ironia i mistyka*, dz. cyt., s. 214.

obrażenie to nie ma w sobie nic z intencjonalnej romantyzacji widzialnych postaci świata. Znaczenie nie należy ani do postrzeganej rzeczywistości, ani do patrzącego podmiotu – jest nieustannie podważane, rozpraszane i deformowane³⁸.

W świecie dramatu nie utrzymuje się więc ani ogląd rzeczywistości zakładany w oświeceniowych dążeniach poznawczych, ani romantyczne spojrzenie przenikające i przemieniające widzialne wyglądy. Solidnej podstawy nie ma tu więc ani racjonalna obserwacja czy empiryczne metody docierania do wiedzy, ani romantyzacja, która w tym świecie może być jedynie nieudaną estetyzacją, co najlepiej ilustrują sceny z Maryną³⁹. Co zostaje? Mydlana bańka ironii, której próby doprowadzenia do niemożliwej – kwadratowej – postaci muszą skończyć się szaleństwem. Potraktowanie puszczanych przez Sforkę baniek mydlanych jako wprowadzonej do dramatu figury ironii odsłania analogie pomiędzy jej wizualną postacią a mechanizmami ironicznych ingerencji w percepcję. Bańka nie tylko jest trudna do uchwycenia, wymyka się i pryska; jej sferyczny kształt i podwójny filtr czynią z niej naoczny obraz deformującego przezrocza, obiektu, który przez moment zwdzi własną przezroczystością⁴⁰. Wypełniona oddechem podmiotu bańka przynosi moment percepcyjnej niezwykłości i znika w niedopatrzaniach-niedomówieniach, zanim – jak sens ironii – zostanie uchwyciona i poddana wnikliwej wiwisekcji. Historia Sforki (tego – jak się często podkreśla – krzywego zwierciadła dla historii Szczęsnego⁴¹) pokazuje, że do szaleństwa prowadzi też próba zapanowania nad żywiołem ironii. Choć ironia rodzi się w podmiocie, pochodzi z jego wnętrza, jak bańka powstaje z jego oddechu – po wydmuchaniu/wybrzmieniu nie

38 Ławski zwraca uwagę, że w dramacie „obraz zdaje się złudzeniem, zwidem, na którym można dokonać poznawczej manipulacji.” (Tamże, s. 214).

39 Na przykład:

SZCZĘSNY

[...] O, dziwne serce ludzkie... zmysły moje rozigrane do dziś nie spostrzegły, że to kamień... Zdawała mi się Nereidą Willi... serca nasze były razem... usta płonęły... cała altana wydawała mi się mitologicznym kościołem miłości. – Słowiki, księżyc, były częścią tej kobiety... Ja się muszę już starzeć... [H, 292].

40 Na podobne znaczenia wskazywała Aneta Grodecka: „W przypadku bańki kolistą formą oznaczała zwykle sugestię, by nie postrzegać rzeczywistości dwuwymiarowo, prosto, by zmieniać punkty widzenia na zasadzie anamorficznego, by porzucać schematy interpretacyjne.” (A. Grodecka, *Bańka mydlana. Artefakt w przestrzeni pamięci*, Poznań 2013, s. 147–148).

41 Zob. np. M. Kuziak, *Juliusz Słowacki w kręgu wczesnoromantycznej filozofii egzystencji. O antropologii muzycznej w twórczości poety*, „Pamiętnik Literacki” 3/2001: „Anegdota o starym służdze pełni w dramacie rolę ironicznego lustra, w którym przegląda się egzystencja głównego bohatera, Szczęsnego, również człowieka stawiającego pytanie o własne »Ja«, ale czyniącego to serio.” (s. 46). Wskazywała na to również M. Kalinowska, *O losie w „Horsztyńskim”*, s. 46.

daje nad sobą panować. Kojarzona z lekkością i beztroską zabawa, w świecie dramatu Słowackiego niszczy tych, którzy po nią sięgają. Sfora traci rozum wśród baniek mydlanych, Szczęsny-ironista traci oparcie we własnym „ja” – ironia niepostrzeżenie przestaje być formą obrony przed wrogimi postaciami zastanego świata i staje się narzędziem autodestrukcji.

Obrazki świata

W takiej sytuacji nieuchronna jest utrata bezpośredniości i niewinności oglądu: „Co jest, a czego nie ma, co postrzegamy naocznie, a co jest złudzeniem – na te pytania nie ma tu odpowiedzi. Świat stracił oczywistość, nie istnieją już czyste, dziewicze akty poznania rzeczywistości”⁴². Prostota i naiwność spojrzenia zostają w utworze ironicznie podważone i wykrzywione w kilku scenach, w których rozmawia się nie tyle o obrazach świata, ile o jego – (najdosłowniej) obrazkach:

MICHAŚ

Przez dziurkę od klucza patrzałem do jadalnej sali... Tata nasz z piórem
brylantowem, piękny jak w książce obrazek Pana Boga... [...]

SZCZĘSNY

Idź mi zaraz, chłopcze, do siostry!... To, co widziałeś przez dziurkę od
klucza, był to obrazek taki jak ten...

MICHAŚ

A dlaczego ludzie się ruszali?...

SZCZĘSNY

Ja ci powiadam, że tata śpi... a to był obrazek... Idź – i nie mów nic
Amelce, bo się będzie śmiać z ciebie, że ty się śmiejesz z obrazka... [...]

[H, 260–261]

Obrazki nie ukazują prawdziwego stanu rzeczywistości, a jedynie podtrzymują naiwność niektórych postaci dramatu:

HORSZTYŃSKI

Czy ty myślisz, Salusiu, że ten świat podobny do moskiewskiego obrazu
w cerkwi... gdzie Abraham ze strzelby mierzy do syna Izaaka – a zaś anioł
z nieba leje dzbankiem wody na panewkę, aby nie spaliło...

[H, 269]

⁴² J. Ławski, *Wstęp*, dz. cyt., s. LXXXVI.

I w innym miejscu:

SALOMEA

Widać, że nasz księżulo nieczęsto do szafy zaziera – a takie dziwne w tych książkach obrazki... Jakaś święta uderza białą liliją lwa po nosie – a w drugiej książce znalazłam piekło... jeden czarny diabeł pali czarną lulkę – a w lulce zamiast tytoniu palą i skwarzą i dymią biedne duszeczki...

[H, 288]

W świecie Horsztyńskiego nawet te naiwne spojrzenia wpatrzone w obrazki – drobne malowidła różnej jakości – nie mają dostępu do rzeczywistości, są uwikłane w reprezentacje (w dodatku niekiedy o wątpliwej wartości intelektualno-poznawczej) mające chronić przed rzeczywistym obrazem świata: Michaś ma nie poznać prawdziwego charakteru spotkań w zamku ojca, Salomea chce wierzyć w Opatrzność i ład świata z nauki Kościoła. Wzrok dziecka w dramacie Słowackiego, chociaż widzi świat sensowny i bezpieczny, nie ma jednak dostępu do prawdy o rzeczywistości, ale naiwnie ją zniekształca w swojej nieświadomości. Nie ma więc w utworze prostych rozstrzygnięć wartościujących, jest jedynie rozpoznanie sytuacji utraty i jej niejednoznaczności – dezorientacja właściwa momentom przemian.

Świat zamknięty w obrazkach nie jest światem rzeczywistym; często jest światem utraconym:

SZCZĘSNY

Patrz... na tabakierce... mój portret... kiedy byłem dzieckiem... widzisz, miałem taką różową twarz... taki uśmiech... ojciec mnie takim całował i pieścił na kolanach... Biedny mój ojczu... Idź... bo ty płakać nie możesz... Zaklinam ciebie, nie patrzaj na mnie – ja chcę być dzieckiem...

[H, 358]

Bohater patrzy na samego siebie, ale w miejscu utożsamienia czy rozpoznania może pojawić się tutaj już tylko odkrycie obcości – postać dziecka z portretu należy do innego świata, unieruchomionego w obrazie i niedostępnego. Szczęsny prosi Nieznajomego: „nie patrzaj na mnie”, bo nie chce widzieć tej różnicy, odbitej w cudzych oczach. Świat dzieciństwa został unicestwiony nie tylko przez czas, ale przede wszystkim przez śmierć ojca, której Szczęsny nie powstrzymał. Wśród emocjonalnej intensywności tej sceny Ławski dostrzegł możliwość połączenia doświadczenia straty rodzinnej z metafizyczną:

Być może haniebna śmierć Kossakowskiego, którego na początku dramatu Michaś porównał do figury Boga Ojca z obrazka, ma też bliźniaczy aspekt „bogobójstwa”. Jest

rozstaniem – jakże radykalnym – ze światem ojców-bogów w magnackim świecie i ze sferą ojców na niebie. [...] Optakiwanie Hetmana będzie więc optakiwaniem końca tego świata, w którym syn wzrastał, gdzie ojciec-pan zamku i ojciec na niebie gwarantowali stabilność.⁴³

Obok ślepoty – wyrazu zmagania bohatera z nicością, pojawia się w dramacie śmierć Boga-Ojca, a wraz z nią znika Boskie oko, gwarant sensu⁴⁴. Pobożne obrazki nie rekompensują utraty *sacrum*, a oparta na nich teologia nie jest w stanie sprostać skomplikowaniu współczesnego świata. Myślenie o nim jako o świecie pozbawionym „afirmującego spojrzenia”⁴⁵ Boga wiąże dramat Słowackiego z problemem niemożności doświadczenia epifanii tradycyjnej w odczarowanym świecie nowoczesności⁴⁶. W *Horsztyńskim* nie zastąpi jej jednak epifania romantyczna – nieudane próby romantyzowania podważają „romantyczną wiarę w przemianę percepcji”⁴⁷, a miejsce spojrzenia odsłaniającego duchowy pierwiastek rzeczywistości zajmuje ślepotą.

W *Romantyzmie polskim wobec romantyzmów europejskich* Maria Janion nazywała romantyzm „erą fenomenów niedostrzegalnych »okiem cielesnym«, lecz słyszalnych, a czasem po prostu dostrzegalnych »okiem wewnętrznym«”⁴⁸. Dostęp do nich mogła zapewnić człowiekowi pierwotna jedność ze światem przyrody lub dar jasnowidzenia. „Ale tak się działo kiedyś” – dodaje Janion – „Ludzie zaś terażniejszej cywilizacji przestali być jasnowidzami – romantycy, jak za pół wieku Rimbaud, pragną tę moc odzyskać i utrzymać”⁴⁹. Słowacki w *Horsztyńskim* zdaje się mieć świadomość, że czas ślepych „widzących” i widzialnej sfery duchowej to odległa, niedostępna człowiekowi XIX wieku przeszłość. Szczęsny jest jednym z tych ludzi „teraźniejszej cywilizacji”, o których pisała Janion. Metaforyczna śle-

43 J. Ławski, *Ironia i mistyka*, dz. cyt., s. 155.

44 Por. podrozdział pt.: *Widzenie dobra* z tekstu Agaty Bielik-Robson *Romantyczne dopełnienie: komentarz do epifanii nowoczesnej Charlesa Taylora*, [w:] tejże, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 313–317. O problemie obecności Boga w świecie *Horsztyńskiego* (jako o napięciu między działaniem ślepego losu a wiarą w Opatrzność) pisała M. Kalinowska w przywoływanym już tekście *O losie w „Horsztyńskim”*, dz. cyt.

45 Tamże, s. 314.

46 Za Charlesem Taylorem (Ch. Taylor, dz. cyt.) pisze o tym Agata Bielik-Robson, dz. cyt.

47 A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 315.

48 M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 49.

49 Tamże, s. 52.

pota oddala go zarówno od postawy człowieka oświecenia, poznającego świat przez obserwację poddaną kontroli rozumu, jak i od romantycznych dążeń do uzyskania bezpośredniości oglądu dzięki przenikliwości zmysłów wewnętrznych. Ani „oko cielesne”, ani „oko duchowe” nie pozwalają w pełni odnaleźć i zadomowić się we współczesności odczuwanej jako niepewna epoka przejściowa pomiędzy wyczerpanymi formami starego świata i dezorientacją towarzyszącą wyłanianiu się nowych.

Agnieszka Pałucka

PhD student, Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-7059-0569](https://orcid.org/0000-0001-7059-0569)

“My eyes submerged in darkness... yet I do not understand”: The topos of blindness in Juliusz Słowacki’s *Horsztyński* revisited

Summary

This article examines the topos of blindness in Juliusz Słowacki’s unfinished drama *Horsztyński*. The metaphorical blindness of the drama’s main character, Szczęsny, seems to belie the Romantic belief that the loss of natural vision is compensated by the sharpening of the inner senses, when *oculis corporis* are replaced by *oculis mentis*. Nonetheless, the article argues, Słowacki’s use of the topos of blindness falls in with some aspects of the Romantic beliefs concerning loss of vision.

Key words

19th century Polish literature – Romanticism – blindness and ‘second sight’ – Juliusz Słowacki (1809–1849)

Słowa kluczowe

Juliusz Słowacki, *Horsztyński*, romantyzm, ślepotą

Bibliografia

- Bielik-Robson A., 2000, *Romantyczne dopełnienie: komentarz do epifanii nowoczesnej Charlesa Taylora*, [w:] tejsze, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków: Universitas, s. 296–330.
- Bizior M., 2006, *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego*, Toruń: Towarzystwo Naukowe.
- Blühm A., Lippincott L., 2001, *Light! The Industrial Age 1750–1900. Art&Science, Technology&Society*, New York: Thames&Hudson.
- Cieśla-Korytowska M., 2021, *O romantycznym poznaniu*, Kraków: Avalon, wyd. II popr. i uzup.
- Grodecka A., 2013, *Bańka mydlana. Artefakt w przestrzeni pamięci*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Herding K., 1989, *Diogenes als Bürgerheld*, [w:] tegoż, *Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne*, Frankfurt am Main, s. 163–181.
- Janion M., 2007, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, [w:] tejsze, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 43–79.
- Janion M., Żmigrodzka M., 1996, *Gorzkie arcydzieło*, „Teksty Drugie” 2–3/1996, s. 14–23.
- Jay M., 1994, *The Downcast Eyes. The Denigration Of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Kalinowska M., 1989, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kalinowska M., 2003, *O losie w „Horsztyńskim”*, [w:] tejsze, M. Kalinowska, *Los, Miłość, Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej percepcji*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, s. 36–59.
- Kaziów M., 1967, *Postać niewidomego w oczach poetów*, Wrocław: Ossolineum.
- Kleege G., 2019, *Ślepotą a kultura wizualna. Relacja naocznego świadka*, przet. A. Warso, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 24/2019.
- Krasieński Z., 2017, *Nie-boska komedia*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 3: *Dramaty*, oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Kuziak M., 2001, *Juliusz Słowacki w kręgu wczesnoromantycznej filozofii egzystencji. O antropologii muzycznej w twórczości poety*, „Pamiętnik Literacki” 3/2001, s. 43–64.
- Larissy E., 2007, *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ławski J., 2005, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Ławski J., 2009, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, oprac. J. Ławski, BN I 314, Wrocław: Ossolineum.

- Markowski M.P., 1999, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Mickiewicz A., 1999, *Dziady*, cz. III, [w:] tegoż, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa: Czytelnik.
- Paulson W.R., 1987, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Reichardt R., Cohen D.L., 1998, *Light against Darkness: The Visual Representations of a Central Enlightenment Concept*, "Representations" 61/1998.
- Saganiak M., 2012, „Horszyński” Juliusza Słowackiego, czyli o tym, jak trudno być bohaterem romantycznym [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, pod red. J. Brzozowskiego, M. Skrzypczyka i M. Stanisza, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 357–358.
- Schivelbusch W., 1995, *Disenchanted Night. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, Berkeley–Los Angeles–London: The University of California Press.
- Słowacki J., 1953, *Balladyna*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IV, Wrocław: Ossolineum.
- Słowacki J., 2022, *Dzieła zebrane*, t. XVIII: *Korespondencja*, wstęp i oprac. M. Troszyński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Słowacki J., 1958, *Horszyński*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. VIII, Wrocław: Ossolineum.
- Słowacki J., 1952, *Kordian*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. II, Wrocław: Ossolineum.
- Świdarska E., 2018, *Balladyna Juliusza Słowackiego w estetycznych kontekstach epoki. Genologia – koncepcje piękna – idee*, Białystok: Wydawnictwo Prymat.
- Taylor Ch., 2012, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, oprac. W. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa: PWN.
- Wesołowska E., 2007, *Widzieć jasno w zaślepieniu. Romantyczna ślepotą i jej pierwowzory antyczne*, [w:] *Romantyczna antiquitas. Rzymskie inspiracje w teatrze i dramacie XIX wieku z uwzględnieniem mediacji calderonowskiej i szekspirowskiej*, red. E. Wesołowska, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, s. 123–135.