

Maciej Szargot

K

„Kochany Poeto Ruin...”

Studia
o Krasińskim



LITERATUROZNAWSTWO

SYLWETKI

**„Kochany
Poeto Ruin...”**

Studia
o Krasińskim



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Maciej Szargot

„Kochany Poeto Ruin...”

Studia
o Krasińskim

Maciej Szargot – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Jarosław Ławski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Mateusz Grabowski

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Agencja Reklamowa efectoro.pl

Zdjęcie wykorzystane na okładce:

[https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:PL_Dzie%C5%82a_Cyprjana_Norwida_\(Pini\).djvu/161#/media/Plik:PL_Dzie%C5%82a_Cyprjana_Norwida_\(Pini\)_page_160_-_praca_Norwida_-_Portret_Zygmunta_Krasi%C5%84skiego.jpg](https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:PL_Dzie%C5%82a_Cyprjana_Norwida_(Pini).djvu/161#/media/Plik:PL_Dzie%C5%82a_Cyprjana_Norwida_(Pini)_page_160_-_praca_Norwida_-_Portret_Zygmunta_Krasi%C5%84skiego.jpg)

© Copyright by Maciej Szargot, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09861.20.0.M

Ark. wyd. 13,8; ark. druk. 17,125

ISBN 978-83-8220-079-9

e-ISBN 978-83-8220-080-5

<https://doi.org/10.18778/8220-080-5>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 665 58 63

SPIS RZECZY

Wykaz skrótów	7
---------------------	---

Wstęp	9
-------------	---

I

Od juveniliów do epitafiów

1. Syn, ojciec, juvenilia	15
2. „Lękam się czasem Radziwiłłowskiego losu”	31
3. Literackie korzenie i ziarna	45
4. Kobięcym głosem	59
Modlitwy	59
Wiersze liryczne	73
5. Warianty i interpretacje	83
6. Poeta pisze przypisy	97
7. „Dramaty zaczęte”	109
8. Nagrobki	125

II

Krasiński czytany

9. Mickiewicz czyta <i>Irydion</i>	143
10. Słowacki czyta <i>Irydion</i> i <i>Dzień dzisiejszy</i>	153
11. Sienkiewicz czyta <i>Nie-Boską komedię</i> i <i>Irydion</i>	169
12. Lirycy czytają <i>Nie-Boską komedię</i>	195
13. Biografiści komentują <i>Nie-Boską komedię</i>	215
14. Śmieszny Krasiński	227
Nota bibliograficzna	249
Bibliografia	251
Spis ilustracji	263
Indeks	265
O Autorze	273

WYKAZ SKRÓTÓW

Jeśli nie podaję inaczej, dzieła Zygmunta Krasińskiego cytuję wg wydań oznaczanych następująco:

DZ – Z. Krasiński, *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, pod red. naukową M. Strzyżewskiego, Toruń 2017.

W nawiasach podaję nr tomu (cyfra rzymska) i woluminu (arabska) oraz stronę w tej edycji.

LC – Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. I–II, Warszawa 1988.

LG – Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1971.

LK – Z. Krasiński, *Listy do Koźmianów*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1977.

LM – Z. Krasiński, *Listy do Stanisława Małachowskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1979.

LO – Z. Krasiński, *Listy do Ojca*, oprac. i wstępem poprzedził S. Pigoń, Warszawa 1963.

LP – Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. I–III, Warszawa 1975.

LR – Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac., wstępem, kroniką i notami opatrzył P. Hertz, t. I–II, Warszawa 1980.

LRA – Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. I–II, Warszawa 1991.

LS – Z. Krasiński, *Listy do Adama Soltana*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1970.

Cyfrą rzymską oznaczam kolejny tom, arabską – stronę.



Ilustracja 1. Zygmunt Krasiński, Fotografia portretowa Karola Beyera sprzed 1859 r.,
Zbiory Biblioteki Narodowej
Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zygmunt_Krasi%C5%84ski_portrait.jpg

WSTĘP

Moja czwarta książka o twórczości Zygmunta Krasińskiego powinna być chyba zatytułowana „Zawsze o Nim”, ale niestety, ten tytuł został już zarezerwowany dla innego poety przez innego badacza – znakomitego Stanisława Pigoń¹. Dlatego pozwoliłem sobie na zacytowanie w tytule słów Juliusza Słowackiego z jego listu dedykacyjnego do *Balladyny*, o którym to liście zresztą piszę w niniejszej książce. Niech więc ten tytuł-nagłówek będzie tym, czym był dla autora *Anhellego* – znakiem dedykowania pracy właśnie Krasińskiemu i zaznaczeniem, że jej zawartość będzie się odnosić do samego „trzeciego wieszczą” i jego dzieł. Chodzi mi także o zaznaczenie, że moja książka będzie w dużej mierze poświęcona recepcji dzieł „Poety Ruin” – zwłaszcza recepcji literackiej. Z mojej zaś strony – trzeba się przyznać – to wyraz i hołdu, i fascynacji, by nie powiedzieć słowami Słowackiego: miłości czy też przyjaźni z poetą i jego dziełem, trwającej w moim przypadku już prawie 40 lat.

Niniejsza praca jest złożona z dwóch części, z których pierwsza, zatytułowana *Od juveniliów do epitafiów*, została poświęcona analizom dzieł Krasińskiego. Przynosi zatem omówienia jego mniej znanych utworów: pism młodzieńczych i przyjętych w nich konwencji (fragmentaryzmu, gotycyzmu, bajronizmu, hoffmanizmu), utworów lirycznych i ich kształtów gatunkowych (modlitw, erotyków, epitafiów), poematów oraz późnych, napisanych po *Irydionie* „dramatów zaczętych”, a także tworzonych przez poetę przypisów do własnych dzieł i charakterystycznej „wariantowości” tych ostatnich. Fakt, że nie poświęcam całych rozdziałów *Nie-Boskiej komedii* czy *Irydionowi*, nie oznacza, że najbardziej znane i cenione dzieła „trzeciego wieszczą” nie są w tej części obecne. Chcę bowiem pokazać, jak pisma młodzieńcze zapowiadają następne utwory i jak teksty późniejsze kontynuują wcześniejsze myśli czy rozwiązania. Śledzę zatem literackie „korzenie” tej twórczości, ukazując Krasińskiego jako zapalonego i wnikliwego czytelnika najrozmaitszych dzieł artystycznych (a nie, jak nakazuje badawcza tradycja, filozoficznych, dzięki czemu pragnę pokazać go nie jako „poetę myśli”, lecz po prostu poetę zainspirowanego przede wszystkim twórczością innych pisarzy). Z drugiej strony interesują mnie dające się we wcześniejszych tekstach odnaleźć „ziarna” pomysłów i dzieł późniejszych

¹ S. Pigoń, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Kraków 1960.

– szerzej zaś rzecz ujmując – powracające w dziełach z różnych okresów twórczości „Poety Ruin” motywy, obsesje, chwytły i pomysły literackie, świadczące o ciągłości nie tylko jego myśli, ale i artystycznej drogi.

Druga część pracy została zatytułowana *Krasiński czytany*. To oczywista aluzja do książki Ewy Szczegłackiej *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*². Chcę jednak, w odróżnieniu od znakomitej poprzedniczki, pokazać autora *Nie-Boskiej komedii* właśnie jako poetę **czytanego** już od dwustu lat, a nie **czytającego**. Można by powiedzieć, że to nic nowego, bo temat recepcji Krasińskiego doczekał się naukowych opracowań (zwłaszcza w XXI w.)³. Interesuje mnie jednak nie tylko i nie przede wszystkim recepcja krytyczna i badawcza, ale głównie obecność „trzeciego wieszcz” w świadomości i dziełach innych pisarzy, których prawdziwą plejadę otwierają Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki. To w badaniach nad Krasińskim raczej zapomniana perspektywa. Nie zamykając więc tematu literackiej recepcji dzieł „Poety Ruin”, skupiam się na twórczości – oprócz wymienionych już wieszczów – Henryka Sienkiewicza i dwudziestowiecznych liryków (Jana Lechonia, Mieczysława Jastruna i Edwarda Stachury), w nieco mniejszym stopniu: Kornela Makuszyńskiego, Mariana Hemara, Juliana Tuwima, Witolda Gombrowicza, Juliana Przybosia, Tadeusza Różewicza, Stanisława Lema czy Teodora Parnickiego, i sięgam aż do pisarstwa XXI w. O ile w pierwszej części książki niewiele miejsca poświęciłem na dwa najwyżej cenione dramaty (w tym arcydzielną *Nie-Boską komedię*), o tyle w części drugiej można mówić nawet o ich nadreprezentacji, ponieważ to do nich przede wszystkim (choć nie wyłącznie) odwoływali się zarówno współcześni „trzeciego wieszcz”, jak i jego „późne wnuki”.

Historycznoliteracką recepcją dzieł Krasińskiego zająłem się natomiast w rozdziale zatytułowanym *Biografisci czytają „Nie-Boską komedię”*. Biografizm jako klucz do odczytywania dzieł „Poety Ruin”, choć bywa śmieszny i anachroniczny, wydaje się ciągle ważny i przydatny (rzecz jasna – w nowoczesnej postaci). Dlatego sam używam go czasem – w połączeniu z ergocentryzmem

² E. Szczegłacka, *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003.

³ Mam na myśli przede wszystkim książki Jarosława Włodarczyka, *„Z rozłamów wielkiego ducha”. O młodopolskiej recepcji Krasińskiego*, Kraków 2002 i Henryka Gradkowskiego, *Zygmunt Krasiński – dzieje recepcji (na podstawie dzieł literaturoznawców i autorów podręczników szkolnych)*, Jelenia Góra 2010 oraz rozdział zatytułowany *Krasiński postyczeniowy. Reinterpretacje* w książce Anny Janickiej, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015, s. 140–155 i pracę I. Sikory i A. Narolskiej, *„Utajony romantyzm”. Eliza Orzeszkowa a tradycja romantyczna*, Zielona Góra 2016.

i badaniami intertekstualnymi – w moich dociekaniach nad sensem utworów Krasińskiego, nad jego pisarskimi strategiami, fascynacjami i obsesjami, także nad przyjętą przezeń wizją pisarskiego romantycznego „ja” (rozdziały: *Syn, ojciec, juvenilia*; „*Lękam się czasem Radziwiłłowskiego losu*”; *Kobiecy głos*).

Ciągłość literackich i historycznoliterackich fascynacji „trzecim wieszczem” od XIX do XXI w. pozwala mi mieć nadzieję, że niniejsza książka włączy się w łańcuch czytelniczej tradycji i na pewno go nie zamknie.

I. Od juveniliów do epitafiów

1. SYN, OJCIEC, JUWENILIA



Ilustracja 2. Louis René Letronne *Portret młodego Zygmunta Krasińskiego* (1819), Muzeum Regionalne im. Zygmunta Krasińskiego w Żółtym Potoku
Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_Krasi%C5%84ski#/media/Plik:Z%C5%82oty_Potok_dw%C3%B3r_Krasi%C5%84skich_portret_Zygmunta_Krasi%C5%84skiego_14.05.2011_p.jpg

W tomie *Krasiński żywy* Teodozja Lisiewicz opublikowała interesujący esej w formie dialogu poświęcony juveniliom poety. Opatrzyła go znaczącym tytułem *Krasiński zaczął pisać wcześniej...* Przysłówek „wcześniej” oznacza jednak w tym kontekście i pod piórami innych badaczy oraz krytyków: „za wcześnie”. Prawda, że Lisiewicz nie lekceważy juveniliów poety, skoro poświęca im osobny szkic, a wykreowany przez nią na użytek eseju-dialogu Pan X docenia fakt, że „wczesne utwory Krasińskiego to punkt wyjściowy do jego biografii”. Jednak jego rozmówczyni, Pani Y, wygłasza z kolei taki znamieny sąd o utworze *Pan Trzech Pagórków*:

[...] był to podarek imieninowy dla ojca. Moja kuzynka zawsze ofiarowywała swojej matce na imieniny serwetki przez siebie haftowane. Cała rodzina oglądała je ze łzami w oczach, a potem serwetki chowano. Z pietyzmem, jednak chowano do szuflady¹.

Na takie dobre rady było już jednak w czasie opublikowania *Krasińskiego żywego* za późno. Żadne juvenilia poety nie leżały wtedy bowiem w szufladzie, przeciwnie, były od dawna wydane, niektóre – w prestiżowych edycjach, reszta – w pracach naukowych. Inna rzecz, że opisywano je bez pietyzmu i zachwyty².

W niniejszym szkicu chcę się zająć tekstami dziecięcymi i młodzieńczymi autora *Nie-Boskiej komedii* łącznie z jego właściwym debiutem. Pierwsze z nich powstały około roku 1822 (przyszły autor *Nie-Boskiej...* był wtedy dziesięcioletkiem), ostatni – *Grób rodziny Reichstałów* – w 1828 i jako pierwszy został wydrukowany. Dlatego w sumie wymienić wypada następujące utwory oryginalne:

a) powstałe około 1822 r. dziecięce wiersze o incipitach:

1. [Po całej prawie ziemi...],
2. [Dawnych rycerzy plemię jeszcze nie wygasło...]
3. [Cóż starożytny kruk znaczy na waszej pieczęci...]

oraz

b) późniejsze od nich utwory prozą:

1. *Rozmowa 1824-go z 1825-tym rokiem* (koniec 1824 lub początek 1825 r.),
2. [Rozmowa Napoleona z Aleksandrem I na Polach Elizejskich] (1826),

¹ T. Lisiewicz, *Krasiński zaczął pisać późno*, [w:] *Krasiński żywy. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, red. W. Günther, Londyn 1959, s. 104.

² Na temat recepcji juveniliów Krasińskiego por. np. D. Plucińska, *Obrazy śmierci w młodzieńczej twórczości Zygmunta Krasińskiego* (Pan Trzech Pagórków), [w:] *Śmierć Zygmunta Krasińskiego*, red. B. M. Szargotowie, Piotrków Trybunalski 2009, s. 69–73, 77–79, 81–83, 86.

3. [*Syn Botzarisa*] (1826),
4. *William Wallas* (prawdopodobnie 1826),
5. *Joanna d'Arc* (1827),
6. *Pan Trzech Pagórków* (1828),
7. *Grób rodziny Reichstałów*, drukowany (1828) przez F. S. Dmochowskiego w „Rozmaitościach”, dodatku literackim do „Gazety Korespondenta Warszawskiego”.

Zaczniemy od utworów lirycznych, najwcześniejszych w tym zestawieniu – pierwszych prób literackich uzdolnionego dziecka.

Monografista Krasińskiego, Stanisław Tarnowski, odnotowuje, że Bronisław Stadnicki, „mały rówieśnik” poety:

przebierał się za rycerza: miał pancerz, hełm, tarczę. Zygmunt, już świadomy średniowiecznych obyczajów, przypominał, że na tarczy powinno być wypisane godło, i ułożył następujące:

Dawnych rycerzy plemię jeszcze nie wygaśło:
Ich duch żyje w mym łonie, a w imieniu hasło³.

Tłem, czy, jak to nazywa Jan Trzynadlowski, konsytuacją dziecinnego wierszyka jest zabawa rycerska i służąca do niej tarcza, na której zapisano utwór, pełniący rolę godła. Przez konsytuację rozumie badacz „zespół środków materialnych natury niejęzykowej”, od których uzależniony jest dany tekst: „konsytuacje rozumieć można trojako: jako realne okoliczności decydujące o powstaniu danego dzieła lub przynajmniej mające wpływ na jego ukształtowanie, jako warunki zewnętrzne, w których gotowy utwór może funkcjonować z ujawnieniem swych podstawowych funkcji i aspektów, a wreszcie jako materialne, niebibliologiczne podłoże, na którym bywają utrwalone małe (krótkie) teksty”. Chodzi tu o charakterystyczny dla małych form literackich, opisywanych przez Trzynadlowskiego, fakt ich uzależnienia od „sytuacji towarzyszącej, warunkującej”⁴. Owo uzależnienie od przedmiotu, z którym utwór jest niejako „zrośnięty” i z którym (jako z koniecznym kontekstem interpretacyjnym) razem powinien być odczytywany, jest charakterystyczne nie tylko dla trzech dziecięcych wierszy Krasińskiego, ale i dla wielu jego późniejszych,

³ S. Tarnowski, *Zygmunt Krasiński*, Kraków 2014, s. 32. W Bibliotece Narodowej w Krakowie znajduje się zapis nieznaney ręki (dar Pigionia, rkps II 8313) innej wersji utworu z komentarzem kopisty: „Napisane w 10 roku życia”:

Jeszcze rycerzów plemię nie zagasło,
Ich duch w mym łonie, a w imieniu hasło.

⁴ J. Trzynadlowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 27–28, 61.

„dorosłych” już liryków. Zauważmy, że w ten sposób powstały utwór staje się emblematyczny, współistnieje bowiem z jakimś tworem plastycznym (w tym wypadku – z tarczą), do którego stanowi poetycki komentarz. Podobne wiersze Krasińskiego wpisują się więc w konwencje preromantyczne (element plastyczny staje się w nich bowiem ważniejszy od poetyckiego i warunkujący istnienie tego ostatniego)⁵. Przypominają też skupione na realnym adresacie oraz służące budowaniu i podtrzymywaniu z nim więzi utwory z kręgu sarmackiej „muzy domowej”, by posłużyć się określeniem Ludwika Ślękowej⁶. W wypadku umieszczonego na tarczy wiersza-godła najważniejsza wydaje się jednak – jak stwierdza Maria Janion – autorska „stylizacja na rycerzyka, na «orłę rodu Krasińskich»”, zgodna z wyznaczoną małemu poecie przez rodzinę rolą „godnego dziedzica sławnego rycerza napoleońskiego”⁷.

Z kolei Mikołaj Mazanowski w rocznicowym artykule poświęconym utworom zawartym w jednej z tek z młodzieńczymi rękopisami poety w Bibliotece Krasińskich zamieszcza dość niezgrabny czterowieś „bez daty i tytułu” (choć pochodzący prawdopodobnie z tego samego czasu, co „hasło” na tarczy „rycerzyka”), a traktujący, jak stwierdza badacz, „o pochodzeniu rodziny Krasińskich i jej znaczeniu w Rzeczypospolitej”⁸:

Cóż starożytny kruk znaczy na waszej pieczęci?
I cóż oznacza błyszczący pierścień w dzióbku kruka?
To, że wasz dom pod dobrą wróżbą się wznosi,
A ten pierścień zaręcza wam dostojności.

[DZ, I, s. 39]

Znowu więc mamy tekst-komentarz do plastycznego konkrety, którym tym razem jest herb rodzinny. Zacytowany tu, jak go nazywa Maria Janion, „panegiryczny czterowieś”⁹, można najwyraźniej umieścić w tym samym, co poprzedni dwuwiersz, rzędzie rycersko-feudalnych pów, choć tym razem nie o zabawę chodzi, a o najpoważniejszą rodową dumę, której młodzieńki hrabia hołduje (wśród *Różnych pism Zygmunta hrabi Krasińskiego w młodocianym wieku od r. 1823 do roku 1829*, z których wyjęto autografy wspomnianych wyżej prób

⁵ Por. M. Szargot, *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000, s. 26–38.

⁶ Por. L. Ślękowa, *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991, s. 7–25.

⁷ M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 17.

⁸ M. Mazanowski, *Młodociane przekłady Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Zygmunta Krasińskiego*, t. I, Lwów 1912, s. 3.

⁹ M. Janion, dz. cyt., s. 19.

prozatorskich, znalazł się także, dziś już zaginiony, „wyciąg z jakiegoś autora o początkach rodu Krasińskich i o herbie Korwin”¹⁰).

Dwudziestowieczny monografista poety, Tadeusz Pini, opisuje znajdujący się w starym dworze opinogórskim:

oprawiony w ramkę niewielki rysunek, przedstawiający rodzaj pomnika. Na stanowiącym część górną obelisku widzimy złożone na krzyż lance, a nad nimi kaszkieł szwoleżera gwardii – środkowy zaś cokół mieści następujący czterowiersz z charakterystycznym błędem ortograficznym:

Po całej prawie ziemi
Pod obcymi znaki
Za wolność swego kraju
Walczył żołnierz [!] taki.

To pierwsza zapewne próba poetycka autora *Przedświtu*. Jenerał Krasiński okazał jej uwagi i szacunku więcej niż setkom innych pamiątek – i słusznie, bo ten słabutki rysunek i słabszy jeszcze wierszyk są nader wymownym świadectwem, że dziecięca wyobraźnia syna obrała sobie jego i jego szwoleżerów za główny przedmiot rojeń, że tylko „żołnierz taki”, w mundurze szwoleżerskim, był dla niej bohaterem walk o niepodległość¹¹.

Jak widać, „muza domowa” patronuje wszystkim trzem dziecinnym wierszykom, które są pochwałą stanu szlacheckiego (rycerskiego), rodu bądź głowy rodu. O emblematyczności wiersza o ojcu-żołnierzu świadczy jego związek z plastycznym dziełem syna. Tematem jest tu bez wątpienia miłość i fascynacja ojcem-bohaterem napoleońskim, któremu musiała się podobać tradycyjna sarmacko-oświeceniowa forma nadana tekstowi, jako że gustował on w poezji klasycystycznej.

Wierszyk z błędem wydaje się zatem świetną ilustracją synowskiej miłości i dumy z ojca, co Jadwiga Otwinowska opisuje następująco:

Przeżycia z okresu dzieciństwa zaważą najsilniej na późniejszym stosunku Zygmunta do ojca. W pamięci poety utrwala się wspomnienia czasów, kiedy po śmierci matki wychowaniem jego kierował troskliwy i kochający ojciec, który nie tylko dbał o wykształcenie syna, ale sam wskazywał mu drogę obowiązkowi i honoru, a nawet żądał przysięgi, że zawsze pozostanie wierny sprawie Polski. [...] Syn widział w ojcu wzór rycerza, którego „pałasz w setnych bitwach zabłysnął w sprawie Polski” [...],

¹⁰ J. Czubek, *Dodatek krytyczny*, [w:] Z. Krasiński, *Pisma*, Wydanie jubileuszowe, Kraków–Warszawa 1912, t. I, s. 447–448.

¹¹ T. Pini, *Krasiński. Życie i twórczość*, Poznań [1928], s. 7.

toteż Wincenty Krasiński bez trudu przekazywał synowi własne przekonania polityczne i społeczne, wpajał w niego szacunek dla siebie, poszanowanie tradycji rodzinnych i dumę rodową Krasińskich, szczącących się zasłużonymi dla Polski antenatami. [...] nawet po przejściu z wieku chłopięcego do młodzieńczego, Zygmunt poddawał się bez zastrzeżeń autorytetowi ojca. [...] Nie tylko pełna chwały przeszłość ojca, ale i jego późniejsze życie budziło w Zygmuncie uczucie dumy i uwielbienia. [...] [Poeta] miał [...] prawo sądzić, że społeczeństwo docenia wartości charakteru ojca. I tak było istotnie, dopóki wypadki roku 1828 nie odsunęły od generała Wincentego Krasińskiego nawet jego najbliższych przyjaciół¹².



Ilustracja 3. Théodore Géricault, *Portret konny Wincentego Krasińskiego* (ok. 1814 r.), Muzeum Narodowe w Warszawie

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Wincenty_Krasi%C5%84ski#/media/Plik:G%C3%A9ricault_Wincenty_Krasi%C5%84ski.jpg

¹² J. Otwinowska, *Ojciec i syn*, [w:] *Krasiński żywy...*, s. 91–92.

A zarazem jest przecież w tym dziecinnym holdzie coś dziwnego, na co nie zwrócili dotąd uwagi komentatorzy. Cóż to za dziwny pomnik narysował bowiem mały Zygmunt? Nie ma na nim bohatera „w mundurze szwoleżerskim”, jest tylko krzyż z lanc i kaszkiet na obelisku, a pod nimi napis głoszący chwałę bohatera. Nie stawia się pomników osobom żyjącym, ani nie poświęca się im obelisków ozdobionych symbolami rycerskiej chwały. Czy nie jest to przypadkiem pomnik... nagrobny? A dziecięcy wierszyk zdobiący narysowany kamień pomnika – czy nie przypomina epitafium?

Oczywiście można by uznać, że to rzecz przypadku lub braku talentu plastycznego małego Zygmunta, wreszcie – że to swoiste *faux pas*, wynikłe z właściwego dziecku braku wyobraźni. Jednak, jak zobaczymy, niepokojący sens znany nam z omawianego tu wierszyka pojawi się i w innym wczesnym utworze przyszłego wieszczą, gdzie stanie się znakiem tragicznego konfliktu ojcowsko-synowskiego.

Zanim do niego przejdziemy, należy jednak skupić się na drugiej stronie tej rodzinnej relacji, na wspomnianym szacunku i miłości do ojca, na dziecięcych i młodzieńczych próbach przypodobania mu się, znowu zgodnych z konwencją „muzy domowej”.

Trzeba tu przypomnieć, że – o czym była już mowa – generał Wincenty Krasiński cenił sobie poezję klasycystyczną – odchodzącą już powoli, ale wciąż dzielnie stającą w szranki z nabierającym siły romantyzmem. Generał prowadził przecież w Warszawie salon literacki (unieśmiertelniony potem w Mickiewiczowskich *Dziadach*), miał drukarnię... Jego syn dorastał więc w atmosferze literackiej, ale też w atmosferze wojny klasyków z romantykami¹³. W tej wojnie – jak widzieliśmy, początkowo stał bez reszty po stronie ojca, a i później składał rozmaite hołdy starej szkole.

Większość jego utworów młodzieńczych, jeżeli była komuś dedykowana, to ojcu. Decydowało to o „bardzo kameralnym początkowo, ‘domowym’ niejako charakterze tej produkcji”, tworzonej wzorem klasyków warszawskich, którzy pisali „programowo dla zamkniętego kręgu towarzyskiego”¹⁴ (kontynuując w ten sposób znaną nam tradycję „muzy domowej”). Pierwsze teksty prozą młodego Krasińskiego także i na inne sposoby wpisywały się w poetykę starej szkoły. Na przykład *Rozmowa 1824-go z 1825-tym rokiem* to tekst w całości alegoryczny, a zatem mocno związany z tradycją. [*Rozmowa Napoleona z Aleksandrem I na Polach Elizejskich*] korzysta zaś z wzorca gatunkowego o tradycji starożytnej, a podjętego przez klasycystów: mianowicie z rozmowy zmarłych¹⁵.

¹³ M. Janion, dz. cyt., s. 37.

¹⁴ Tamże, s. 37–38.

¹⁵ Por. J. Ławski, „*Nim rosa wyżre oczy*”. O wielkiej sprzeczności Zygmunta Krasińskiego, [w:] *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 219.

Janion zauważa tu słusznie jeszcze inny hołd, tym razem złożony ojcu, bowiem bohaterami tekstu są „Napoleon i Aleksander I – dwie gwiazdy przewodnie polityki ukochanego papy”¹⁶. W znacznie późniejszym *Panu Trzech Pagórków* pojawia się z kolei wiersz dedykacyjny, wyrażający „uwielbienie dla legendy o bohater-skich czynach ojca”, w którym wybijają się cechy klasycystycznej ody, „konwencyonalny ton ‘pochwały bohatera’”, „wzory antycznej cnoty, romantyka rycersko-feudalna i legenda napoleońska”¹⁷. Znowu więc „rodzinny” temat i klasycystyczna forma wiersza okolicznościowego (wciąż jednak możemy się tu odwoływać do wzorca „muzy domowej”), napisanego peryfrastycznym stylem oświeceniowych poetów.

Wystarczy jednak prześledzić katalog lektur młodego poety – imponujący u nastolatka, a obecny w erudycyjnych wstawkach, mottach i aluzjach – by zauważyć, że w gnieździe Krasieńskich niekoniecznie wyrastał młody następca Krasickiego. Rzeczywiście, przyszły autor *Nie-Boskiej* czytywał pisarzy starożytnych i oświeceniowych, ale chyba jednak chętniej sięgał po romantyków. Nawet w bardzo – o czym już pisałem – tradycyjną *Rozmowę 1824-go z 1825-tym rokiem* wplótł on przecież pochwałę Byrona¹⁸.

Dla przyszłego wieszczki przełomowy był rok 1826, w którym powstał utwór nazwany przez wydawcę [*Synem Botzarisa*]. Zwiastuje on odejście zarówno od wcześniejszych małych (stosowanych w obu *Rozmowach*) form dramatycznych w stronę epickich, jak i od konwencji dawniejszych (najczęściej klasycyzujących) w stronę preromantycznych bądź romantycznych (późnego gotycyzmu przeradzającego się we frenezję). Jeśli można tu widzieć elementy byronizmu czy walterskotyzmu, to w istocie są one bardzo powierzchowne; najmocniejsze jest zawsze „dążenie do okropności i silnego wzruszenia” – dające w efekcie, jak go nazywa Maria Janion, „opinogórski gotycyzm”¹⁹, czy też, jak pisze Jarosław Ławski w odniesieniu do omawianej wcześniej *Rozmowy 1824-go z 1825-tym rokiem*, „czarny romantyzm”, lub też raczej w tym wypadku – „proto-romantyzm”²⁰.

Żeby dać przedsmak tego specyficznego gustu, zacytuję dwa bardzo stylowe frenetyczne fragmenty powiastki zatytułowanej *Joanna d’Arc*. Pierwszy z nich oferuje charakterystyczny nadmiar makabrycznych obrazów:

¹⁶ M. Janion, dz. cyt., s. 57.

¹⁷ Tamże, s. 20.

¹⁸ Analizuje ten fakt, traktując Byrona jako „postać-symbol”, J. Ławski, dz. cyt., s. 225.

¹⁹ M. Janion, dz. cyt., s. 58–74.

²⁰ J. Ławski, dz. cyt., s. 216, 220.

Wziął Wilhelm de Flavy z radością w sercu puchar śmierci i wychylił go aż do dna, ale nie mógł go już na stole postawić. Wymknęła się złota czara z ręki i padła na marmurową podłogę. [...]

Powstał Salisbury i z szyderczym uśmiechem:

– Żądałeś – rzekł – jeszcze większej nagrody. Masz ją – wypileś truciznę.

Jeszcze tych słów nie skończył Anglik, aliści Flavy, ostatki sił ginącego życia dobywając, rzucił się na niego i jedną ręką ściskawszy go za gardło, drugą sztylet mu w piersiach utopił. [...]

Oba runęli na ziemię. [...] Flavy podwoił swe razy i wydarł życie wodzowi angielskiemu. Sam zaś obok skrwawionego trupa zakańczył w okropnych boleściach dni na zbrodni i zdradzie spędzone. Bładość śmiertelna rozlała się po jego twarzy, gwałtownie ścisnął dłonie, miotał się po ziemi. [...] Boleści stawały się coraz silniejsze, piana z ust mu wypływała, włosy jeżyły się na głowie, oczy w słup przewracając, rzucał się z wściekłością [...] rozciągnął Flavy wszystkie swe członki, głowa mu upadła na kamienną podłogę i dech ostatni wyzionął.

[DZ, IV, s. 126–127]

Fragment drugi to opis tytułowej bohaterki eksponujący jej dwuznaczny erotyzm:

Jej twarz, jeszcze młoda, ogorzała od słońca, męskie wystawiała rysy, łagodzona anielskimi oczu, w których słodycz i poświęcenie się bez granic malowały się. [...]

Niewiasta rzucająca swej płci zatrudnienia, żeby przenieść się na pole bitew i bez żadnej litości patrzeć na rzeź i trupy, jest odrażającym stworzeniem. Ale Joanna łączyła z rycerskimi zatrudnieniami tyle dobroci, tyle słodyczy, tyle uległości i ufności w Bogu, że raczej wydawała się aniołem zesłanym dla ocalenia wojowników, nie dziką, wyzutą z czułości, w mordach i krwi szukającą rozkoszy dziewczęcą. Nie dziw więc, jeśli serce hrabiego Dunois pałało ku niej miłością.

[DZ, IV, s. 108–109]

Ciekawe, że nastoletni pisarz był wyraźnie zafascynowany Mickiewiczem, a zwłaszcza jego *Grażyną*. Na tytułowej bohaterce tego poematu wzorował swoją Joannę d'Arc. Jednak czynnikiem aktywnie kształtującym jego twórczość i obecnym w aluzjach było przede wszystkim to, co w dziele Mickiewicza pobudza frenetyczną wyobraźnię: motywy zdrady narodowej, czarnego rycerza, śmierci na stosie, androgynicznego erotyzmu kobiety-rycerza. Szczegółne preferencje widać też w doborze materiału literackiego – Krasiński sięgał w swoich powiastkach do dziejów dawnych lub najnowszych tak, aby wydobyć z nich fascynujące go wyraźnie okropności. Młody poeta lubował się w gwałtownych zwrotach akcji, w tematyce zdrady i zemsty. Józef Kallenbach pisał, że w tych utworach „Leitmotiv zemsty [...] przemożnie głuszył inne tony

i wszechwładnie wybijał się nad nie”²¹. Młody Krasiński lubił także motywy złowrogiego losu i wróżb – zawsze złych i zawsze spełniających się w świecie przedstawionym. Z jego dzieł da się wreszcie wyekstrahować cały katalog sposobów umierania – zawsze gwałtownych i niezwykłych. W jego skład wchodzi: otrucie, zastrzelenie, zasztyletowanie, nabicie na pał, spalenie na stosie, przysypianie szczątkami obleganej i podpalonej wieży, wyrwanie serca...

W badaniach nad juveniliami Krasińskiego należy zachować szczególną ostrożność. Na pewno nie są to utwory literacko wybitne. Nie można jednak, oczywiście, oceniać ich wedle współczesnych gustów literackich. Trzeba przypomnieć, że nieco rażąca dzisiaj konwencja gotycka czy frenetyczna była w tym momencie historycznym bardzo popularna i obecna w wielu tekstach, także w Polsce. Młodziutki prozaik tworzył swoje epickie drobiazgi mniej-więcej w dwadzieścia lat po następującej deklaracji autorki powieści gotyckich, Anny z Radziwiłłów Mostowskiej:

[...] wyczerpane nasze uczucia gwałtowniejszych wzruszeń potrzebują. Okropne Widma, z tamtego świata powracające istoty, burze, trzęsienia ziemi, rozwaliny starożytnych zamków przez duchy same tylko zamieszkałych, zbójców kupy, uzbrojeni puginalami i trucizną zdrajcy, mordy, więzienia, na koniec diabły i czarownice. Gdy się to wszystko znajdzie razem, wtenczas mamy romans w kształcie upodobanym wiekowi naszemu.

[Do czytelnika]²²

Z kolei niedługo po napisaniu wszystkich interesujących nas tu tekstów ukazała się we Francji drukiem powieść Julesa Janin *Martwy osioł i zgilotynowana kobieta* (1829), będącą, wedle Macieja Żurowskiego, eksplozją „frenetyzmu”, której tytuł stanowi „sam przez się arcydzieło romantyzmu ‘frenetycznego’”²³. Warto te oczywiste fakty przypominać, by właściwie ocenić młodzieńcze próby literackie Krasińskiego, zamiast widzieć w nich jedynie „dzieciństwo” i uznawać je za „dziecinnie przerażające”, a ich autora za obdarzonego „dziecinna wyobraźnią”²⁴.

Nie powinno się także – co znacznie trudniejsze – ulegać łatwej pokusie biografizmu lub psychologizmu, skoro tak wiele zawdzięczają te teksty po

²¹ J. Kallenbach, *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812–1838)*, t. 1, Lwów 1904, s. 117.

²² A. z ks. Radziwiłłów Mostowska, *Strach w zameczku. Posąg i salamandra*, Kraków 2002, s. 6.

²³ M. Żurowski, *Wstęp*, [w:] J. Janin, *Martwy osioł i zgilotynowana kobieta*, przeł. P. Kamiński, Warszawa 1985, s. 5, 18.

²⁴ J. Kallenbach, dz. cyt., t. I, s. 84, 87–88.

prostu popularnej konwencji. A jednak nie sposób nie zauważyć, że sięganie do niej ma u Krasińskiego jakieś podłoże biograficzne.

Jeśli bowiem generał Wincenty patronował klasykom warszawskim i, co za tym idzie, gromił romantyków, to trudno oprzeć się wrażeniu, że frenetyczne próby jego syna i zwrot ku „czarnemu romantyzmowi” miały w sobie coś z prowokacji, buntu. Oczywiście – osładzanych czasem klasycystycznym akcentem czy osłabianych dedykacją dla ojca – ale jednak wyraźnych. Jakby syn zadziornie chciał wykazać, że jego gust czytelniczy i pisarski pozostaje w jawnej niezgodzie z ojcowskim. Zresztą i ta mieszanina uległości wobec preferencji literackich generała z romantycznym buntem młodego Zygmunta jest zastanawiająca. Przypomina bowiem bardzo mieszaninę uczuć, jakie ojciec w nim budził. Z jednej strony miłość i szacunek, z drugiej – niezgoda na granicy nienawiści. Wahanie między uwielbieniem a ciemnym pragnieniem śmierci ojca. To, co tak boleśnie zaciąży na całym życiu poety zdominowanego przez rodziciela.

W ten sposób wojna romantyków z klasykami stała się w rodowym gnieździe Krasińskich wojną domową. Ojciec stawiał synowi zarzuty i dawał rady charakterystyczne dla języka i temperatury literackiego sporu, jaki toczył się w przedlistopadowej Polsce. Oceniał jego utwory zgodnie z klasycystycznym gustem. Charakterystyczne są jego uwagi na temat późniejszej od omawianych tu tekstów, ale wciąż hołdującej frenetyzmowi, powieści *Agaj-Han*. Ojciec gani „polszczyznę litewską” utworu (to wyraźna aluzja do Mickiewicza) i radzi synowi: „Czytać ci trzeba Krasickiego, żebyś gładkości nabrał”²⁵. Cóż, kiedy młody autor miał ambicję zostać raczej drugim Mickiewiczem, o którym powie on kiedyś: „my z niego wszyscy”²⁶, niż drugim Krasickim.

Romantycy w ogóle byli „ojcobójcami”²⁷, ale Krasiński był nim w stopniu szczególnym, bo zwracał się nie tylko przeciwko klasykom (czyli literackim poprzednikom), ale dosłownie przeciwko własnemu ojcu – patronowi pseudoklasyków.

Z naszej perspektywy szczególnie ważny, wręcz kluczowy, wydaje się rok 1828, w którym dzieją się sprawy istotne dla młodego poety zarówno literacko, jak i politycznie, rodzinie oraz towarzysko (na tę graniczną datę zwróciła też, jak pamiętamy, uwagę Jadwiga Otwinowska opisująca synowsko-ojcowskie relacje Krasińskich). Píše o tym Zbigniew Sudolski:

²⁵ Tamże, t. II, s. 153. Kallenbach cytuje fragmenty listu, który jest znany tylko z tej publikacji – nie zachował się w całości.

²⁶ Z. Krasiński, *Listy do Adama Soltana*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1970, s. 617.

²⁷ A. Wat, [Szkice o Krasińskim], [w:] *Publicystyka*, zebrał, opracował, posłowiem oraz indeksami opatrzył P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 731–732.

Dziwnym zbiegiem przypadku, wówczas kiedy w połowie maja 1828 r. obrońcy więźniów stanu wygłaszali w Pałacu Rzeczypospolitej swoje mowy [chodzi o słynne obrady Sądu Sejmowego w sprawie aresztowanych członków Towarzystwa Patriotycznego, w których Wincenty Krasiński odegrał niechlubną rolę jako zastępca przewodniczącego – M. Sz.], tego samego dnia „Rozmaitości Warszawskie” rozpoczęły druk anonimowej „powieści oryginalnej z dziejów wojny trzydziestoletniej” pt. *Grób rodziny Reichstalów* pióra Zygmunta Krasińskiego²⁸.

Czy był to przypadkowy jedynie zbieg okoliczności? Czy czas, w którym generał Krasiński, opromieniony dotąd legendą napoleońską, zaczął uchodzić za zdrajcę sprawy narodowej, nie był najlepszy dla eksplozji wściekłego, frenetycznego pisarstwa jego syna? Wincenty Krasiński będzie zmuszał syna do zachowań, które tego ostatniego skazą na towarzyski ostracyzm. Siłą wymusi na słabej latorośli posłuszeństwo za cenę samozaparcia w czasie powstania listopadowego. Tylko literatura pozostanie zatem dla Zygmunta sferą wolności i buntu przeciwko ojcowskiej tyranii. Cytowana już Teodozja Lisiewicz zauważa celnie, że jego juvenilia:

Robią wrażenie, jakby chłopięcy Krasiński, słaby fizycznie i bezwolny w rękach ojca, wyżywał się i szukał odwetu w koszmarach, morderstwach i melodramatycznych sytuacjach²⁹.

Warto przypomnieć, że w tym samym 1828 r. powstał *Pan Trzech Pagórków* – tekst dedykowany ojcu, a opowiadający dzieje... ojcobójcy. Píše o tym Andrzej Waśko:

Na uwagę psychologa zasługuje [...] okoliczność, że [...] fragment [*Pana Trzech Pagórków* – M. Sz.], w którym natrafiamy na jednoznacznie zarysowany motyw ojcobójstwa, pochodzi z utworu, który Zygmunt ofiarował, z dedykacją... własnemu ojcu! Sądząc po ilości utworów Krasińskiego, w centrum problematyki których mamy przedstawienie relacji: ojciec – syn, przypadek wydaje się tutaj mało prawdopodobny. Wiedza o wyjątkowej zależności psychicznej Zygmunta od osoby jego ojca, generała Wincentego Krasińskiego, należy do prawd najbardziej ugruntowanych. Nie zwraca się jednak należytej uwagi na fakt, że Zygmunt Krasiński jest pisarzem niemal monotematycznym, do *Irydiona* włącznie, w konstruowaniu fabuły ważniejszych swoich utworów wokół znaczącej relacji: ojciec – syn³⁰.

²⁸ Z. Sudolski, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 73.

²⁹ T. Lisiewicz, dz. cyt., s. 105.

³⁰ A. Waśko, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 53–54. Por. też J. Kleiner, *Syn i ojciec w Irydionie*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Studia*, wybór i oprac. J. Staronawski, Warszawa 1998, s. 152–153.

Jakieś pokrewieństwo wydaje się łączyć *Pana Trzech Pagórków* z dziecięcym wierszykiem zawierającym napis na pomniku. A przecież problem urósł. Tematem powiastki nie jest już po prostu śmierć ojca, lecz ojcobójstwo. Literacka konwencja natomiast przestała być hołdem dla sarmacko-oświeceniowego gustu ojca – stała się bowiem wyrazem romantycznego buntu.

Pan Trzech Pagórków nie jest przy tym jedynie opowieścią o ojcobójstwie dokonanym przez fikcyjną postać. Autorski narrator powiastki spokrewnia się bowiem, jeśli nie utożsamia, z jej bohaterem – Opinem. Przedstawia się bowiem jako jego odległy dziedzic³¹, ale też, w pewnym sensie, podobny mu zbrodniarz. Charakterystyczne są tu bowiem niemal bliźniacze w opisach ich obu motywy przelanej przez nich rzeki krwi lub potopu krwi. Narrator opowiada:

Ileż razy tam się uganiałem za szybko lecącym bekasem, ileż razy broń morderczą podnosiłem na szarą kuropatkę [...]. Wody Sony unoszą na sobie liczne ptaki i nie ma fali, której by krew nie zarumieniła, krew płynąca z razu zadanego moją ręką.

[DZ, IV, s. 145]

A oto dwa opisy tytułowego bohatera:

Srogi Opin [...] ciągle przebywał w namiocie, a kiedy z niego wyszedł, to na wojnę i rzezie; krew wtenczas zalewała ziemię, śmierć czarnymi skrzydły zakrywała jaśniejące słońce.

[DZ, IV, s. 147]

Chciał zakryć oczy rękoma, ale zawsze widział okropny obraz, zawsze trupy otaczały łoże, a postać, z okropnym wzrokiem schyliwszy się ku ziemi, puchar krwią napelniła i podając go Opinowi, cichym, ale przerażającym wyrzekła głosem: – Pij krew własnego ojca! [...]

Nieznajoma siła zmusiła pana Trzech Pagórków, wyciągnął rękę, przyjął czarę, przytknął ją do ust i wychylił do ostatniej kropli. Znikło wówczas wszystko oprócz krwi zalewającej komnatę. Bystre jej strumienie coraz to wyżej wznosiły, coraz zbliżając się do łoża, już go zajmowały pod swe panowanie. Tonął Opin wśród fal krwi ojca, przyjaciół i krewnych.

[DZ, IV, s. 157]

Polowanie na ptaki zmienia się w zabijanie ludzi, a przede wszystkim w scenę symbolicznego ojcobójstwa bluźnierczo przypominającego sakrament. Zakrwawiona rzeka – w potop krwi zalewający cały świat. Marzenie

³¹ Por. D. Plucińska, dz. cyt., s. 84.

o ojcobójstwie (i zniszczeniu własnego rodu) występuje tu w całej destrukcyjnej sile³².

Wróćmy do debiutanckiego *Grobu rodziny Reichstalów*. Zauważmy, że i w tym tekście nie wszystko wynika z przyjętej konwencji. Autor powiastki wprowadza do niej bowiem charakterystyczny motyw, o którym wspomina Kallenbach:

Tak zatem mamy w *Grobie Reichstalów* do czynienia z tragicznym konfliktem woli ojca z wolą dziecka (Astrologa i Minny); z konfliktu tego rodzi się i d e a z e m s t y, która wypełnia resztę utworu³³.

Grób rodziny Reichstalów opowiada zatem o tym, jak okrutnie samowolna decyzja ojca tragicznie zaciążyła na losach jego dwojga dzieci. Córka bohatera zamiast narzuconego jej przez głowę rodu małżeństwa wybiera samobójczą śmierć od trucizny. Syn poświęca się zemście, jednak, co znaczące, nie na rodzicielu, a na niedoszłym szwagrze, co w efekcie sprowadza śmierć także na niego samego. Wszystkich Reichstalów łączy finalnie tytułowy grób, miejsce spoczynku przeklętego i wygasłego rodu. Tym razem więc brak motywu ojcobójstwa, choć powraca marzenie o ojcu (i krewnych) w grobie. Akcent pada jednak na bezwzględność woli rodziciela, która przybiera charakter *fatum*. Marzenie o śmierci ojca zyskuje motywację, bo śmierć ta jest sprawiedliwą karą.

Znowu przypadkowa zbieżność czy też fakt literacki dający się zinterpretować biograficznie?

Z drukowanym debiutem autora *Nie-Boskiej...* wiąże się ciekawa legenda. Oto „Babula” (Antonina Krasieńska, matka generała), matrona znana z trudnego charakteru i bigoterii, przeciwko której (a nie przeciwko ojcu) zwracał się pierwszy bunt Zygmunta, miała (wedle zachowanej tradycji) wykupić i zniszczyć cały nakład *Grobu rodziny Reichstalów*. Ocalał wedle Estreichera egzemplarz w Bibliotece Jagiellońskiej z wyciętym i zalepionym kartką nazwiskiem autora³⁴. Jeśli tak, to w nierównej domowej wojnie klasyków z romantykiem ci pierwsi odnieśli znaczące i brzemiennie w skutki zwycięstwo. Odtąd Zygmunt

³² Por. także M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci*, Warszawa [1990], s. 9–10, a także polemiczny wobec moralistycznego, „ciemnego” odczytania motywu polowania w *Panu Trzech Pagórków* rozdział *Legenda rodowa czy „gotycyzm opinogórski”? Topografia stron rodzinnych w „Panu Trzech Pagórków” Zygmunta Krasieńskiego* w książce K. Andruczyka, *Między Opinogorą a Wilnem. Miejsca autobiograficzne w młodzieńczej twórczości Zygmunta Krasieńskiego i Juliusza Słowackiego*, Toruń 2019, s. 33–68.

³³ J. Kallenbach, dz. cyt., s. 91.

³⁴ M. Janion, dz. cyt., s. 23–24, 36–37.

Krasiński nie podpisał swoim nazwiskiem już żadnego wydrukowanego dzieła. Ale z „czarnego romantyzmu” nie zrezygnował. Nie zrezygnował bowiem z tej szczególnej formy buntu przeciwko rodowi i ojcu.

Relacje Krasińskich – ojca z synem – (dziś określilibyśmy je jako toksyczne) najlepiej może scharakteryzował Mieczysław Jastrun. Ze strony Wincentego cechowała je niewątpliwie miłość, ale miłość tyrańska, bezwzględna, dążąca do kontrolowania i decydowania o każdym kroku syna, „lekceważąca cierpienia syna, które [ojciec – M. Sz.] uważał za objaw słabości”. U Zygmunta powodowała ona ciągle rozdarcie pomiędzy miłością i nienawiścią do ojca, „odrażającego domowego tyrana”, będącego „rzeczywistym powodem jego neurozy, która go stosunkowo wcześniej zabiła, a zanim zabiła, zadawała niezliczone cierpienia”. Także nieustannie przeżywany „dramat nieautentyczności” – najpierw akceptowania jako prawdy rodowych legend o ojcu konno zdobywającym Samosierzę, potem konieczności usprawiedliwiania własnej i ojcowskiej postawy wobec powstania listopadowego, angażowania się w aranżowane i ucinane na rozkaz Wincentego romanse i narzucone przezeń małżeństwo³⁵.

Aleksander Wat podkreślał dwoistość uczuć synowskich Zygmunta: „oscylację między pietyzmem posłuszeństwa a potrzebą przełamania duchowej, psychicznej zależności od domowego despoty”. Wyrażają tę dwoistość, z jednej strony – infantylne korespondencyjne „zapewnienia uwielbienia i miłości” syna do ojca, przywodzące na myśl ton, jakim „pisuje egzaltowane dziewczę do matki”, z drugiej – „fizyczny nieomal strach syna przed ubóstwianym Papą”, jego „tchórzostwo fizyczne i moralne”, „szczeniące tchórzostwo przed karą (może i fizyczną?)”³⁶.

Krasiński szukał ujęcia dla splątanych uczuć wobec ojca i znalazł je właśnie w literaturze. Jednak to, co z taką siłą wybuchło w czasie sądu sejmowego i później w Genewie (a więc w czasie powstania listopadowego), daje się zaobserwować już wcześniej³⁷, nawet w dzieciństwie, dzięki opisywanym tu tekstom, które pozwalają wyjść poza obszar psychologicznych hipotez i znaleźć literackie dokumenty synowskiego splotu miłości i nienawiści do ojca. Twórczość i (później) choroba stały się bowiem dla Zygmunta Krasińskiego jedynymi psychicznie możliwymi formami buntu przeciwko ojcu i rodowi.

³⁵ M. Jastrun, *Syn szlachecki*, w: *Wolność wyboru*, Warszawa 1969, s. 149–167.

³⁶ A. Wat, dz. cyt., s. 737, 771, 773–775.

³⁷ Por. D. Danek, *Istnienie z kontr-wzajemnością. Krasiński i dzieciobójstwo*, [w:] *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, Gdańsk 2012, s. 48, 50–52, 74.

2. „LĘKAM SIĘ CZASEM RADZIWIŁŁOWSKIEGO LOSU”

Małżeństwo Wincentego Krasińskiego z Marią Urszulą Radziwiłłówną, z którego narodził się późniejszy romantyczny poeta Zygmunt, było dla dość świeżej arystokracji – hrabiów Krasińskich – nobilitujące. Radziwiłłowie stanowili bowiem już w czasach Rzeczypospolitej Obojga Narodów najbardziej znaczący i bogaty ród nie tylko na Litwie, ale w całym państwie. Posiadali ogromne majątności, pałace godne monarchów, wpływali na politykę kraju i na wybór króla. Mieli znaczne wojska, tytuł książęcy, piastowali z pokolenia na pokolenie kluczowe litewskie urzędy. Podczas rozbiorów utracili w dużym stopniu znaczenie polityczne (choć zdarzało im się pełnić funkcje takie, jak wódz naczelny w powstaniu listopadowym i namiestnik Wielkiego Księstwa Poznańskiego) oraz fortunę (choć ta wciąż była ogromna), ale nie prestiż¹.

Interesować mnie będą natomiast przede wszystkim dwa związane z tym fakty: że w żyłach „trzeciego wieszczą” płynęła krew Radziwiłłów oraz że temat radziwiłłowski pojawił się w jego dziełach i korespondencji.

*

W listach Zygmunta Krasińskiego można znaleźć przede wszystkim dość typowe, a zatem mniej ciekawe, wzmianki o współczesnych przedstawicielach możliwego rodu, z którymi łączyły poetę sprawy rodzinne, towarzyskie czy majątkowe. Będą to na przykład takie obserwacje:

[...] przybywa i berdyczowskiego Michała Radziwiłła córka z mężem Czartoryskim – ona dowcipna, kozak kobietka, a on w rodzaju tych glist ziemnych, co jedzą pod ziemią korzonki kwiatów, ojciec go nie spłodził, ale wykaszlał katar mając. Ta galareta ludzka, czarnymi strojna wąsami i czerwonymi oczyma, nieznosna jest – oto nowiny rzymsko-polskie.

[LRA, I, 159]

¹ Por. S. Cat-Mackiewicz, *Dom Radziwiłłów*, Kraków 2012; W. Banach, *Radziwiłłowie. Burzliwe losy słynnego rodu*, Poznań 2018.

Wśród tych obserwacji obyczajowych znalazła się jednak i taka, która wyróżnia się szerszymi horyzontami i bardziej ogólnymi wnioskami, dotyczącymi symptomów dekadencji rodu Radziwiłłów, a właściwie upadku jednego z jej przedstawicieli:

A u nas po tylu uciskach, po tylu zbrodniach, [...] u nas gdzież się, w braku wszelkiego żywota publicznego podziwiają [...] wielkie imiona o miernych a prawych duszach. Oto przepadają jak Radziwiłł, [...] jak tylu innych. Gnią wśród kart i aktorek. Nigdy głos triumfalny żadnych tysięcy ich nie otoczy, nie ugalwanizuje do postanowień bohaterskich, nie rozbudzi ze snu głupstwa i rąk opuszczonych nie wzniesie im ku niebu! Ach! smutno tu Polakowi.

[LP, III, 527]

Wydawca i komentator listów poety, Zbigniew Sudolski nie wie, o jakiego konkretnie „Radziwiłła” tu chodzi – próbuje tylko przypuszczeń [LP, III, 529]. Dla nas najważniejsze jest jednak nie to, aby tę postać zidentyfikować, ale fakt, że Krasiński pokazuje upadek i degenerację przedstawiciela wielkiego rodu w dziewiętnastowiecznej sytuacji Polski – choć przecież nie tylko o Radziwiłłów chodzi w tej wypowiedzi.

Dla badacza twórczości autora *Nie-Boskiej komedii* bardziej jednak interesujący jest obecny w jego korespondencji lęk przed radziwiłłowskim dziedzictwem, które jakoby ciążyło na spokrewnionym z wielkim rodem poecie – lęk przed chorobami ciała i ducha. Pokrewieństwo to traktuje bowiem Krasiński w kategoriach, by tak rzec, genetycznego fatalizmu właściwego przedstawicielowi starej arystokracji.

Już pisząc w listach o dawnych, historycznych przedstawicielach rodu, ukazuje przypadki – posłużmy się językiem samego poety – ich „dziwaczności”, „bzika” a nawet „wariactwa”, co ciekawe, przywoływane po to, by porównać je z zachowaniami współczesnych. Oto zawarta w liście do Stanisława Małachowskiego aluzja do Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Sierotki – staropolskiego pielgrzyma do Jerozolimy:

[...] to modłę się do Boga, to w konwulsje wpadam, to w dziwne pomysły, szalone koncepta, [...] oto, ze smutku i rozpacz, by się rozerwać, np. pielgrzymkę odbyć, popątnić, jak nasi ojcowie mówili, do Hieruzalem, pojmujesz? Europę opuścić, gdzie tak okropnie się dzieje, i szukać pociechy w modlitwach na grobie Ukrzyżowanego Boga. Otóż może byś i Ty podzielił ową pielgrzymkę? Nie pieszo, albo my Radziwiłły z siedemnastego wieku? Trzeba by okręt w Marsylii, jak to się mówi, nolizować.

[LM, 103]

Własne choroby, „dziwactwo”, jeśli nie „szaleństwo”, zestawia Krasiński z konceptami „Radziwiłłów z siedemnastego wieku”, sugerując tym samym, że i ich nadmierna ruchliwość także wynikała z chorobliwej potrzeby rozrywki, każącej wbrew rozsądkowi pieszko „popątnić [...] do Hieruzalem”.

Wyraźnie stawia poeta znak równości między dawnymi a współczesnymi dziwakami, gdy opowiada Adamowi Sołtanowi o sprawie dziewiętnastowiecznego szlachcica – Krzysztofa Szczyta:

Pisałem Ci raz, że tu wzięli Szczyta z Pińskiego do S. Spirito do wariatów. [...] Tam byłem u niego. Dumny jak hidalgo, nieugięty jak Litwin, wspaniały jak szlachcic z czasów, kiedy Rz[eczpospoli]ta nie r z ą d e m stała, jak każdy nieszczęśliwy, dziwaczny jak Radziwiłł Panie Kochanku, pełny ciasnych wyobrażeń i bzików, ale, Mospanie, nie wariat.

[LS, 376–377]

Krzysztof Szczyt to – zdaniem poety – nie wariat, ale z pewnością człowiek „dziwaczny jak Radziwiłł Panie Kochanku”. Oscylowanie między „bzikiem”, „dziwacznością” i „wariactwem” lub „szaleństwem” jest porównywane do aberracji dawnych przedstawicieli świetnego rodu. To oni są przykładami, stanowią tło. Współczesny dziwaczny czy szaleniec jest jak Radziwiłł Sierotka lub Panie Kochanku. Znamię choroby umysłowej bądź przebywania na jej pograniczu przyłgnie w wyobraźni Krasińskiego do potomków rodu litewskich wojewodów, kanclerzy i hetmanów. Także więc do samego poety – Radziwiłła po kądzieli.

Warto na marginesie przypomnieć o stałym zainteresowaniu autora *Irydioną* chorobami psychicznymi.

W liście do Henryka Reeve’a z 18–20 maja 1831 r. wyraził on następującą obawę:

[...] czy szczytem mojej kariery życiowej będzie obłąd, czy otępienie – to jest czy w końcu będę zbiegiem z Bedlam o dzikim spojrzeniu, z pianą na ustach, z rozkrwawioną piersią, którego myśli klębią się wściekle i zderzają w głowie, czy spokojnym bywalcem kawiarni i oberży, który flegmatycznie pali fajkę i podziwia kółka dymu wokół cybucha.

[LR, I, 175]

W czasie pobytu w Wiedniu latem 1833 r. zwiedził zakład obłąkanych w Döbling. W liście do ojca z 13 lutego 1836 r. sam stawiał sobie diagnozę: „sposrzegam [...] przewagę nerwowej drażliwości nad wszystkie inne słabości działacze [...] czułość nerwów mózgowych doprowadzoną [...] do nerwów ganglionowych”, która „kupiła się wokół serca” [LRA, I, 54].

Leczył się też z „monomanii smutnej”, czyli stanów melancholijnych i depresyjnych, najprawdopodobniej cierpiał także na hipochondrię i nerwicę².

Nic dziwnego, że obawiał się obłądu, tym bardziej, że mógłby go odziedziczyć właśnie po radziwiłłowskich przodkach. Wydaje się, że ten lęk zasiał w nim ojciec, generał Wincenty. Józef Kallenbach pisze o tym tak:

Zygmunt zbyt żywo, zbyt boleśnie przypominał jenerałowi fantazje, uniesienia i nerwy nieboszczki żony; toteż otwarcie pisał do jedynaka, że bał się pod tym względem dziedziczności: „boję się sukcesji linii twej macierzystej” (12-go lutego 1834 roku). – Że obawy te nie były płonne, tego dowodzą ówczesne relacje Danielewicz, a z czasem i sam poeta uzna, że szereg cały cierpień moralnych i fizycznych przejął po matce³.

A zatem to po matce, Marii Urszuli z Radziwiłłów, miał autor *Nie-Boskiej komedii* dziedziczyć schorzenia cielesne oraz zwłaszcza nerwowe, jeśli nie psychiczne. Wspominał o tych obawach w listach:

Ja i Matka moja byliśmy tylko smutkami dla Papy. Jej losy ciągną się we mnie.

[LRA, I, 45]

Bo i ja także zapadłem na chorobę piersiową i cierpię dostatecznie silnie, by mniemano, że mi zagrażają suchoty, ponure dziedzictwo, jakie mi przekazała matka moja wraz z jeszcze bardziej ponurą wyobraźnią⁴.

[LRA, I, 242]

Obok tego typu wzmianek o matce pojawiają się także i lękliwe aluzje do Dominika Radziwiłła, ojca Marii Urszuli Krasińskiej, a zatem macierzystego dziadka poety⁵. Tak pisał o nim w liście do Adama Sołtana:

[...] grozi mi melancholia, przecież wiesz, że Dominik, ojciec matki mojej, był obłąkanym. Wszak słyszałeś i wiesz? – Co wiesz o tym, powiedz mi, proszę Cię.

² Por. M. M. Gardner, *The Anonymous Poet of Poland Zygmunt Krasiński*, Cambridge 1919, s. 104, 111–112; M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 19–20; K. Rytłewska, *Szaleństwo Zygmunta Krasińskiego: rzeczywistość czy mimikra?*, [w:] „Gdzie piękność, gdzie poezja...?” *Zygmuntowi Krasińskiemu w 200. rocznicę urodzin (1812–2012)*, red. A. Czajkowska, E. Mika, Częstochowa 2013, s. 91–100.

³ J. Kallenbach, *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812–1838)*, t. II, Lwów 1904, s. 153–154.

⁴ Tamże, t. I, s. 242.

⁵ Z. Sudolski, *Kobiety w życiu Zygmunta Krasińskiego*, Opinogóra 2006, s. 14.

Mnie opowiadano, że go jezuici byli doprowadzili do tego stanu strasząc go widm i mar jakichś ukazywaniem.

[LS, 612]

Podobny obraz dziadka i matki Krasińskiego pojawił się w liście do Bronisława Trentowskiego:

Jak lew ryczący, [...] obszedłeś jaźń moją chorą dokoła, szukając, która to strona najgorzej boli. Wszystkie – oto moja odpowiedź. [...] Przydad do tego, że mój dziad Radziwiłł umarł na melancholię i biedna matka moja też na tę samą, powoli wszystko w organizmie wyniszczającą chorobę – wszystko w ciele i w duszy [...].

[LC, II, 82–82]

I jeszcze jedna wzmianka z listu do Sołtana:

Melancholia wściekła pióro z rąk wytrącała. Lękam się czasem Radziwiłłowskiego losu [...]. Coraz to cierpsze, zjadliwsze i dłuższe napady cierpię [...].

[LS, 533]

Jako powód obawy poety i przykład „Radziwiłłowskiego losu” Zbigniew Sudolski w komentarzu do tego fragmentu listu przywołuje „pomieszenie zmysłów, w jakie popadł Franciszek Radziwiłł, brat Michała z Podłężnego” [LS, 535] i brat cioteczny Adama Sołtana. Moim zdaniem należy jednak raczej ponownie przywołać postać macierzystego dziada poety, Dominika Radziwiłła. Skoro bowiem Krasiński boi się, że odziedziczy obłęd jak melancholię (wyraźnie zresztą nie robi między nimi różnicy), to obawia się raczej dziedziczenia po własnym bliskim krewnym niż po bracie ciotecznym przyjaciela. Przypis Sudolskiego wskazuje natomiast, że grożący poecie „Radziwiłłowski los” dotknął najwyraźniej i innych współczesnych członków wielkiego rodu.

Ciekawe, że atmosferze lęku i szaleństwa, jaka otacza matkę poety, towarzyszy atmosfera mistycyzmu i niesamowitości związana z jej śmiercią, uchwytana nie tylko na cmentarzu i w kaplicy kryjącej grób Marii Urszuli, ale i w pokoju, w którym umarła. Matka poety staje się bowiem „Białą Damą” Opinogóry, której mieszkańcy dzielą się z sobą świadectwami doznanych wizji.

Grób Marii Urszuli Krasińskiej nosi przede wszystkim znamiona radziwiłłowskiej chwały – Krasiński pisał o tym do przyjaciela, Henryka Reeve’a:

Moja matka już od dawna spoczywa w trumnie wyłożonej błękitnym aksamitem ze złotą książącą koroną na wieku.

[LR, I, 572]

Ale wizyty na cmentarzu i w kaplicy służyły nie tylko elegijnym wspomnieniom. Przynosiły także – nie zawsze spełnioną – możliwość kontaktu z tamtym światem, o czym Krasiński donosił Delfinie Potockiej:

Byłem wtedy w nocy na cmentarzu [...], białe groby tych, których znałem i co mnie kochali. [...] Cmentarz ten leży na wzgórzu, [...] po lewej stoi za nim kaplica i w niej grób matki mojej [...]. A czasem nagle zdawało mi się, że szelest sukni jakiegoś słyszę po trawie, i patrzałem, lecz to powiew wiatru tylko po brzożach przeciągnął. [...] I czemuż nie wstał żaden z duchów i nie oznajmił mi przyszłości? Może nie dość siły było we mnie na wyproszenie widomej przytomności ich.

[LP, II, 20–21]

W innym liście do ukochanej Krasiński pisał o udanym wejściu w dziedzinę zmarłych dzięki modlitwie u grobu:

Kaplica na wzgórzu, ale z tyłu spod niej wysuwa się podziemny kościół, w którym matki mojej zwłoki spoczywają, w trumnie na łańcuchach zawieszanej u sklepienia lochu, nad którym kaplica. U drzwi tego lochu ukląknę i modliłem się do niej i o nią i przebyłem z kwadrans zupełnego zatopienia w obcowaniu z światem umarłych. Klęcząc tam, zamknąwszy oczy, czułem się w innym świecie [...].

[LP, II, 725]⁶

Cofnijmy się ponownie do czasów ożywionej przyjaźni z Reevem. W korespondencji z nim jest właśnie mowa o wspomnianych powyżej wizjach „trzeciego wieszca” nad grobem Marii Urszuli Krasińskiej:

Przy trumnie matki prześladuje mnie twarz cudzoziemki. Dwie kobiety są w tej krypcie. Jedna w śmiertelnej sukni, cicha, nieruchoma, której miłość błogosławiła moim narodzinom; druga strojna w żywe kwiaty, z okiem błyszczącym opiera się o ołtarz i palcem wskazuje na jego stopnie, na których nigdy nie klęknę u jej boku. Ta wizja przyprawia mnie o łzy; niegdyś przyprawiała mnie o szaleństwo.

[LR, II, 25]

Nad trumną szaleństwo łączy się (bądź łączyło) z wizją obecności matki przebywającej w zaświatach i wizją skrzywdzonej ukochanej – Henrietty Villan. Znamienne połączenie!

⁶ Zawarty w liście opis grobu matki poety nie odpowiada zupełnie jego stanowi obecnemu. Współcześnie Maria Urszula z Radziwiłłów Krasińska spoczywa w jednej z krypt w podziemiach opinogórskiego kościoła, natomiast w samym kościele znajduje się ufundowany przez poetę nagrobek dłuta Luigiego Pampaloni, przedstawiający syna klęczącego przy łożu zmarłej matki.



Ilustracja 4. Luigi Pampaloni, Nagrobek Marii z Radziwiłłów Krasieńskiej w kościele w Opinogórze

Źródło: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/foto/nagrobek-marii-z-radziwillow-krasinskiej-w-kościele-w-opinogorze>

Takie połączenie mogło się jednak pojawić jedynie w wyobraźni poety: osieroconego syna, pogrążonego w wyrzutach sumienia ukochanego młodej Angielki, wreszcie przerażonego nadciągającym „Radziwiłłowskim losem” człowieka. Natomiast innym członkom rodziny Krasieńskich widmo Marii Urszuli nie nasuwało – oczywiście – smutnych myśli ani o Henriecie Villan, ani o nadciągającym oblędzie.

Nawet samemu poecie, jak już widzieliśmy, duch matki niekoniecznie kojarzył się z szaleństwem. Doznawane przez niego wizje nie były upiorne, raczej mistyczne. Takie spotkanie z widmem, o którym autor *Irydiona* najwyraźniej chętnie opowiadał znajomym, następująco zrelacjonował Kazimierz Władysław Wójcicki:

Nie zapomnę tej chwili, gdy Zygmunt siedząc z nami... opowiadał nam, jak w tej komnacie ujrzał po śmierci swoją matkę Marię z książąt Radziwiłłów. – Kiedy siedziałem na sofie – mówił – i zadumany podniosłem oczy ku stronie kominka, ujrzałem moją matkę, jak stała i spojrzenie swe łzawe a rzewne we mnie utopiła. Ręce

białe jak alabaster miała załamane. Ach! uczułem w sobie naprzód dreszcz lodowy, a potem zaczęło mnie ogrzewać jakieś nieopisane uczucie radości; promień jej oczu, padając na mnie, coraz mnie więcej ożywiał. Znikło widzenie, a ja się długo z miejsca ruszyć nie mogłem⁷.

Widmo Marii Urszuli nawiedziło zresztą nie tylko samego Zygmunta Krasińskiego. Równie dobrym medium okazała się jego żona, Eliza z Branickich. Oto relacja na ten temat spisana przez Stanisława Egberta Koźmiana we *Wstępie do listów Z. Krasińskiego*:

W długich pogadankach naszych napadaliśmy często także na przedmioty mistyczne, o czym lubił [Krasiński – M. Sz.] rozprawiać. Raz mówiąc o magnetyzmie, snach i jasnowidzeniu przytoczył mi [...] dziwne widzenia swojej żony. [...] Będąc małą panienką widziała w snach swych na jawie jakąś kobietę umierającą, której oblicze, postać ciała, ruchy, słowa, nawet pokój, w którym konała, tak mocno ze wszelkimi szczegółami wbiły jej się w pamięć, że obraz ten zawsze jej stał przed oczami. Jakież było jej i wszystkich zdziwienie, gdy zostawszy żoną Zygmunta, weszła po raz pierwszy do pałacu Krasińskich i poznała pokój i kącik, w którym matka umarła, a opowiadając szczegóły swego widzenia, przekonała wszystkich, że widzenie jej aż do najmniejszych drobnostek zgadzało się z rzeczywistością.

[LK, 77–78]

Budzący lęk fatalizm dziedziczenia, obłęd, melancholia, wreszcie pośmiertne spotkania mieszkańców Opinogóry z widmem matki poety tworzą w korespondencji autora *Nie-Boskiej komedii* aurę fantastyki grozy, mogącą się współczesnemu czytelnikowi kojarzyć z powstającymi w podobnym czasie (w latach trzydziestych i czterdziestych XIX w.) utworami rówieśnika Zygmunta Krasińskiego – Edgara Allana Poe. Co prawda, w tych ostatnich reakcją na nadprzyrodzone, melancholijne i dziwaczne fenomeny jest znacznie częściej „dreszcz lodowy” niż ogrzewające „nieopisane uczucie radości”. Więcej bowiem w „widzeniach” Krasińskiego mistycyzmu niż charakterystycznej dla autora *Zagłady domu Usherów* psychologizującej grozy.

*

W twórczości literackiej autora *Irydiona* wątki radziwiłłowskie pojawiły się w bardzo wcześnie, bo już w 1831 r. Poeta napisał wtedy – choć nigdy go nie opublikował – utwór zatytułowany *Panie Kochanku. Powiastka*, bliski formie gawędy szlacheckiej, która miała zyskać ogromną popularność w następnej

⁷ Cyt. za: Z. Sudolski, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 51.

dekadzie XIX w. Tytułowym bohaterem był oczywiście wspomniany już wyżej Karol Radziwiłł Panie Kochanku – najważniejsza postać gawędowego świata.

Co zainteresowało Krasieńskiego w najbardziej malowniczym przedstawicielu rodu Radziwiłłów⁸?

Można w „powiastce” zauważyć to, co w księciu Karolu zainteresuje i innych romantyków na czele z Henrykiem Rzewuskim. Poeta ukształtował bowiem swojego bohatera jako reprezentanta, ale i symbol dawnej Polski. W hiperbolach podkreślał jego „hojność prawdziwie radziwiłłowską” [DZ, IV, s. 310] i fantastyczne bogactwo, pisząc chociażby o noszonej przezeń „spince diamentowej, cenionej wyżej nad wszystkie bogactwa katedry krakowskiej” [DZ, IV, s. 314]. Wskazywał zarówno na potęgę Radziwiłła, który „na żołdzie trzymał kilka tysięcy zbrojnego wojska” [DZ, IV, s. 311], jak i na jego pychę rodową, komicznie wyzierającą na przykład z takiej anegdoty:

[...] król Ludwik Order św. Ducha zdjął spod szlafroka i ofiarował mi. „Radziwiłł tego nie potrzebuje, Panie Kochanku”, odpowiedziałem, i grając dalej, partię wygrałem [...].

[DZ, IV, s. 317]

Szczególnie może jednak zainteresowały Krasieńskiego dziwactwa postaci: skłonność do münchhausenowskich opowieści na własny temat czy też zastanawiające szczegóły niezwykle bogatego stroju:

[...] na piersiach dwie kieszenie z guzikami, a z nich wystawały nożyki, flaszeczki, króćca, szpagat i wstążki różnych kolorów, gdyż przywykł od dawna do noszenia drobnostek wszelkiego rodzaju przy sobie.

[DZ, IV, s. 314]

Szczególne jednak wrażenie robi rzecz znacznie poważniejsza: niezrównoważenie księcia, jego oscylacja między podkreślanymi przez narratora rubasznością i dobrocią [DZ, IV, s. 320] a wybuchami „straszego gniewu” [DZ, IV, s. 314]

⁸ Jest jeszcze jedno dzieło literackie Krasieńskiego, w którym – być może – pojawia się postać Karola Radziwiłła Panie Kochanku. W *Nie-Boskiej komedii* Pankracy tak mówi o jednym z przodków hrabiego Henryka: „Lubię tego w zielonym kaftanie – pił i polował z bracią szlachtą, a chłopów wysyłał, by z psami gonili jelenie” [DZ, III, 1, s. 185]. Maria Grabowska tak komentuje te słowa w przypisie: „może mowa tu o Karolu ks. Radziwiłł ‘Panie Kochanku’, zamiłowanym myśliwym” (M. Grabowska, [Przypis], [w:] Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia*, wstęp M. Janion, oprac. M. Grabowska, Wrocław 1967, s. 113. Por. też M. Szargot, *Układanie dramatu. Rzecz o „Nie-Boskiej komedii”*, Toruń 2017, s. 234–236).

i okrucieństwa – w czasie jednego z nich książę „wpadł do dóbr nieprzyjacznej sobie partii, dwóch ekonomów powiesił i trzy wsie z ziemią zrównał” [DZ, IV, s. 314], a podczas drugiego „złapawszy dziesięciu żołnierzy z partii Czartoryskich, kazał ich przed sobą rozstrzelać” [DZ, IV, s. 322]. Sama anegdota opowiada o poruczniku, który z rozkazu Czartoryskich rozstrzelał niegdyś Włodkowicza, serdecznego przyjaciela księcia, a w jakiś czas później postanowił zaciągnąć się do Radziwiłła Panie Kochanku na jego służbę. Książę odpłacił się zainscenizowaniem egzekucji niefortunnego petenta, co także świadczy o zimnym i wyrachowanim, choć niepozbawionym czarnego humoru okrucieństwie tytułowego bohatera „powiastki”⁹.

Dziwactwo i „bzik” czy już szaleństwo? „Powiastka” nie odpowiada na to pytanie. Charakterystyczne jest jednak to, że je stawia. Tym bardziej, że Karol Radziwiłł Panie Kochanku nie był dla Krasińskiego – jak dla innych romantyków – jedynie malowniczą postacią z przeszłości. Był bowiem także jego

⁹ Warto porównać „powiastkę” Krasińskiego z opowiadającą tę samą anegdotę gawędą Henryka Rzewuskiego *Pan Włodkowicz*. Ta ostatnia jest pozbawiona wzmianek o okrucieństwie i morderstwach Radziwiłła Panie Kochanku, a nawet samą historię inscenizowanej egzekucji skraca w ten sposób, że nie daje ona – jak u Krasińskiego – wrażenia sadystycznego przeciągania przez księcia epizodu straszenia porucznika. Na marginesie warto też w tym miejscu wyrazić wątpliwości co do sądów badaczy na temat zainspirowania się przez Krasińskiego twórczością Rzewuskiego (por. np. P. Hertz, *Noty i uwagi*, [w:] Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1973, s. 665–666; M. Maciejewski, *„Choć Radziwiłł, alem człowiek...” Gawęda romantyczna prozą*, Kraków 1985, s. 333). Po pierwsze, utwór *Panie Kochanku. Powiastka* powstał w 1831 roku, zaś *Pamiętki Soplicy* zostały opublikowane dopiero 9 lat później. Po drugie, fakt, że Krasiński spotykał się z Rzewuskim, nie świadczy koniecznie o tym, że anegdoty radziwiłłowskie usłyszał właśnie z jego ust. Stanisław Egbert Koźmian zaświadcza, że autor *Irydiona* „w weselszych chwilach opowiadał wiele ciekawych historii i anegdot. [...] Znał arcana większych rodzin polskich, jako Potockich, Branickich, Rzewuskich.” [LK, s. 75–76]. Można więc równie dobrze założyć, że Krasiński poznał opisywany epizod dzięki Rzewuskiemu, jak że Rzewuski usłyszał o nim dzięki Krasińskiemu (oba byli spokrewnieni z Karolem Radziwiłłem Panie Kochanku i osłuchani w rodowych historiach). Po trzecie wreszcie, relacje znacznie się różnią, także w niezwykle ważnych dla gawędziarza szczegółach. Mam tu na myśli to, co dotyczy historii wielkich rodów. Otóż w wersji Krasińskiego głównymi wrogami Włodkowicza (i, rzecz jasna, Radziwiłła) są Czartoryscy, u Rzewuskiego natomiast – biskup Massalski (nazwisko Czartoryskich nie pada tam w ogóle). Może więc mamy po prostu do czynienia z dwoma różnymi i niezależnymi relacjami?

całkiem bliskim krewnym jako kuzyn księcia Dominika, dziadka poety, którego melancholią czy też obłędem tak żywo się interesował autor *Nie-Boskiej komedii*.

Do biografii współczesnych przedstawicieli rodu Zygmunt Krasiński nawiązał natomiast w późniejszym utworze, osnutym na kanwie autentycznych i głośniejszych wydarzeń, a zatytułowanym *Noc letnia*. O genezie tego utworu nie do końca jasno pisali dobrze zorientowani współcześni. Stanisław Małachowski w *Krótkim rysie z życia i pism Zygmunta Krasińskiego* zaznaczył tylko, że: „do napisania *Nocy letniej* posłużyło mu [Krasińskiemu – M. Sz.] zdarzenie prawdziwe” [LM, 405]. Natomiast syn autora *Nie-Boskiej...*, Władysław, w liście do Stanisława Tarnowskiego pisał już nieco wyraźniej, choć ciągle niekonkretnie:

Wrażenie [...] na widok kilku Polek, które ulegając władzy rodzicielskiej wyszły, zaraz po rewolucji [tj. po powstaniu listopadowym – M. Sz.], za Moskali, dostarczyło wątku imaginacji, która dokonała reszty. Nie zawadzi dodać, że pomiędzy tymi smutnymi ofiarami, o których wspomniałem, była jedna, której los Ojciec mój żywiej odczuł.

[LRA, II, 572]

O jakież to „zdarzenie prawdziwe” chodzi? Kim była owa „smutna ofiara”, której los poruszył i zainteresował poetę? Pisz o tym, jak się wydaje – przekonująco, cytowany już wyżej monografista Krasińskiego, Józef Kallenbach:

Otóż wśród małżeństw mieszanych w świecie arystokratycznym najgłośniejszym w owych latach było wydanie księżniczki Stefanii Radziwiłłówny za księcia Ludwika Sayn-Wittgenstein. Ojciec księżniczki, Dominik Radziwiłł [...] był majorem w pułku szwoleżerów gwardii cesarza Napoleona [...] i odznaczył się niezwykłą walecznością. Zmarł w Lautreck 11 listopada 1813 roku skutkiem ran odniesionych w bitwie pod Hanau. [...] Jedyną córką Dominika Radziwiłła, księżniczką Stefanią, zaopiekował się nie kto inny, tylko sam Mikołaj I. [...] Był zamiar wydania jej za syna księcia Antoniego Radziwiłła, namiestnika W. Ks. Poznańskiego. Młody książę Ferdynand [...] podobał się pannie, zaręczył się z nią, ale zachorował i umarł w r. 1827. [...] Na jednym z balów dworskich Mikołaj przedstawił księżniczce Stefanii swego feldmarszałka, młodego i bardzo przystojnego księcia Ludwika Sayn-Wittgensteina. [...] oddała „obcemu księciu” Stefania Radziwiłłówna swą rękę (d. 14 kwietnia 1828 roku), wnosząc w posagu olbrzymie dobra [...] przedstawiające przeszło milion hektarów litewskiej ziemi, która wyszła tym sposobem z rąk polskich¹⁰.

¹⁰ J. Kallenbach, dz. cyt., t. II, s. 391–392.

Cztery lata po ślubie, w roku 1832, Stefania z Radziwiłłów Sayn-Wittgenstein zmarła, a wzbogacony wdowiec rychło poślubił Rosjankę. Krasiński zaś miał wrócić do tej historii w fabularnym utworze napisanym w 1837 r.

W *Nocy letniej* odniesienia do rodu Radziwiłłów są ukryte, a jego przedstawiciele zostali ukazani nie do końca prawdziwie. Heroina wychodzi za wroga z nakazu rodzica, a przecież ojciec Stefanii, Dominik Hieronim Radziwiłł (którego nie należy mylić z dziadkiem poety) nigdy nie splamił się renegactwem, zaś w momencie małżeństwa córki nie żył już od 15 lat. W finale opowieści ród wygasa [DZ, VI, 3, s. 414], co – jak wiemy – nie ma nic wspólnego z prawdą. Wreszcie akcja utworu toczy się w rycerskim średniowieczu, zaś kraj rodzinny heroiny gnębi „król południowy” [DZ, VI, 3, s. 392], a nie – jak w XIX w. Polskę i Litwę – car Północy. Ale Kallenbach odnajduje w tekście aluzję pozwalającą zidentyfikować interesujący nas ród. Oto ojcu panny młodej ukazują się widma przodków: „czarnego hetmana” i „kardynała rzymskiego” [DZ, VI, 3, s. 406]. Pierwszego identyfikuje badacz z Mikołajem Radziwiłłem Czarnym (1505–1575) – nie hetmanem, co prawda, lecz wojewodą wileńskim i kanclerzem wielkim litewskim (hetmanem był współczesny mu Mikołaj Rudy). Drugiego – z synem Czarnego, Jerzym Radziwiłłem (1556–1600), biskupem wileńskim, później krakowskim, który w 1584 r. został mianowany kardynałem¹¹.

Ważny jest też podział rodu na dwie gałęzie: patriotyczną i renegacką. Pierwszą w utworze reprezentuje zakochany w heroinie wódz rycerzy walczących z „królem południa”, identyfikowalny raczej z wodzem powstania listopadowego, Michałem Gedeonem, niż z wielkopolskim księciem Ferdynandem, którego pokochała córka Dominika Hieronima Radziwiłła. I choć znowu można mieć wątpliwości co do zasad przeniesienia dziewiętnastowiecznej anegdoty w świat literatury, skoro nie dość, że interesująca nas panna nie kochała się w bohaterze listopadowego zrywu, to jeszcze nie ma możliwości „zgrania” daty ślubu (1828) i „rewolucji listopadowej” (1830–31), to przecież znaczące jest samo przeniesienie owego „kuzynowskiego” uczucia pomiędzy Ludwiką i Ferdynandem do fabularnego utworu. Potępianą gałąź rodu reprezentuje zaś nie mający rzeczywistego odpowiednika ojciec panny młodej. Wina leży zatem po kobiecej stronie. Co ciekawe – Krasiński całe odium zaprzaństwa zrzucił na ojca panny młodej, natomiast jej samej nie oskarżył. Nawet syn poety, zdradzając genezę utworu, nazwał, jak pamiętamy, pannę, która oddała rękę i majątek Rosjaninowi, „smutną ofiarą” (wydaje się, że Władysław Krasiński, skoro wypowiedział się na temat spraw rozgrywających się na długo przed jego urodzeniem, zapisał w ten sposób przekaz, który znał z ust samego Zygmunta). Jest to, jak już wiemy, charakterystyczny przejaw antyjojcowskiej manii

¹¹ Tamże, s. 394. Por. też P. Hertz, dz. cyt., s. 688.

poety opisanej w poprzednim rozdziale. Ojciec w *Nocy letniej*, co ciekawe, jest nośnikiem obu ciężących na Krasińskim dziedzictw czy klątw: „Radziwiłłowskiego losu” (po matce) i narodowego renegactwa (po generale Wincentym).

Podobnie natomiast jak w *Panie Kochanku*. Powiastce Krasiński podkreślał bądź hiperbolizował w *Nocy letniej* dawność opisywanej rodziny oraz dumę i bogactwo jej przedstawicieli [np. *DZ*, VI, 3, s. 381, 383, 385–386, 390]. Jest to bowiem „ród odwieczny i potężny” [*DZ*, VI, 3, s. 414], nawet bohaterka sama nazywa siebie „kwiatem starożytnego szczepu” *DZ*, VI, 3, s. 401]. Krótko mówiąc – w omawianym tu utworze pojawiło się wystarczająco wiele poszlak, by można było stwierdzić, że poecie istotnie chodziło o aluzyjne nawiązanie do domu Radziwiłłów¹².

Bardzo ciekawa jest także zmiana konwencji gatunkowych, do jakich nawiązuje dzieło. Jego początek odwołuje się do norm pseudohistorycznego romansu, w którym na czoło wybija się szekspirowski motyw nieszczęśliwej miłości dwojga młodych przedstawicieli zwaśnionych rodów (w tym wypadku – dwóch gałęzi tego samego rodu), co zapowiada nadchodzące tragiczne zakończenie historii. Stopniowo jednak obserwujemy w utworze narastanie konwencji gotyckiej. Wkracza ona wraz z pojawieniem się charakterystycznych sygnałów architektonicznych, kiedy to rycerz-bohater zakrada się do zamku stryja, w którym odbywa się wesele jego ukochanej, i widzi, że „wschody prowadzą do **zamku**, przez **granitowe koronki ostrołuków** padają na nie [...] promienie księżycza”, po czym opiera czoło o „drzwi **gotyckie**” [*DZ*, VI, 3, s. 397–398; podkr. – M. Sz.]¹³. Możemy zatem widzieć bohatera jako szlachetnego wybawiciela uciśnionej i niewinnej piękności, zmuszonej przez ojca – pełniącego rolę gotyckiego łotra – do niechcianego i hańbiącego małżeństwa. Wkrótce pojawia się widma: „czarny hetman”, „kardynał rzymski” i „postać biała [...] żony nieboszczki” renegata [*DZ*, VI, 3, s. 407]. Historię nieszczęśliwych zakochanych kończy – niezbyt jasno ukazane – podwójne samobójstwo. Oto „postać zbrojnego męża i postać dziewicy krwią zbroczone gmatwają się, gasną, zniżają, wreszcie upadły” [*DZ*, VI, 3, s. 408].

Równolegle w utworze pojawiają się elementy oniryczne – widma przodków przychodzą do ojca panny młodej niejako we śnie, także krwawa scena śmierci córki wydaje mu się senną wizją. Gdy nocne wizje wspólnej śmierci

¹² Wątki radziwiłłowskie w *Nocy letniej* omawia J. Fiećko w książce *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejeźdźnaniu*, Poznań 2005, s. 238–242.

¹³ Ten sam chwyt („architektonicznego” wprowadzenia konwencji gotyckiej) chętnie stosował wspomniany wyżej E. A. Poe – np. w opowiadaniach *William Wilson* i *Portret owalny* (por. E. A. Poe, *Opowieści niezwykle*, przeł. B. Leśmian i inni, wstępem opatrzyła M. Janion, Wrocław 2000, s. 18, 54).

córki i bratanka okazują się jawą („Wszystkie mary snu straszego otoczyły go [ojca – M. Sz.] na powrót w jawu promieniach” [DZ, VI, 3, s. 410]), w umyśle nieszczęśnika pojawia się przekonanie, że jego „sen uparty, długi przeklęty” [DZ, VI, 3, s. 411] ciągle trwa i że trzeba się z niego obudzić. Jego rosnące szaleństwo polega właśnie na zupełnym przemieszaniu się snu i jawy, na odbieraniu rzeczywistości jako snu. Cierpienia ojca i poszukiwanie przezeń córki, w której zgon nie chce on uwierzyć, kończą się jego samobójczą śmiercią w jeziorze – skoczył do niego właśnie po to, żeby się obudzić ze snu.

Wątki gotyckie i zwarta, przesycona grozą gotycka fabuła sprawiają, że powinno się – moim zdaniem – mówić o *Nocy letniej* jako o formie bardzo bliskiej romantycznej noweli fantastycznej¹⁴. Odnajdujemy w niej wszystkie omówione wcześniej i znane nam już dobrze elementy: współczesną anegdotę towarzyską, motywy zmierzchu i upadku wielkiego rodu oraz jego bogatego i dumnego przedstawiciela, obserwację powstania i niepokojącego narastania objawów szaleństwa tego ostatniego, co stanie się finalnie przyczyną jego śmierci, wreszcie ukazywanie się widm przodków (łącznie z Białą Damą) nawiedzających nocą rodową siedzibę. W odróżnieniu od korespondencji, zamiast łagodnego mistycyzmu pojawiła się w *Nocy letniej* wspomniana wyżej groza.

Wskazane przez Kallenbacha związki opowiedzianej tu historii z przeszłością i najnowszymi dziejami litewskiego rodu wydają się natomiast ponownie odsyłać do przejmujących poetę zgrozą związków z „Radziwiłłowskim losem” jego samego i jego dziadka oraz matki – krewnych o wyraznie „gotyckich” cechach¹⁵.

¹⁴ Pisząc o tekście przyjaciela, Juliusz Słowacki stwierdzał nieco inaczej, akcentując cudowność, a nie fantastykę utworu: „W spokojniejszej chwili wykazałbym z *Nocy letniej*, jak się rodzi nowa cudowność – różna od dawnej greckiej i włoskiej – bardziej duchowa – [...] Oddech nadzmysłowego świata już jest ujęty w słowa... [...] i nie jest to próżna fantasmagoria umysłu; ale wszystkowiedzenie serca ognistszego nad inne, ale przedarcie się śmielszego poety w świat duchów...” [J. Słowacki, *Noc letnia*, [w:] *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. IX, Wrocław 1959, s. 120].

¹⁵ Konsekwentnie gotycką i czarnoromantyczną interpretację *Nocy letniej* przedstawił Jarosław Ławski w artykule „*Nim rosa wyżre oczy*”. O wielkiej sprzeczności Zygmunta Krasińskiego, [w:] *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 249–265.

3. LITERACKIE KORZENIE I ZIARNA

Cholera (*Le choléra*) to jeden z genewskich fragmentów Zygmunta Krasińskiego. Anna Kurska opisała te krótkie teksty w następujący sposób:

[...] utwory Krasińskiego tworzą cykl, są zbiorem luźno powiązanych ze sobą elementów, które jednak układają się w całość. Powstała ona dzięki temu, że świat fragmentów jest spójny i wynika [...] z jednolitej podstawy filozoficznej; u Krasińskiego tą jednolitą podstawą stało się historiozoficzne i egzystencjalne przeświadczenie o zdążaniu ciała, osobowości ziemskiej, życia ziemskiego ku nieuchronnej ruinie. Znalazło ono wyraz w nieustannie ewokowanych obrazach rozkładu, zamierania, śmierci¹.

W tym też sensie – poprzez wyeksponowanie motywu śmierci – *Cholera* jest tekstem reprezentatywnym dla całego cyklu. Natomiast formalnie wyróżnia się na jego tle jako opowiadanie fantastyczne w guście Hoffmanna czy też, jak twierdzi Maria Janion, wzorowana na wczesnych dziełach Balzaka romantyczna powiastka filozoficzna².

Daniel Kalinowski tak określa kształt i znaczenie formy stosowanej przez Krasińskiego w Genewie:

[...] fragment rozumieć można tu dwojako: jako próby stylu lub jako literackie ziarno, pomysł, który później bywa rozwijany w inny utwór.³

Pisząc o fragmencie jako o ziarnie, Kalinowski nawiązuje do przytoczonej przez Kurską myśli Novalisa z *Kwietnego pyłu*, w której badaczka dostrzega ideę „tajemnicę fragmentów Krasińskiego”:

Fragmenty takie, jak te, są literackim ziarnem siewnym. Oczywiście, może wśród nich być niejedno płone ziarno; niech tam, byleby tylko choć niektóre wzeszło!⁴

¹ A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, s. 33.

² M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 178.

³ D. Kalinowski, *Nieskończoność w nie skończonym. O „Fragmentach” Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001, s. 193.

⁴ Novalis, *Kwietny pył* (fragment 114), przeł. K. Krzemieniowa. Cyt. za: A. Kurska, dz. cyt., s. 47.

Z jednej więc strony, omawiane teksty cechuje szczególna szkicowość i kondensacja, bowiem bywają one dla późniejszej twórczości „trzeciego wiesz-cza” „ziarnem siewnym” – zawierają w sobie wątki i pomysły, które powrócą w jego dojrzałych dziełach⁵. Z drugiej – ich cechą jest często wtórność, czy też szukanie inspiracji u rozmaitych autorów romantycznych, ponieważ wspomniane przez Kalinowskiego „próby stylu” są w istocie próbami cudzych stylów i wariacjami na temat cudzych dzieł. Oddam jeszcze raz głos temu badaczowi:

Niektóre „fragmenty genewskie” powstają również jako artystyczne reakcje na lektury, jakie wówczas Krasiński poznawał. [...] W takich więc przypadkach powstający utwór jest zapożyczeniem motywu, postaci, fabuły i próbą stworzenia względnie samodzielnej na ten temat wariacji. [...] Krasiński przyznaje się do owych działań bez skrępowania jako artysta nie dostrzegając jeszcze w pełni problematyki pastiszu czy parodii.⁶

Badacze widzą więc fragmenty genewskie jako dzieła podwójnie skondensowane. Z jednej strony dają one świadectwo **zakorzenia** początkującego pisarza w literaturze, przegląd jego lektur i fascynacji autorami, dziełami, konwencjami, prądami... Stanowią zatem szkicowe, impresyjne efekty inspiracji wielu lektur Krasińskiego. Z drugiej jednak, stanowią one **ziarna** jego dzieł przyszłych – zwykle bardziej rozbudowanych.

Cholera również ma wyżej opisane cechy. Można nawet powiedzieć, że wyróżnia się wśród innych fragmentów tym, że odnaleźć w niej można więcej niż w innych tekstach cyklu ziaren przyszłej twórczości Krasińskiego, ale także jest ona w jeszcze większym stopniu niż one echem jego lekturowych (i nie tylko lekturowych, jak zobaczymy) inspiracji. Poeta nie ukrywa ich zresztą, przeciwnie, wydaje się, że chciałby wręcz zdać z nich czytelnikowi relację – na przykład w taki sposób:

Patrzac na jego twarz [...], co nosiła wyraz porywczy, zmienny, nienoszący jednej barwy, lecz mieniający się w bezładzie wszystkimi [kolorami], [odbijający], jak można by przypuszczać, problemy niczym z Waltera Scotta, hipotezy jak z Galla, Lavatera, zagadki niczym z Balzaka, z Jules'a Janina, można by sądzić, że trapi go gruźlica lub proces sądowy, że miał bolesny zawal śledziony lub czarne myśli w głowie, że jest w przededniu lub nazajutrz po zbrodni⁷.

[DZ, VI, 3, s. 156]⁸

⁵ Por. m.in. A. Kurska, dz. cyt., s. 34–35, 41, 46–47, 50.

⁶ D. Kalinowski, dz. cyt., s. 194.

⁷ Tekst *Cholery* cytuję w przekładzie J. Pietrzak-Thébault.

⁸ Por. też M. Janion, dz. cyt., s. 180.

Sam Krasiński ukazuje więc w *Cholerze* najrozmaitsze literackie i pseudonaukowe, szeroko rozpostarte korzenie swojego pisarstwa (a, jak zobaczymy, ta prezentacja nie kończy się w tym miejscu tekstu). Wbrew tezie Kalinowskiego o naśladowczym w gruncie rzeczy charakterze fragmentów trzeba stwierdzić, że *Cholera* jest świadomą, intertekstualną grą z dziełami poprzedników. Pozornie akceptuje ich propozycje, po to by je następnie odrzucić czy sparodiować. W istocie bowiem „fizjonomika” Balzaka, definiowana przez Janion jako „sposób portretowania za pomocą dokładnego opisu rysów twarzy i całej postaci, przeplatanego domysłami na temat charakteru i przeszłości bohatera, które ukształtowały ostatecznie jego wygląd zewnętrzny” i dostrzeżona przez badaczkę w *Cholerze*⁹, jest w opisie bohatera parodiowana. Zamiast wyczytanej z twarzy młodzieńca wiedzy o jego losach i osobowości, otrzymujemy niezbyt poważną grę domysłów na ten temat – nadmiar konkurencyjnych przesłanek, które czasem wzajemnie się wykluczają.

*

W poszukiwaniu „ziaren” przyszłych dzieł Krasińskiego sięgnijmy do opisów Wiednia – miejsca akcji *Cholery*. Otóż ta dziewiętnastowieczna metropolia jest opisywana przede wszystkim jako miasto wielojęzyczne i wielonarodowe:

Działo się to w niedzielny wieczór, działo się to na Praterze. Na pierwszy rzut oka widać tylko tłum, który sunie szerokimi alejami, płynie czarną falą pod zielenią platanów. [...] Tam Cyganka przepowie ci przyszłość za miedzianą monetę, przeszłość za monetę złotą [...]; Włoch zaśpiewa ci Rossiniego lub Belliniego; Szwajcar pokaże płaskorzeźbę z podobizną swych ukochanych gór; Hindus zatopi sobie miecz w pierś, by cię zabawić [...]. Dalej Turek z Azji będzie głaskać w rękę pozbawione zębów węże, a młody Francuz przyciągnie twój wzrok sztukami z kubkami, a uszy zmęczy paplaniną. [...]

W granicach Prateru zobaczysz wszystkie kształty, wszystkie uczucia życia, przepych i nędzę, kokieterię, zepsucie dobrego towarzystwa i zepsucie ludu, radość dziecka, które puszcza latawcę, i głupie zachwycenie Niemca, co się upija, [...] i gdy dochodzisz do brzegów Dunaju, spotykasz już tylko pojedynczych spacerowiczów, studentów filozofii czy cierpiącego na *spleen* Anglika [...].

[DZ, VI, 3, s. 159–161]

To – jak widzimy – miejsce wszelkich (ale zwłaszcza niewybrednych) rozrywek, przede wszystkim jednak – siedlisko rozpusty:

⁹ Tamże, s. 177.

A jeszcze po obu stronach szerokiej drogi masz restauratorów i kawiarnie, domy gry i domy miłości; sale koncertowe i teatralne, dioramy, kosmoramy i panoramy, karuzele kręcące się bez ustanku [...].

Potem minie cię Włoszka o czarnych oczach, ciemnej cerze, kruczonych włosach; może być twoja. Potem Niemka o oczach błękitnych, jasnych włosach, cerze błyszczącej od kremu; ta też twoja. I tysiąc innych, i tysiąc innych; wszystkie są twoje.

[DZ, VI, 3, s. 160]

Wszystko to odbywa się na Praterze. Wiedeń widziany od strony dzielnicy rozrywek jawi się jako nowa Sodomia i wieża Babel zarazem. Sodomia – dzięki zhiperbolizowanym obrazom zepsucia ukazanego w perspektywie nadchodzącej zagłady – oto bowiem do miasta zbliża się epidemia cholery. Wieża Babel – przez wspominaną wielonarodowość i wielojęzyczność tłumu.

Z drugiej jednak strony, Wiedeń poza Praterem w utworze Krasińskiego reprezentują dwa kościoły – Augustianów i Kapucynów. W pierwszym z nich uwagę narratora i bohatera przykuwa wykonany przez Canovę nagrobek arcyksiężniczki Krystyny, drugi, jak wiadomo, jest nekropolią Habsburgów.

Wiedeń u Krasińskiego jest więc miastem rozpusty i śmierci. Kontrastowych zestawień „domów miłości” i kościołów. Szaleńczego karnawału w oczekiwaniu na zagładę.

Ciekawe, że podobny obraz Wiednia powróci w liryce „trzeciego wieszcz”. Oto fragmenty wiersza [*Nad miastem chmury apokaliptyczne...*] napisanego w czasie Wiosny Ludów:

Nad miastem – chmury apokaliptyczne,
W mieście waśń – ogień – gwałt – mordy uliczne –
Wiedeń się trzęsie i tarza, i żyma –
Woła „Ratunku! bo biada mi, biada!”

[.....]

Tłum – zgiełk – strach – ludu pienia się bałwany –
Węgry, Włochowie, Słowianie, Ormiany –

[.....]

Druga odmęttem ginąca Solyma
Za mord proroków – za obłud swych grzechy!

[.....]

Ta bez ojczyzny niemiecka Sodomia!

[.....]

Gdzie tan był skocznic, fletów syk wesoły,
Jutro pustynia i czarne popioły,
Skończonych dziejów jutro będzie zima –

[DZ, I, s. 280–281]

Jednak już wcześniej pojawiają się w twórczości Krasińskiego znane nam z *Cholery* obrazy nowożytniej wieży Babel. W napisanym jeszcze w Genewie *Agaj-Hanie* taką rolę pełni Rosja pod rządami Dymitra Samozwańca:

Zamieszanie jakby w dzień sądu ostatniego powstaje wśród tylu wojsk i pokoleń. [...] Języki, oręż, obyczaje, powikławszy się, zgiełkują z sobą. Ciur obozowy wschodnie śpiewa powieści, na hełmie husarza półksiężyc złoty połyska; mową polską Tatar się odzywa, Moskal nie wie, komu służy, hufce Władysława i hufce Pożarskiego pełne jego. [...] Sto hasłów buja w powietrzu i głuży się nawzajem; sto imion, sto zamiarów, wcielonych w głos, ulatuje ponad walczącymi, miesza się w nieładzie, żadne wygórwać nad resztą nie zdoła i wreszcie wszystkie opadną w dół na martwe głowy tych, z których ust wyszły. [...] Rozsypała się już wieża babilońska Dymitra, a jeszcze ci, którzy ją dźwigali, nie mogą dać sobie pokoju, rozbiegli się na jej gruzach, miotani szalem to sławy, to plonu.

[DZ, IV, s. 388–390]

W wizjach rewolucji z *Nie-Boskiej komedii* odnajdziemy kolejną wersję nowożytniej wieży Babel. Co prawda, nie widać tu narodowych rozróżnień między rewolucjonistami – mamy wszak do czynienia z rewolucją „wszechświatową” – ale spotkamy przecież chór przechrztów [DZ, III, 1, s. 143], poszczególni zabójcy przyznają się do zamordowania trzech różnych królów [DZ, III, 1, s. 166], a sam Mąż przedstawia się Leonardowi jako „morderca klubu hiszpańskiego” [DZ, III, 1, s. 169] – co oczywiście daje wizję wielonarodowości zbuntowanego tłumu, połączonego w nie-boskim celu. Dramat niesie też charakterystyczne połączenie motywów świątyni, nagrobków i rozpusty w obliczu zbliżającej się zagłady świata – to, rzecz jasna, obraz orgiastycznej czarnej mszy odprawianej przez Leonarda w zrujnowanym gotyckim kościele¹⁰.

Widać więc, że *Cholera* jest chyba pierwszym utworem Krasińskiego przynoszącym tylekroć później przez niego eksploatowane obrazy epok wielkich przełomów, rozprzężenia, połączenia śmierci z rozpustą. Po raz pierwszy też śmierć zostaje przedstawiona nie tylko jako doświadczenie indywidualne, ale zbiorowe, historyczne. Jeszcze nie apokalipsa, ale już zagrażająca metropolii zagłada.

*

Cholera zaczyna się od kontemplacji wspomnianej wyżej rzeźby:

Naprzeciw głównego ołtarza w kościele Augustianów w Wiedniu Canova wznioł z karraryjskiego marmuru pomnik dla austriackiej arcyksiężniczki. Jest to grobowiec

¹⁰ Por. W. Kubacki, *Leonard – wielki mistrz sabatów rewolucji*, [w:] *W wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 98–134.

z wejściem otwartym na oścież. Z jednej strony lew, z drugiej geniusz. Anioł i zwierzę, obaj pozostają spokojni, rzekłbyś uśpieni, a między nimi niewiasta podąża ku mrokom grobowca, stawia stopę na [jego] progu. Jeszcze krok, a zniknie w otchłani. W tej postaci tak białej, odwracającej się od światła, by lepiej zebrać [myśli], gdy zstępuje do grobu, widna jest rezygnacja, nadzieja i dostojeństwo. [...] zda się, że jej kroki niedostrzegalnie posuwają się naprzód, że tren jej sukni zniknie niebawem w cieniu, który bezgranicznie wypełnia wszystko, gdy tylko przekroczysz te bramy jeszcze z marmuru, jeszcze materialne, jeszcze lśniące odbłaskami słońca, jeszcze zdobione dłutem przez człowieka.

[DZ, VI, 3, s. 155]

Od materii ważniejszy okazuje się jej brak: mrok, otchłań, „mroki grobowca”, będące znakiem innego świata. Równie ważny jak ów brak materii jest zaobserwowany obrzęd, procesja, w której trzy postacie uczestniczą. Ich ruch ku śmierci (zwłaszcza ruch kobiety), jej „rezygnacja, nadzieja i dostojeństwo” są znakiem pogodzenia się ze śmiercią, której biała postać doświadcza znajdując się niejako w hipnotycznym transie – „wszystko pogodnie uśpione w chłodzie, jaki bił wokoło od marmuru” [DZ, VI, 3, s. 157].

Motywy śmierci i dziewczyny są klamrą tekstu, którego zakończenie niesie obraz bohaterki umierającej na cholere:

W tejsze chwili jej piękny głos opadł niczym skrzydło zranionego ptaka, i błada, dotknięta trucizną upadła z krzesła u stóp ukochanego, ściskając obiema dłońmi pierś drżącą w palącym i ostrym bólu.

Drgawki nastąpiły szybko, jej ramiona unosiły się i opadły w powietrzu niczym ramiona człowieka, który płynie na wznak. Wyraz cierpienia [...] rozlał się na jej twarzy. Krzyczała, płakała, potem zgrzytała zębami. [...]

Nie mogła znieść strasznego bólu, a jednak nie mogła umrzeć. Tkwiła więc między śmiercią, która pochylała się nad nią, i życiem, które obejmowało ją, w swym ostatnim trzymało uścisku; jedno i drugie szarpały ją, rozdzierały jej pierś, nie myśląc już o swej ofierze, lecz o wzajemnej nienawiści, o własnej walce. Śmierć pragnęła zdobyć ją natychmiast, życie nie chciało oddać jej tak prędko; jedno i drugie zmagaly się zażarcie, wydzierając sobie to dziewczę o błękitnych oczach, jasnych włosach, bez litości, bez ustanku, z gwałtownością królewskich bliźniąt, które usiłują wyrwać sobie wzajem diadem, koronę.

[DZ, VI, 3, s. 176]

Widoczny jest paralelizm obu scen – wiążący je temat śmierci i dziewczyny, dwukrotne przedstawienie trzech postaci, z których jedna jest realna, a dwie pozostałe alegoryczne: u Canovy to lew i Anioł-geniusz, w końcowej scenie życie i śmierć ukazane jako królewskie bliźnięta. Tym bardziej przejmujący

jest kontrast pomiędzy skłaniającą do kontemplacji rzeźbą i frenetycznym obrazem agonii. Można by rzec, że śmierć przedstawiona „pogodnie” i skąpana w „chłodzie, jaki bił wokoło od marmuru”, jest wizją klasycystyczną (jak rzeźba Canovy), podczas gdy zakończenie niesie wizję romantyczną, odległą jednak od ukochanych przez epokę przedstawień pięknej śmierci i pięknych zmarłych¹¹. Ukazanie właśnie śmierci frenetycznej na końcu tekstu sprawia, że jest to wizja silniejsza, można by rzec – zwycięska.



Ilustracja 5. Antonio Canova, Nagrobek arcyksiężniczki Marii Krystyny, Wiedeń, kościół augustianów. Fotografia: Francis Firth (1822–1898)

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frith,_Francis_\(1822-1898\)_-_n._2340_-_Tomb_of_Marie_Christine_by_Canova_-_Vienna.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frith,_Francis_(1822-1898)_-_n._2340_-_Tomb_of_Marie_Christine_by_Canova_-_Vienna.jpg)

Niesie też ona inny sens. Rzeźby Canovy budzą w bohaterze tęsknotę za śmiercią – patrzy on na nie „pragnąc ich bezruchu, zazdroszcząc im tego cichego grobowca” [DZ, VI, 3, s. 157]. Kontemplacja nagrobnego pomnika jest dla niego bowiem kontemplacją samej śmierci, a grób arcyksiężniczki staje się

¹¹ Por. P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 401–464.

lustrem, w którym młodzieniec chce widzieć siebie martwego. Canova uczy sensu śmierci, a więc i sensu życia. Inaczej scena śmierci na cholerę. Jej gwałtowność odpowiada szaleństwu wizji, wedle której życie i śmierć niczym się od siebie nie różnią, a człowiek jest ofiarą ich obojga. Żadne z nich nie ma sensu. Zamiast obrzędu przejścia do innego świata, bohater jest świadkiem walki potworów, rozszarpujących ofiarę, która także nie ma w sobie nic z olimpijskiego spokoju rzeźb. Dlatego też śmierć ukochanej nie obudziła w nim refleksji i tęsknoty za śmiercią, lecz sprawiła, że „padł martwy u jej boku” [DZ, VII, 3, s. 176].

Ostatnia scena nie przekreśla jednak pierwszej – raczej stanowi jej rewers czy negatyw. W istocie śmierć pozostaje w tekście dwuwymiarowa: jest przyjacielem i wrogiem, bramą do innego świata i potwornym, niezrozumiałym, okrutnym końcem wszystkiego. Jest tajemnicą.

Pojawi się bowiem w tekście tajemniczy starzec, który głosi sens świata oparty na boskiej sprawiedliwości. Jest on członkiem ustanowionego przez Boga stowarzyszenia odwiecznych stróżów i sędziów ludzkości, działającego „od czasów kapłanów z Memfis” [DZ, VI, 3, s. 165] i zrzeszającego mędrców wszystkich wieków. Od nich bohater-zbrodniarz otrzymuje „kryształowy flakonik wypełniony drobnym prochem, który wydawał się niecierpliwie poruszać za przezroczystymi ściankami” [DZ, VI, 3, s. 167]. Posługując się śmiercionośnym proszkiem może odkupić winę jako siewca śmierci – cholery. Wszystko to koresponduje z wizją sensownej śmierci (i świata), wyczytanej u Canovy, zwłaszcza że inicjowany młodzieniec doświadcza w zgromadzeniu mędrców wizji podobnych jak przed nagrobkiem w kościele Augustianów czy też będących przedłużeniem tamtej. Jest w „sali tak długiej, tak ciemnej u wejścia, tak rozświetlonej na drugim końcu”, widzi „poza długą perspektywą mroku, na lśniącem krańcu [...] sceny dziwne i tajemnicze” [DZ, VI, 3, s. 165]. Biała postać przywiodła go do ciemności grobu, starzec przez groby cesarskie w kościele Kapucynów do niematerialnego, podziemnego światła odwiecznych mędrców.

Z drugiej strony – bohaterowie umierający na cholerę są w utworze przedstawieni zawsze jako osoby sympatyczne i niewinne: „młoda Angielka o cudownej cerze [...]. Biedna małżonka, któż to wie? może biedna matka!” [DZ, VI, 3, s. 168–169], „starzec” o „rysach znamionujących łagodność i otwartość” [DZ, VI, 3, s. 169], wreszcie ukochana bohatera – Maria, dziewczyna „niewysłowionej dobroci” [DZ, VI, 3, s. 172]. Trudno uchylić słowa starca o sensowności świata i boskich rządów nad nim, ale sprawiedliwość, którą reprezentuje ten mędrzec, jest co najmniej wątpliwa. Sens śmierci pozostaje tajemnicą.

Analizowane tu motywy znajdują także miejsce w dalszej twórczości Krasieńskiego. Już Juliusz Kleiner zauważył, że pomysł odwiecznego stowarzyszenia mędrców powróci w tzw. *Niedokończonym poemacie*¹². A kontemplacja rzeźby

¹² J. Kleiner, *Zygmunt Krasieński. Dzieje myśli*, t. 2, Lwów 1912, s. 213–216.

niejednokrotnie stawać się będzie dla Krasińskiego kontemplacją śmierci, jak w wierszu [*Ani Prometej na kaukaskich górach...*], gdzie grupa Laokoona oglądana „w watykańskiej sali” zdaje się „wszechwzorem boleści” [DZ, I, s. 240] czy też symboliczny obraz „połowy rycerza śpiącego na połowie grobu” w *Nie-Boskiej komedii* [DZ, III, 1, s. 162] – rzeźby podwójnie związanej ze śmiercią (bo i nagrobnej, i zdekompletowanej), oznaczającej ruinę i śmierć arystokracji, Kościoła, wreszcie – starego świata¹³.

*

Spotkanie starca i młodzieńca w *Cholerze* jest samo w sobie zapowiedzią podobnych relacji w późniejszych utworach Krasińskiego. To powtarzające się zestawienia postaci młodego zapaleńca i starszego odeń mentora, przewodnika, który w dużym stopniu kontroluje życie i poczynania młodzieńca, będącego jego uczniem i narzędziem zarazem. Przypomnijmy sobie chociażby Pankracego i Leonarda z *Nie-Boskiej komedii*, Masynissę i tytułowego bohatera w *Irydionie*, Dantego i Młodzieńca w *Niedokończonym poemacie*.

We fragmencie Krasińskiego jest to spotkanie bohaterów wywiedzionych z dwóch różnych konwencji literackich. Młodzieniec wyraźnie reprezentuje typ bajroniczny. Narrator mówi o jego „czole bladym, żółtym niczym pożółkłe liście jesienne, chwilami trupiobladym”, przez które „przebiegało mnóstwo zmarszczek rysujących tajemniczy hieroglif zbrodni”, o duszy „owładniętej namiętnościami tak w złym, jak i w dobrym”, o otoczeniu, które ma go za „szaleńca” i zarzuca mu skłonność do „napadów szaleństwa [...]”, namiętności wszelkiego rodzaju, porywów, szału” [DZ, VI, 3, s. 156–158]. Popelniona przezeń straszna zbrodnia od początku do końca utworu pozostaje tajemnicą. Maria Janion postrzega tę postać na podobieństwo bohaterów bajronicznych jako „wielką metaforę zbrodniczego, bo niedostatecznie usankcjonowanego moralnie buntu”¹⁴.

Starzec natomiast to typ hoffmannowski, o czym mówi wyraźnie narrator *Cholery* – jak pamiętamy, rzetelny w wyliczaniu lekturowych inspiracji autora:

W tej samej chwili ujrzał naprzeciwno, między dwiema świecami, głowę starca; utkwiał weń żrenice, pozostając z półotwartymi ustami, zupełnie bez ruchu. Był pod dziwnym wrażeniem. Starzec siedział nieruchomo, z łokciami wspartymi na marmurze stolika, wychudłymi policzkami opartymi o wnętrza dłoni. Nawet Hoffmann cofnąłby się przed wyrazem tych dwojga oczu, niewzruszonych, pełnych

¹³ Por. też G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 112–117.

¹⁴ M. Janion, dz. cyt., s. 180.

życia, pełnych jadu, pogardy i sarkazmu, których jasne i czyste białka, popręciane drobnymi czerwonymi żyłkami, otaczały dwie źrenice podobne do dwóch lśniących gwoździ umocowanych w szklanej oprawie; przed wyrazem tej twarzy, niewyraźnym, a przecież pełnym siły, [twarzy] płaskiej, muskularnej, zdradzającej wiele przeżytych lat, ale która, nie wiedzieć czemu, zapowiadała ich wiele jeszcze, jak gdyby wiek człowieka i więcej niż wiek człowieka nie wystarczał, by rozluźniły się jego żyły, by uwiędła jego skóra, by wychłódły jego wargi, zarazem ruchliwe i milczące, by ukoić to wewnętrzne drżenie, który nieustannie nim targało, by wysuszyć to czoło spokojne, surowe, które wystawało niczym morska zatoka dwoma kosmykami siwiejących włosów pozostałych gdzieniegdzie, szczątków, które oszczędziła burza. Bez wątplenia było coś nadprzyrodzonego w tym człowieku. Nawet jego ubiór, wszystko przejmowało niepewnością, niepokojem.

[DZ, VI, 3, s. 161–162]

Starzec przypomina niesamowite, budzące lęk demoniczne Hoffmannowskie postaci – wcielenia ciemnych, nadludzkich sił mogących decydować o ludzkim losie, takie jak tytułowy bohater noweli *Piaskun* czy radca Drosselmeier z *Historii o dziadku do orzechów i o królu myszy*. Podobnie jak one „przejmuje niepewnością, niepokojem”, bo wyczuwa się w niej „coś nadprzyrodzonego”.

Cholera jest więc dokumentem zafascynowania jej autora twórczością Hoffmanna, co więcej – dokumentem hoffmanizmu Krasińskiego. Istota niesamowitości w dziełach Hoffmanna i samo pojęcie hoffmanizmu są rozumiane bardzo różnie, czasem wręcz sprzecznie, bo też różnie interpretuje się twórczość autora *Diablich eliksirów*¹⁵. Gerard Koziłek widzi jej istotę w idei podporządkowania człowieka zaświatowym ciemnym siłom¹⁶. Maria Janion – we wprowadzeniu motywu sobowtóra¹⁷. Magdalena Rudkowska, poszukując definicji zjawiska hoffmanizmu, pisze o „połączeniu poetyki *roman noir* z oniryzmem i motywami szaleństwa, otwierającymi literaturę na mowę Nieznanego” czy też

¹⁵ Por. S. Burkot, *Bohater w polskiej powieści doby romantyzmu*, [w:] *Studia romantyczne*, prace pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1973, s. 204–210; M. Janion, *Larwa-tus prodeo*, [w:] *Galernicy wrażliwości*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1981, s. 150–151; T. Nowacka, *Opowiadania Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wrocław 1972, s. 10, 14–15, 16–18, 23–39, 45–46, 48; L. Sokół, *Ludwik Szyrmer. Historia życia i twórczości*, [w:] L. Szyrmer, *Powieści nieboszczyka Pantofla*, wybrał i oprac. oraz szkic o życiu i twórczości napisał L. Sokół, Warszawa 1978, s. 601–603; E. Zarych, *Fantastyka w utworach E. T. A. Hoffmanna*, „Teksty Drugie” 1998, nr 5, s. 54.

¹⁶ G. Koziłek, *Wstęp*, [w:] *Niemiecka nowela romantyczna*, wybór, wstęp i komentarz G. Koziłek, Wrocław 1975, s. LXXIV.

¹⁷ M. Janion, *Niemiecki „ekran demoniczny”*, [w:] *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 314.

o „filozofującej literaturze fantastycznej”¹⁸. Albert Béguin w *Duszy romantycznej i marzeniu sennym* stwierdza:

Nazwisko Hoffmanna, „fantastyka”, pozostaje związane z wyobrażeniem swego rodzaju czarnej powieści, upiornego świata, w którym mieszka groza, wampiry, zbrodnia, dziedziczna klątwa. W świecie tym jest się narażonym na spotkania z burleskowymi i budzącymi przestrasz postaciami, na stawanie twarzą w twarz ze swym sobowtorem, na oglądanie najspokojniejszych tajnych radców miotających się niczym diabły i brykających jak marionetki poruszane niezgrabną ręką. [...]

Nie możemy pojąć niczego z twórczości Hoffmanna, jeśli nie uświadomimy sobie, że ciemny las z *Diablich eliksirów* i przeźroczyste wizje ze *Złotego garnka*, walka z dziedzicznym grzechem i „miłość artysty” mają wspólne znaczenie [...], są działaniami jakiejś „duchowej siły obcej temu światu”. Być wybranym, być przeklętym – to zawsze być we władaniu jakiejś siły, która nas przekracza [...].

To upodobanie do tajemnicy, która zwraca się równie dobrze ku otchłaniom ludzkiej istoty, jak ku jej szczytom, tłumaczy oba – na pozór sprzeczne – aspekty twórczości Hoffmanna: mitom Sztuki, najwyższego Poznania, Marzenia Sennego jako nośnika boskich przesłań przeciwstawia się – tyle że je potwierdzając – tematyka grzechu, grozy i koszmaru¹⁹.

Powróćmy do *Cholery*. Janion za samym Krasińskim (powołując się zarówno na tekst fragmentu, jak i na list do Reeve’a) wymienia Balzaka jako literackiego patrona omawianego tekstu – ale przecież Balzac jako autor inspirowanych w tym momencie Krasińskiego *Powieści i opowiadań filozoficznych* (zawierających wznowienie powieści *Jaszczur*) sam był uczniem Hoffmanna. Fascynacja Balzakiem jest więc dla Krasińskiego fascynacją hoffmanizmem, choć otrzymanym „z drugiej ręki” – co zresztą Janion poświadcza²⁰. Idzie więc właściwie o to tylko, czy hoffmanizm Krasińskiego pochodzi bezpośrednio z lektury autora *Diablich eliksirów*, czy też wyłącznie „z drugiej ręki”. Moim zdaniem – i stąd, i stamtąd. Zdaniem Zbigniewa Sudolskiego, sama przyjęta przez Krasińskiego w Genewie forma fragmentaryczna jest wzięta z Hoffmanna, którego polski romantyk poznawał w przekładach francuskich. Podobnie wpływem

¹⁸ M. Rudkowska, *Sen nieboszczyka. Polski hoffmanizm w XIX wieku*, Warszawa 2019, s. 49, 53.

¹⁹ A. Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 358–361.

²⁰ M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość...*, s. 176–177. Por. też Э. Т. А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма. высказывания. документы. Перевод с немецкого [przekł. anonimowy], Составитель, автор предисловия и вступительных текстов к разделам Кляус Гюнцель, Москва, „Радуга” 1987, s. 21, 389.

autora *Diablich eliksirów* można tłumaczyć zainteresowanie poety w tym okresie psychopatologią, motywami snu i przenikania się świata zmysłowego i nadzmysłowego²¹. Kalinowski dodaje, że hoffmanowski jest sam „ideał opowieści fantastycznej, pełnej niedomówień, atmosfery tajemniczości, metafizyki” jako inspiracja fragmentów genewskich²².

Dodajmy kilka innych elementów *Cholery* wyraźnie inspirowanych przez lekturę niemieckiego pisarza. To chociażby specyficzna atmosfera wielkiego miasta i jego fantastycznych tajemnic. Charakterystyczna jest właśnie owa fantastyczność widziana jako „podszewka” rzeczywistości, jako ukryta, druga strony świata. Zygmunt Krasiński pisze o tym w liście do Franciszka Morawskiego:

[...] zda mi się, że fantastyczność jest prawdą, jak np. u Hoffmanna, i w rzeczy samej są fantastyczne zdarzenia w życiu, kształty w naturze, uczucia w duszy, tony w muzyce. Widać je doskonale, przeniknąć się całą ich prawdą jest tak trudnym w poezji, jak w fizyce spostrzeżenia nad magnetyzmem i elektrycznością, [...] fenomena fantastyczne niezmiernie są ulotne i niepojęte dla wielu.

[LO, 302]

Źródłem motywów tworzących ową „drugą stronę” rzeczywistości są, podobnie jak często u Hoffmanna, baśnie, legendy i dawne wierzenia. Koncepcja stowarzyszenia „stróżów, sędziów” ludzkości, którzy bronią jej, gdyż w przeciwnym razie „niebiański cherubin, czysty i wyniosły, w swoim świętym gniewie, nie rozumiejąc z nędzy i słabości ludzi, jednym ciosem swego złotego skrzydła rozbiłby ten glob, na którym roi się od tylu zbrodni” [DZ, VI, 3, s. 164–165] przypomina żydowską legendę o trzydziestu sześciu Sprawiedliwych Mężach (Cadykach) żyjących w każdym pokoleniu, którzy powstrzymują Boga od zniszczenia świata²³. Pomysł, aby „całe miasto zostało skazane na pokutę przez plagę zarazy” [DZ, VI, 3, s. 167] odwołuje się do żywego od czasów antycznych, a obecnego jeszcze w czasie plagi cholery w XIX w., przekonania, że choroba – zwłaszcza epidemiczna – jest narzędziem gniewu niebios, karą nadprzyrodzoną²⁴. Od średniowiecza wskazywano też ludzi, którzy świadomie ze złą wolą przyczyniali się do rozpowszechniania epidemii jako jej „siewcy” – jak Żydzi (zwłaszcza żydowski lekarze) lub czarownice²⁵.

²¹ Z. Sudolski, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 123

²² D. Kalinowski, dz. cyt., s. 189. Por. też. M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość...*, s. 158–159.

²³ https://www.jhi.pl/psj/Trzydziestu_Szesciu_Sprawiedliwych (dostęp: 31.01.2020).

²⁴ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 43–44, 47, 62–63, 140–144.

²⁵ Por. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczynowska, Łódź 1991, s. 71–73; *Młot na czarownice* [...], Z pism Jakuba Sprengera i Henryka Instytora zakonu domi-

Obok cudowności, znowu na hoffmannowską modłę, istnieje świat realny, mieszczański, który nie widzi i nie rozumie przejawów „tamtego” świata²⁶. Jeden z przedstawicieli tego świata zdrowego rozsądku jest nazywany przez drugiego po hoffmannowsku „panem radcą” [P, VIII, 334] i przedstawiony zupełnie na sposób znany z pism autora *Diablich eliksirów*:

Drugiego ogarnął zachwyty. [Oto] historia, którą można opowiedzieć, oto jedna z pięknych chwil [jego] życia.

[...] I przystanął na chodniku, wcisnął swego słuchacza między siebie a mur, przyparł mocno, przytrzymując za guzik, w natchnieniu, zdecydowany, by nie puścić go przez co najmniej następne dwie godziny.

[DZ, VI, 3, s. 158]

W ten sposób *Cholera* stała się jedną z pierwszych w naszej literaturze prób wprowadzenia nowoczesnej fantastyki (fantastyki grozy). Światy racjonalny i irracjonalny są w niej ukazane jako konkurencyjne, zaś efekt fantastyki daje budzące grozę złamanie praw rządzących rzeczywistością²⁷. Mistrzem takiej niesamowitości jest właśnie Hoffmann.

Wreszcie – we fragmencie Krasińskiego zostaje przywołana naczelna idea niemieckiego pisarza, zgodnie z którą człowiek jest igraszką (niewolnikiem) fatalnych, ciemnych sił, losu, personifikowanych przez demonicznego starca, wobec którego „czuł się uciśniony, poddany, sprowadzony do roli niewolnika. Oddał się przedstawicielom potwornej władzy, ponosił tego konsekwencje” [DZ, VI, 3, s. 168].

Ów hoffmannizm Krasińskiego został już zauważony (przez Marię Janion) ale pozostaje słabo zbadany, a przecież wydaje się ważny w twórczości poety. Zwróćmy uwagę chociażby na fakt, że jako igraszki złych losów, mocy zostają ukazani główni bohaterowie *Nie-Boskiej komedii* i *Irydiona*. Bohater tego ostatniego dramatu będzie narzekał, że w swoim działaniu był „tylko cieniem, odbitym od późnej przyszłości – i jak za wczesną igraszkę rozbiły go losy” [DZ, III, 1, s. 445].

Ważne, że w *Cholery* w konfrontacji hoffmannizmu z bajronizmem ten ostatni przegrywa. Czytelnik do końca oczekuje buntu bohatera (skonstruowanego przecież jako postać bajroniczna), ale buntu nie ma. Jest

nikanów i teologów w niemieckiej ziemi inkwizytorów po większej części wybrana i przełożona przez Stanisława Ząbkowica, Wrocław 1992, s. 112–122.

²⁶ Por. G. Kozielek, *Niemiecka baśń romantyczna*, Wrocław 1994, s. 26; E. Zarych, dz. cyt. i nast.

²⁷ Por. R. Caillois, *Definicja fantastyki*, przeł. J. Lisowski, „Twórczość” 1958, nr 10, tegoż, *Od baśni do „science-fiction”*, przeł. J. Lisowski, [w:] *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1967, s. 32–33.

podporządkowanie się wyższemu sądom, prawom, wyrokom, aż do śmierci ukochanej, aż do własnej śmierci.

O przewalczeniu bajronizmu we fragmentach genewskich pisała Anna Kurska:

[...] fragmenty zrodził klimat byroniczy [...]. Ostatecznie [...] fragmenty jako cykl stały się wypowiedzią przeciwko twórczości Byrona. Krasiński bowiem we fragmentach ostatecznie przezwyciężył tę „burzliwą noc”. Odnalazł wiarę w dobro²⁸.

O przełomowym dla dalszej twórczości Krasińskiego znaczeniu *Cholery* pisze także Maria Janion:

[...] idea bohatera – narzędzia konieczności – osiągnęła tutaj skrajną realizację, by potem wyłonić się w zmienionej postaci zarówno w *Nie-Boskiej Komedii*, jak i w *Irydionie*²⁹.

Trudno jednak zgodzić się zarówno z tezą o zwycięstwie dobra w *Cholerze*, jak i z tym, że jej bohater – młody Hiszpan don Antonio – jest narzędziem konieczności. W istocie działa on właśnie jako narzędzie Opatrzności, podobnie jak sami nieśmiertelni mędracy. To jedyny chyba w twórczości Krasińskiego bohater „boski”, czyli działający w imię bożych praw, sądów i wyroków, pokutnik troszczący się o zbawienie, którego czyny dokonują się we właściwym czasie i mają miejsce w niebieskim planie zbawienia.

I właśnie ten bohater, przez to że jest „boski”, staje się nieludzki. Słuszność jego czynów nie jest bowiem z tego świata. Można go więc widzieć jako odwrócenie późniejszych bohaterów „nie-boskich”: Agaj-Hana, hrabiego Henryka, Irydiona – błędzących, grzesznych, czasem zbrodniczych, ale ludzkich, synów tego świata.

W *Cholerze* Krasiński raczej stawia pytania niż daje odpowiedzi. Dlatego ukazane w niej śmierć i życie to tajemnice – być może w ogóle pozbawione sensu. Dlatego też nawet boska sprawiedliwość zostaje w tym fragmencie opatrzona znakiem zapytania.

Literacka młodość Krasińskiego przypada jeszcze na lata wczesnego romantyzmu. Na odpowiedzi przyjdzie czas znacznie później.

²⁸ A. Kurska, dz. cyt., s. 46. Por. też A. Kubale, *Dramat bólu istnienia w listach Zygmunta Krasińskiego*, Gdańsk 1997, s. 27.

²⁹ M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość...*, s. 179.

4. KOBIECYM GŁOSEM

Modlitwy

Omawiane tu teksty nie zostały przez autora opatrzone żadnym tytułem. Ich rękopiśmienny zbiór został opisany przez wydawcę z 1899 r., podpisanego jako Bibliotekarz Ordynacji Zamoyskich, jako książeczka o wymiarach 14 x 10 cm., w „wytwornej oprawie aksamitnej, koloru amarantowego, z różą pośrodku i listkami po rogach ze srebra i złota” odznaczających się „przedziwną robotą cyzelerską filigranową”.

Tak oprawiony rękopis wkłada się do futerału, wewnątrz wysłanego podwatowanym atlasem, zewnątrz obciągniętego fiołkowym safianem z wyciśniętymi ostrołukiem i krzyżem; z czterech boków jeden jest ozdobiony wyciskami na kształt grzbietu w oprawnej książce, trzy zaś są złożone; cały futeł przeto ma wygląd modlitewnika¹.

*

Cykl nie budził dotąd – delikatnie mówiąc – nadmiernego zainteresowania badaczy. Sporo jednak uwagi poświęcił mu Juliusz Kleiner. Skupił się on, z jednej strony, na dydaktycznej funkcji tekstów, które zostały napisane dla Joanny Bobrowej, ówczesnej ukochanej poety. Modlitwy Krasińskiego miały ją „uczyć, jak się do Boga zwracać i w co wierzyć, religijność jej tak zmodyfikować, by stanowiła tylko źródło pociechy, a nigdy nie była źródłem udręczeń”². Z drugiej strony, badacz zajął się także potrójną – platońsko-chrześcijańsko-romantyczną – genezą cyklu:

Pogodziwszy się częściowo z panteizmem pod wpływem jednego z dzieł Schellinga, które przedstawiało go jako dopuszczający wiarę w nieśmiertelność i w wolność jednostki – Krasiński uwierzył w pierwotne istnienie człowieka w Bogu i złączył tę koncepcję z chrześcijańsko-platońskim uważaniem nieba za ojczyznę pierwotną [...]³.

¹ Bibliotekarz Ordynacji Zamoyskich, *Objaśnienie*, [w:] Z. Krasiński, *Myśli pobożne*, Warszawa 1899, s. V–VI.

² J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia*, wybór i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1998, s. 76.

³ Tamże.

Wśród chrześcijańskich patronów dziełka wymienia Kleiner ewangelistów i św. Pawła⁴, wiele uwagi jednak poświęca jego patronom romantycznym, bowiem, zdaniem badacza, w *Modlitwach*:

zgadzał się Krasiński nie tylko z Schellingiem, ale w ogóle z duchem czasu. Orygenesowa myśl o ostatecznym zbawieniu wszystkich szerzyła się coraz bardziej. W poezji nieśmiałym przecuciem uczynił ją Klopstock, z optymistyczną religijnością głosił ją Novalis, odrzucając dawną religię strachu. Tegner dobywał ją z pesymistycznej mitologii skandynawskiej [...]. We filozofii dochodziły do niego [tego wniosku – M. Sz.] ewolucyjne, panteistyczne i humanistyczne teorie. Herder zapowiadał zwycięstwo dobrego; Ballanche nie wierzył w kary wieczne, jak nie wierzył w nie Jean Paul; system Hegla domagał się ostatecznego zupełnego triumfu tego, co rozumne i dobre; w myśl tego i Cousin złemu odmawiał trwałości, i niemieccy hegliści nie uznawali wieczności piekła, którą wreszcie szczególnie silnie zaatakował francuski mistyk Jan Reynaud⁵.

Juliusz Kleiner chciał widzieć *Modlitwy* w perspektywie chrześcijańskiej ortodoksji, tyle że poddanej romantycznej reinterpretacji. Jest jednak inaczej.

Jak już wspomniałem, rękopis doczekał się wydania drukiem dopiero w roku 1899. Bibliotekarz Ordynacji Zamoyskich nadał mu tytuł [*Myśli pobożne*]. W kolejnej edycji – z 1904 r. – cykl ukazał się jako [*Modlitewnik*]. Wreszcie w 1912 r. Jan Czubek ogłosił go w Wydaniu Jubileuszowym *Pism Krasińskiego* i opatrzył kolejnym nowym tytułem: [*Modlitwy*].

Swój wybór wydawca tłumaczył następująco:

Oba tytuły [*Myśli pobożne...* i *Modlitewnik* – M. Sz.] uważamy za niewłaściwe. Pierwszy wydawca skłaniał się – całkiem słusznie – do nadania tytułu: *Modlitwy*, ale „zachodziła przeszkoda ze strony władzy duchownej, która nie uznała marzeń poety za właściwe do zalecenia wiernym jako książki do nabożeństwa”. Ależ *Hymn do Ducha św.*, *Hymn na dzień Zwiastowania Najśw. Panny* Mickiewicza, a nawet, nie szukając daleko, *Psalmy* Krasińskiego nie razią nikogo, nawet władzy duchownej, chociaż ich wiernym do śpiewania nie zaleciła. Powód, jak widzimy, błahy i narzucony poecie tytuł *Myśli pobożne* utrzymać się nie mógł. Ale i drugi wydawca nie był szczęśliwszy w wyborze tytułu. *Modlitewnik* czyli zbiór modlitw lub książka do nabożeństwa jest nazwa dobra dla wydawcy tego rodzaju książek lub dla księgarza, lecz nie dla poety: ochrzcić wspaniały utwór Krasińskiego mianem *Modlitewnika* byłoby to samo, co nazwać *Pieśni Janusza* *Śpiewnikiem* lub *Psalmy* Krasińskiego *Psalterzem*. Najwłaściwszym i jedynie stosownym tytułem jest zdaniem na-

⁴ Tegoż, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, t. I, Lwów 1912, s. 269, 272–274.

⁵ Tamże, s. 270–272.

szym ośm razy nad każdym rozdziałem utworu powtórzony wyraz „m o d l i t w a” lub w liczbie mnogiej „m o d l i t w y” i tegoż tytułu użył sam poeta, wspominając o tym utworze w swoim dzienniczku pod d. 23 maja Salzbrunn, kiedy to pani Bobrowa pokazuje „wszystkie moje (tj. Krasińskiego) pamiątki zachowane: moje dwa obrazy – książkę, którąm jej m o d l i t w a m i zapełnił”...⁶

Wypada oczywiście przyznać, że wybór tytułu został przez wydawcę dobrze uargumentowany. Istotnie, liryczny prozatorski cykl Zygmunta Krasińskiego powinien nosić nazwę [*Modlitwy*]. Jednak kwestia odrzucenia pozostałych propozycji tytułu nie jest już tak oczywista.

Po pierwsze bowiem, sam Czubek stwierdza, że terminem „modlitewnik” określa się „zbiór modlitw lub książkę do nabożeństwa”. A czym jest cykl modlitw Krasińskiego, jeśli nie ich zbiorem w formie książkowej (czy też zeszytowej, bo rękopiśmiennej)? Cykl ten, dodajmy, zawiera też utwór zatytułowany *Modlitwa podczas mszy*, przeładowany wręcz cytataми z *Nowego Testamentu* i opowiadający o życiu, śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa. Tekst ten zatem potraktować należy jako rozważanie biblijne praktykowane w czasie nabożeństwa – nadaje się tu więc i tytuł [*Myśli pobożne*] (jako odpowiednik medytacji) – lepiej pasujący do zawartości utworu niż tytułowa *Modlitwa*... Wydawcy poprzedzający Czubka pragnęli więc uchwycić specyficzny charakter dzieła Krasińskiego (jego cykliczność) i podkreślić fakt, że modlitewny charakter tych utworów czasem bywa względny – bo nie tylko *Modlitwa podczas mszy* wykazuje raczej pokrewieństwo z medytacją.

Po drugie zaś, problem „przeszkody ze strony władzy duchownej” nie jest tu wcale wydumany i Czubek bagatelizuje go nieco lekkomyślnie. Trzeba pamiętać, że zbliżenie romantyzmu do religii w żadnym wypadku nie oznaczało wyboru ortodoksji, a po mistycznych i mesjanistycznych propozycjach wieszczów władze kościelne mogły być szczególnie uczulone zwłaszcza na te dzieła, które swoją formą czy tytułem nawiązywały do tradycji biblijnej i chrześcijańskiej. A było tak w przypadku rozmaitych powstających wtedy utworów: stanowiących kontynuację *Biblii* lub imitujących właśnie katolickie formy modlitewne, w istocie zaś traktujących religię instrumentalnie i podporządkowujących ją politycznej propagandzie lub też, ujmując rzecz inaczej, w rzeczywistości heretyckich i tworzących kanon świętych ksiąg nowej religii – „polonizmu”.

Wystarczy tu przypomnieć *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*: samym tytułem nawiązujące do nazwy *Biblia* (choć pierwotnie Mickiewicz

⁶ J. Czubek, *Dodatek krytyczny*, [w:] Z. Krasiński, *Pisma*, Wydanie Jubileuszowe, t. III, Kraków–Warszawa 1912, s. 396–397. Podkreślenia pochodzą od wydawcy.

planował tytuł *Katechizm pielgrzymstwa*), będące dwuksięgiem na wzór *Starego i Nowego Testamentu*, zawierające np. *Modlitwę pielgrzyma* i *Litanie pielgrzym-ską*, i wydawane w formacie kojarzącym się z książeczką do nabożeństwa właśnie (analogie są – jak widać – uderzające). A było przecież takich utworów znacznie więcej. I nie jest żadnym przypadkiem fakt, że teksty Mickiewicza ściągały na siebie potępienie papieża, a jego wykłady z *Literatury słowiańskiej* znalazły się w *Indeksie ksiąg zakazanych*⁷.

Sam Krasieński doskonale zdawał sobie sprawę z wagi i konieczności kościelnego *imprimatur*, gdy chodzi o teksty modlitw, i z niebezpieczeństw płynących z przekręcania i przerabiania kanonicznych tekstów. Przypomnę tu dobrze znaną scenę z *Nie-Boskiej komedii*:

Cmentarz – Mąż i Orcio przy grobie w gotyckie filary i wieżyczki.

MAŻ

Zdejm kapelusik i módl się za duszę matki.

ORCIO

Zdrowaś Panno Mario, łaskiś Bożej pełna, Królowa niebios, Pani wszystkiego, co kwitnie na ziemi, po polach, nad strumieniami...

MAŻ

Czego odmieniasz słowa modlitwy? Módl się, jak cię nauczono, za matkę, która temu dziesięć lat właśnie o tej samej godzinie skoła.

ORCIO

Zdrowaś Panno Mario, łaskiś Bożej pełna, Pan z Tobą, błogosławionaś między Aniołami, i każdy z nich, kiedy przechodzisz, tęczę jedną ze skrzydeł swych wdziera i rzuca pod stopy Twoje. Ty na nich jak gdyby na falach...

MAŻ

Orcio!

ORCIO

Kiedy mi te słowa się nawijają i bolą w głowie tak, że, proszę papy, muszę je powiedzieć.

MAŻ

Wstań, taka modlitwa nie idzie do Boga.

[DZ, III, 1, s. 121–122]

⁷ Por. M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 94; M. Maciejewski, hasło: *Biblia*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 81–91; M. Piechota, hasło: „*Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*”, [w:] M. Piechota, J. Lyszczyńska, *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000, s. 172–174.

Zwróćmy uwagę, że cytowany tu dialog to rozmowa dwóch poetów. Wynika z niej, że samo użycie poetyckiego natchnienia w modlitwie (Orciowi „słowa się nawijają i bolą w głowie”) jest niebezpieczne – należy modlić się „jak cię nauczo”, bo inaczej „modlitwa nie idzie do Boga”. Wara więc poetom od kanonicznych tekstów, wara od pokusy tworzenia nowych modlitewników! A jednak autor *Nie-Boskiej* poszedł w ślady Orcia i nie oparł się takiej pokusie.

*

Można zatem stwierdzić, że *Modlitwy* Krasińskiego są nieortodoksyjne – i to z kilku względów. Zacznę od „modlitewnikowego” kształtu cyklu.

Jeśli omawiany zbiór ma charakter modlitewnika, to jest z pewnością modlitewnikiem prywatnym, bo przeznaczonym dla konkretnej osoby. Jest nią, jak już wspomniałem, Joanna Bobrowa, ówczesna kochanka Krasińskiego. Owo charakterystyczne genetyczne powiązanie formy modlitewnej z erotycznymi przygodami poety jest zresztą charakterystyczne dla całej niemalże „stosunkowo bogatej twórczości modlitewnej Zygmunta Krasińskiego”, o czym pisze Wiesław Wilk, określający tę twórczość jako „niejednokrotnie ‘podejrzaną’ ze względu na brak przejrzystości religijnej, np. niektóre liryki o modlitewnej strukturze językowej są bliskie ‘zamaskowanym’ erotykom”⁸. Ów „brak przejrzystości religijnej” dotyczy także dedykowanych Bobrowej [*Modlitw*]. Jak więc widać – już sam wybór realnej adresatki modlitw mógł wzbudzać zastrzeżenia Kościoła ze względu na łączące ją z autorem związki – nieukrywane tu i nieganione.

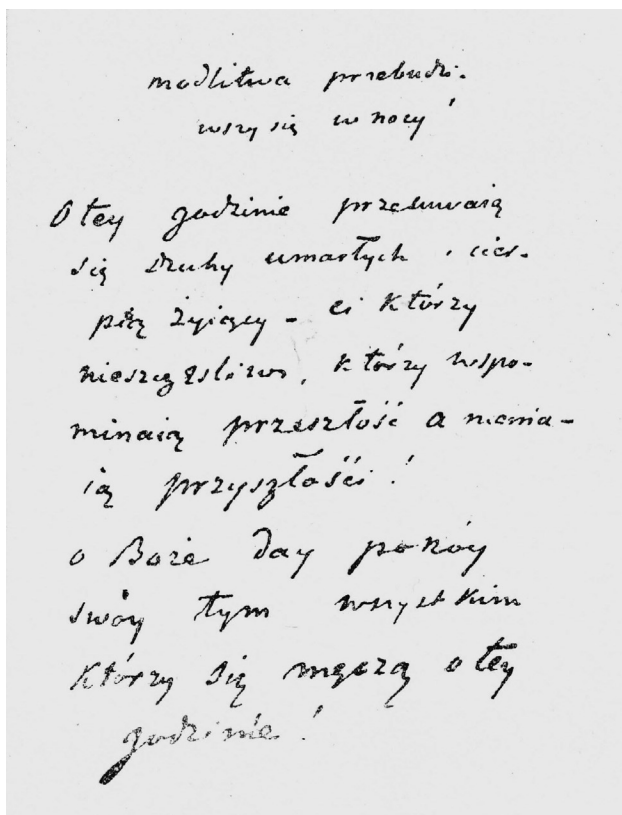
Ofiarowanie utworów konkretnej osobie przesądziło również o specyficznej konstrukcji podmiotu lirycznego. Ten ostatni jest jawnie i wyraźnie kobiecy, tak, by identyfikował się nie z autorem, lecz z realnym odbiorcą tekstów. Kreacja podmiotu lirycznego mówiącego „kobięcym głosem”, decyduje o wyjątkowości tych romantycznych modlitw. Dla tego gatunku, tak często uprawianego w epoce, typowy był podmiot właśnie identyfikowalny z autorem tekstu (wtedy to konfesyjny utwór stawał się zarazem dokumentem świadomości religijnej poety) bądź przeciwnie – podmiot odindywidualizowany, zbiorowy, zjednoczony ze społecznością religijną⁹. Wprowadzenie żeńskiego podmiotu

⁸ W. Wilk, „Do Miłości – środka”. O liryce religijnej w polskiej poezji romantycznej, Sandomierz 2012, s. 13.

⁹ O wyjątkowości [*Modlitw*] decyduje także ułożenie ich w cykl, zwykle bowiem twórcy romantyczni pisali pojedyncze, osobne liryczne modlitwy (choć powstawały cykle poezji biblijnych – taki charakter mają przecież także *Psalmy przyszłości*). Por. Cz. Zgorzelski, *Liryczność poezji romantycznej*, [w:] *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 18–19; W. Wilk, dz. cyt., 7–40.

lirycznego jest też oczywiście jaskrawym naruszeniem romantycznej konwencji, zgodnie z którą czytelnik powinien odbierać osobę mówiącą w liryku jako tożsamą z autorem, a lirykę traktować jako dziedzinę bezpośrednich, osobistych autorskich wyznań.

Jednak w przypadku *Modlitw*, jak się wydaje, zadziałała inna konwencja – właśnie modlitewna. Zapisane i zalecane przez Kościół modlitwy mają bowiem często właśnie charakter osobistej wypowiedzi oranta, który posługuje się cudzym tekstem, ale jest to tekst napisany niejako w jego imieniu. To jeszcze tradycja biblijna, zgodnie z którą wypowiadające się w psalmie „ja” ma umożliwić odbiorcy „wejście w rolę” podmiotu mówiącego i kierowanie do Boga cudzych słów jako własnych (bowiem odbiorca recytuje głośno czy wyśpiewuje modlitwę – napisaną niejako „w jego imieniu”). W ten sposób „z głębokości” może wołać do Boga nie tylko sam psalmista, ale też każdy, kto odmawia lub śpiewa psalm.



Ilustracja 6. Zygmunt Krasiński, fotokopia autografu *Modlitwy* przebudziwszy się w nocy
Źródło: Z. Krasiński, *Myśli pobożne*, Warszawa 1899.

Teksty Krasińskiego stały się właśnie w tym sensie – możliwości wejścia przez czytelnika w rolę modlącego się bohatera – modlitewnikiem, co mogło budzić obawy, że po wydrukowaniu ich (a więc powiększeniu adresu czytelniczego) będą odbierane nie tylko jako zapis uczuć i myśli jednej osoby, ale jako teksty przeznaczone do odmawiania przez odbiorcę, tak jak w zasadzie mogła je odmawiać Bobrowa. W ten sposób obawy pierwszego wydawcy mogły się okazać trafne: teksty osobno wydane i zatytułowane *Modlitwy* czytelnik być może potraktowałby jako książeczkę do modlenia skierowaną do kobiet. W jednym z tekstów pojawia się bowiem właśnie motyw wspólnoty kobiet, tym mocniej wskazujący na ponadindywidualny charakter modlitw:

Słuchajcie mnie, wy, siostry moje, wy, nieznanie czy znane, wy, podobne mi przez ból: połączcie się ze mną, by ubłagać Pana!

[*Modlitwa, przebudziwszy się w nocy*, VI, 3, s. 368]

Wprowadzenie żeńskiego podmiotu mówiącego miało też i inne konsekwencje. Zmusiło ono autora modlitw i cytowanego wiersza *Dla ciebiem wszystko...* niejako do wejścia w rolę kobiety, przyjęcia kobiecego punktu widzenia. Dlatego można (zwłaszcza dzisiaj) dostrzec profeministyczny charakter tej liryki. Widać go zarówno w specyficznym ujęciu sytuacji kobiety i mężczyzny, jak i w wizji Boga, do którego bohaterka zwraca się na przykład tak:

Wysłuchaj mnie, Boże!

Myśli serdeczna, myśli rozumna, myśli wszystkich myśli moich, myśli, matko moja, wysłuchaj mnie!

[*Modlitwa w chwili zwątpienia*, VI, 3, s. 356]

Oto Bóg, który jest nie tylko ojcem (bo i tak bohaterka się do niego zwraca – VI, 3, s. 357), ale i matką, ma cechy męskie i żeńskie zarazem, bywa także – kobiecy!

Oczywiste, że taka wizja Boga wyrasta z wizji szczególnej roli, jaką w świecie mają do odegrania właśnie kobiety. Krasiński wyprowadza tu daleko idące konsekwencje z wprowadzonej analogii, zgodnie z którą każdy mężczyzna ma cechy Chrystusa, a każda kobieta – Marii Panny. Widać to wyraźnie w następującej modlitwie bohaterki, kierowanej do Matki Boskiej:

Każda z niewiast płacze za Tobą, jak mąż każdy krzyż swój nosi na podobieństwo Syna Twego.

Każda z niewiast kocha, jako Ty kochałaś, i miłość swoją przebitą, umierającą widzi, zostaje sama na ziemi i nie może umrzeć.

Oni szczęśliwsi, oni na wzgórzach świata konają w obliczu ludzkości – a my w ciemnościach jęczymy na dole – i błogosławieństwa nasze tak ciche, że oni sami ich nie słyszą – bo łona nasze, co ich kochały i karmiły, rozdarły się przed czasem. Jako zwiędłe krzewy, porzucone jesteście.
 Głos nasz szczytów nie dochodzi krzyża,
 Jako ciało bez ducha, niepamiętane jesteście!
 Boleść nasza wspominaną nie bywa.
 Męki nasze lekkie jako cienie przed oczyma ludzi.
 I żyjęm dłużej od nich pod ciężarem nieznośnym.
 Obwijamy ich ciała w powicie kolebki.
 Obwijamy ich ciała w całuny trumny.
 A oni witają nas płaczem, a oni żegnają nas twardym słowem.

[*Modlitwa do Najświętszej Panny*, VI, 3, s. 343–344]

Głos kobiecy w dziele Krasińskiego staje się tu także głosem w obro- nie kobiet, głosem podkreślającym ich cichy heroizm, przeciwstawiany męskiemu, jako mniejszemu (jednak!) i łatwiejszemu, bo głośniejszemu, a więc widzianemu i docenianemu. Nic też dziwnego, że cytowaną tu *Modlitwę do Najświętszej Panny* zamyka następujące wezwanie:

Przez to słowo „niewiasta” módl się za mnie!

[*Modlitwa do Najświętszej Panny*, VI, 3, s. 344]

Podobne tony pojawiają się w skierowanych do Chrystusa wezwaniach z *Modlitwy podczas mszy*:

Urodzon z niewiasty, kochałeś niewiasty za to, że słabe ciałem i lotne duszą.
 Za to, że bliższe świata duchów.
 Za to, że cierpliwsze na męki.
 Za to, że mniej głośnie chwałą.
 Za to, że nieśmiertelności nie mają na ziemi.

[*Modlitwa podczas mszy*, VI, 3, s. 360]

Krasiński nie zapomina też, że:

Pierwsza niewiasta Cię ujrzała i poznała, Panie!
 Potem objawiłeś się mężom –

[*Modlitwa podczas mszy*, VI, 3, s. 364]

Pojawia się i nowa analogia: każda kobieta jest jak Maria Magdalena. Zarówno ta święta, jak i ewangeliczna jawnochrześcijańska stają się wzorami kobiecości – słabej i upadającej, ale kochającej, bo Chrystus „przebaczył nam” za to, że kochali wiele” [*Modlitwa podczas mszy*, VI, 3, s. 361],

Za to, że nie wątpiła o miłości Twojej, Ty rzekniesz nad nią: „Darowanym jej jest, bo kochała wiele”.

[*Modlitwa za siebie*, VI, 3, s. 350]

Najwyraźniej takie ujęcie istoty kobiecości pojawiło się ze względu na adresatkę *Modlitw* – skandalizującą przecież kochankę poety.

Jeśli więc mówimy o nieortodoksyjnym charakterze *Modlitw*, to trzeba go szukać między innymi w ich profeministycznym charakterze. Świadomie używam jednak określenia „profeministyczny”, a nie – „feministyczny”. Należy bowiem zauważyć, że poeta, doceniając rolę kobiety w świecie, oddając jej głos, porównując ją (na jej korzyść) z mężczyzną, a nawet niejako feminizując wizję Boga – wypycha jednak kobietę w tradycyjną rolę, w sytuację podległości mężczyźnie. W dobrym i pokornym spełnianiu takiej właśnie tradycyjnej roli widzi podstawę do uznania kobiety za wyższą od mężczyzny. Kobieta jest lepsza, „wyższa” od mężczyzny wtedy, kiedy mu służy i podlega. Nie należy więc wiązać tej wizji – oczywiście – ze współczesnym feminizmem ani nawet z dziewiętnastowieczną emancypacją. To tylko – wbrew pozorom – pewien wariant tradycyjnej, „męskiej” wizji świata¹⁰.

*

Z tej samej perspektywy nieortodoksyjności trzeba też oceniać fakt, że są to teksty wyraźnie romantyczne w swojej wymowie, choć nie tak jaskrawo jak *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* zaangażowane w sprawę świata polityki. Jest to raczej zaangażowanie dyskretne – ale widoczne. Bo też romantyczni patroni *Modlitw* (obok wskazywanych przez Kleinera) to nie tylko zachodni filozofowie i filozofujący poeci. Tenże uczony sam wskazuje, że w takim oto fragmencie *Modlitwy podczas mszy* pobrzmiewa wyraźne echo romantycznego mesjanizmu¹¹:

Tajemnica tajemnic, krzyż Twój, to dzieje nasze.

W każdym sercu ludzkim ta tajemnica powtarza się co dzień.

W każdej rodzinie – w każdym narodzie. [...]

Dla narodów męczą się obywatele i wodzowie, i sędzie, i kapłani ludu.

Dla ludzkości całej męczą się narody i umierają w bólach, rozpaczając!

[*Modlitwa podczas mszy*, VI, 3, s. 365]

Można też w kolejnych modlitwach znaleźć inne romantyczne aluzje i koncepcje, może już nie tak kontrowersyjne z punktu widzenia katolickiej

¹⁰ Za zwrócenie mi na to uwagi dziękuję p. prof. Grażynie Tomaszewskiej.

¹¹ J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, t. I, s. 274.

ortodoksji. To między innymi liczne nawiązania do *Ody do młodości*, obecne zwłaszcza w tekście pod znamienym tytułem *Modlitwa, żeby umrzeć młodą*:

O, skróć pielgrzymkę moją – umniejsz chwil starości próbie mojej!
 Duch mój w świeżości niech oderwie się od świeżego ciała!
 Niech umieram w pełni sił!
 Niech konam w latach, w których Syn Twój skonął – niech nie przeżywam siebie
 samej!] [...]
 Zimy ciemnej, zimy martwej nie nasyłaj na mnie, o miłości moja!
 Nie karaj mnie tym, czym ukarałeś starców – przywiązaniem do ziemi! [...]
 Udaruj mnie statkiem i niebojaźnią śmierci!
 Wlej we mnie wiarę, że tam młodość bez końca – że tam życie wiosniane! [...]
 Daj, daj mi umrzeć młodą!
 Daj, bym z wiosny ziemskiej przeszła do niebieskiej [...]!

[*Modlitwa, żeby umrzeć młodą*, VI, 3, s. 351–352]

Jak widać, jest to modlitwa niezwykle romantyczna w treści – świadczy o tym przecież samo wyrażane tu pragnienie. Widać jednak także charakterystyczne dla utworu Mickiewicza ostre przeciwstawienie młodości i starości, podobną charakterystykę starców i znamieny kult młodości.

Co ciekawe, kult ten przekłada się także na wyobrażenia duszy i zaświatów. Oto duch może się – jak ciało – zestarzeć, a więc zgnuśnić i, jak zobaczymy, obumrzeć (bohaterka prosi bowiem, by „w świeżości” oderwał się „od świeżego ciała”). Zaświaty zaś wyobrażono tu jako krainę wiecznej młodości, „wiosny niebieskiej”. Kontrast i konflikt młodości i starości przeniesiono więc z tego do tamtego świata. Inaczej mówiąc: zaświaty to dziedzina młodości, ten świat – starości:

Świat to, świat ludzki o tej godzinie był naokoło Ciebie [tj. Chrystusa – M. Sz.]
 – ten sam, co po wszystkie czasy – zgrzybiały w myślach swoich, nieubłagany
 w sądach swoich, okrutny w władzy swojej.
 Im starszy, im bliższy końca, tym, okrutniejszy.
 Głuchy, martwy, ślepy na wschodzące gwiazdy – czciciel zachodzących, co się
 wraz z nim urodziły!

[*Modlitwa podczas mszy*, VI, 3, s. 362–363]

Z twórczością Mickiewicza kojarzy się też inny motyw: śmierci serca (znany nam z IV części *Dziadów*). Serce obumiera tu, co prawda, ze starości:

O Panie! Serce dziecka umiera zwykle wśród zgryzot i doświadczeń życia – inne
 serce w piersiach ludzkich wyrasta.

[*Modlitwa za dzieci*, VI, 3, s. 345]

Ale ta śmierć może mieć także – jak w przypadku ukochanej Gustawa – związek z obumieraniem uczuć. W tym sensie wspomina się o ludziach, którzy „stali się żyjącymi grobami [...] – szczęśliwi jeszcze, kiedy im łaza do ocz przyjdzie, kiedy kamień serca się roztopi” [*Modlitwa, przebudziwszy się w nocy*, VI, 3, s. 368].

Bowiem sam Bóg jest w [*Modlitwach*] przedstawiany jako Bóg serca, nazywany „miłością miłości” [VI, 3, s. 365], jest Bogiem, z którym człowiek kontaktuje się przede wszystkim czuciem [VI, 3, s. 357]. W innych miejscach dzieła jest on uznawany za syntezę serca i myśli, „myśl serdeczną” [VI, 3, s. 356], a zatem pogodzenie mądrości z miłością – skonstrastowanych przez Mickiewicza w *Wielkiej Improwizacji*. Akt stworzenia traktuje się tu jako dzieło rozumu, ludzie zaś są istotami wybranymi i uprzywilejowanymi jako ukochani przez Boga [VI, 3, s. 345].

Z chrześcijańskiej przecież koncepcji Boga, który jest miłością, autor *Irydiona* wyprowadza jednak na wskroś romantyczne konsekwencje:

Boś Ty miłością pierwszą, jedyną, najwyższą – bo wszystkie miłości serc na ziemi są tylko strumykami płynącymi do morza jasności Twojej [...].

[*Litania*, VI, 3, s. 343]

Wedle katolickiej doktryny Bóg jest miłością, ale to przecież nie świadczy, że każda miłość jest Bogiem (jego częścią)¹². Inaczej u Krasińskiego. Dlatego nie ma miłości grzesznych w tej religii serca. Dlatego „namiętni” mogą liczyć nie tylko na usprawiedliwienie, ale i na zbawienie, bo przecież „kochali wiele”. Dlatego też dla swojej kochanki mógł Krasiński napisać ten skandalizujący modlitewnik.

*

Może jednak najgroźniejsze z perspektywy ortodoksji wydają się jeszcze inne zawarte w [*Modlitwach*] idee – platońskie i gnostyckie. Zdecydowanie platoński charakter ma obecna tutaj koncepcja anamnezy¹³:

I nieraz myślę, kiedy się zadumam, żem tu przybyła z daleka – skądś, gdzie lepiej było – żem Ciebie już znała i oglądała w chwale Twojej.

[*Modlitwa za siebie*, VI, 3, s. 347]

Platoński rodowód ma też umieszczona tu konsekwentnie wizja tego świata jako złudzenia, zasłony dla prawdziwego, tamtego świata – dziedziny idei:

¹² Por. C. S. Lewis, *Cztery miłości*, przeł. M. Wańkowiczowa, Warszawa 1993, s. 14–17.

¹³ Píše o tym J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, t. I, s. 267–268.

Ja wiem, żeś urządził świat ten, by był on tylko ponurym złudzeniem, czarną zasłoną przed wstępem do przybytku Twego.

[*Modlitwa w chwili zwątpienia*, VI, 3, s. 356]

I odchodzim, Panie, w nadziei, że kiedyś oglądać Cię będziem w chwale Twojej tam, gdzie bólu i złudzeń już nie będzie [...].

[*Modlitwa podczas mszy*, VI, 3, s. 366]

Posmak gnostycki ma zaś zdecydowanie następujące stwierdzenie:

Tys [Chrystusie – M. Sz.] słowem żyjącym, widowym, dotykalmym. Z głębin nie-skończoności wyszedłeś, opisałeś się w kształt, bo żal Ci było tej nieszczęśliwej, tej cierpiącej materii – przybrałeś ją, Panie, za córę Swoją i ona nieśmiertelną stała się w obliczu Ojca Twojego!

[*Modlitwa podczas mszy*, VI, 3, s. 364]

Co prawda, gnostycyzm zasadza się na odrzuceniu materii jako dzieła – jakby to ujął sam Krasiński – „nie-boskiego”, tworu gnostyckiego demiurga. Bowiem „materia jest wynikiem jakiejś pomyłki, jakiejś dewiacji kosmicznych struktur”. Ale też „jest ona tylko imitacją czy karykaturą pierwotnej materii nadświata”¹⁴. Program zbawienia i uświęcenia „tej nieszczęśliwej, tej cierpiącej materii” (zamiast jej odrzucenia) nie wydaje się więc odległy od myśli gnostyków – zdaje się nawet być jednym z jej możliwych wariantów, bowiem chodziło im przecież o zbawienie zrzuconego w ziemskie ciemności i uwięzionego tam boskiego światła¹⁵. Krasiński wysnuwa całkiem podobną koncepcję przejścia od materii przekłetej do świętej, pierwotnej, czy też podźwignięcia „cierpiącej materii” z upadku.

Zdecydowanie nieortodoksyjny charakter ma też wyraźne odrzucenie wiary w piekło:

Aleś potępionych nie pomyślał nigdy.

Ale tam, gdzie Ty panujesz, nie ma wiekuistej męki.

W obliczu miłości Twojej gdzież na wieki wieków utrzyma się ból ciała lub ducha? [...]

Kiedy marzę o płomieniach piekieł, ja bluźnię Tobie – kiedy od Twego lica, od niebios Twoich lękam się, bym nie poszła na wygnanie wieczne, ja bluźnię Tobie. [...]

¹⁴ J. Lacarriére, *Cień i światło*, przeł. M. Kowalska, „Literatura na Świecie” 1987, nr 12, s. 55.

¹⁵ S. Hutin, *Gnostycy*, przeł. K. Demianiuk, „Literatura na Świecie” 1987, nr 12, s. 38.

Wróg Twój to szemrze z cicha – ale, Panie, on nie wie, co mówi.
On w ciemnych nocach, on w snach ponurych grozi mi gniewem Twoim wiecznym. [...]
Od chwili, w której wyszłam z Ciebie, nieśmiertelna jestem.
Zbawiona jestem.

[*Modlitwa w chwili zwątpienia*, VI, 3, s. 355–357]

Zauważmy, że jeśli piekła nie ma (sama myśl o nim zostaje nazwana bluźnierstwem), a wszyscy ludzie od momentu stworzenia już są zbawieni, to Chrystusowa ofiara staje się bezsensowna i niepotrzebna. Nie trzeba było umierać na krzyżu i otwierać drogi do nieba, skoro nie ma konsekwencji grzechu pierwotnego, a niebo pozostaje otwarte!

Trudno uznać, że późniejszy autor eseju [*Gnosis*] nie zdawał sobie sprawy ze zbieżności swoich [*Modlitw*] z gnozą i platonizmem, z faktu wykraczania poza ortodoksję. Tym bardziej, że i jego stosunek do samej gnozy był zdecydowanie nieortodoksyjny. We wspomnianym wyżej eseju pisał bowiem o niej tak:

Była to robota wieków, zlanie się wszystkich warstw umysłowych ludzkości, podań indyjskich, perskich, egipskich, żydowskich i greckich, brzemienne chrześcijaństwem i tak z nim często spojęne, zmieszane, że trudne do rozpoznania. Był to zamęt, skąd światło Chrystusa wyblęśło – a później ortodoksja wiele z tego zamętu odrzuciła jako mądra organizatorka na swój czas i chwilę. Może przyjąć chwila, w której odrzucone znów przysposobi sobie za swoje własne – bo stanowisko się odmieniło.

[*DZ*, VII, 1, s. 209]

Wszystkie obecne w omawianym tu cyklu lirycznym nieortodoksyjne poglądy mają zresztą gnostyckie źródła. Gnoza jako tajna wiedza jest oparta na platońskiej koncepcji anamnezy – pamięci dawnego, utraconego, duchowego (przed-ziemskiego) bytowania¹⁶. U niektórych jej wyznawców pojawia się także koncepcja „uczynienia ze zła i materii czegoś bardzo iluzorycznego i pozornego”¹⁷, a więc zanegowania realności świata, uznania go za złudzenie. Idea powszechnego zbawienia, a wraz z nią odrzucenie „wiecznego potępienia, którego nie można przecież połączyć z absolutną Miłością”¹⁸ pojawia się w soteriologicznej myśli katarów...

¹⁶ Por. tamże, s. 42, 47; J. Lacarriére, dz. cyt., s. 61.

¹⁷ S. Hutin, dz. cyt., s. 33.

¹⁸ O. Rahn, *Tragedia kataryzmu*, przeł. A. Kaniewski, „Literatura na Świecie” 1987, nr 12, s. 179.

Krasiński nie tyle więc odwołuje się w *Modlitwach* do gnozy zastanej, historycznej, co tworzy własną, nową, synkretyczną gnozę, wzbogacając ją o silne akcenty profeministyczne. I w tym wypadku zresztą postępuje na wzór samych gnostyków, na przykład „świadomego synkretysty” Maniego¹⁹.

*

Po zakończeniu cyklu [*Modlitw*] Krasiński nie porzucił oczywiście tego gatunku – dodajmy – jednego z dominujących w romantycznej liryce polistopadowej²⁰. Napisał jeszcze kilka modlitw zarówno wierszem (*Hymn, Modlitwa* [*Tys przenajświętsza w wszystkich niewiast kole...*]), jak i prozą – między innymi dla Henrietty Ankwicówny, Joanny Bobrowej i Delfiny Potockiej. Właśnie tekst napisany dla tej ostatniej najbardziej przypomina omawiany tu cykl – przede wszystkim ze względu na obecność dobrze nam znanego kobiecego podmiotu:

O Jezu! Jezu! wszak wytrwanie i cierpliwość są najprzedniejszymi na świecie darami [...] A z nimi i przy nich stanę się Twoją teraz tu i będę Twoją tam na wieki wieków – co daj Boże mój, święty, mocny, nieśmiertelny mój, najdroższy Utajony mój, Ojcze, Synu, Duchu Ś[wię]ty, wszechmiłosierny Boże! Amen.

[DZ, VI, 3, s. 488]

Trzeba wreszcie wspomnieć i *Psalmy przyszłości*, i *Ułamek naśladowany z głozy św. Teresy...* Nigdy już jednak – poza *Psalмами* – Krasiński nie nadał modlitwom charakteru cyklu. Nigdy też chyba nie odszedł w nich tak daleko od ortodoksji.

¹⁹ G. Widengren, *Mani i manicheizm. Życie Maniego*, przeł. A. Kaniewski, „Literatura na Świecie” 1987, nr 12, s. 90. O zainteresowaniu gnozą w czasach Krasińskiego i o stosunku do gnozy samego poety pisze J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, t. II, Lwów 1912, s. 100–102. O heterodoksji i (neo)gnostycyzmie Krasińskiego pisze, a także przedstawia stan badań nad tymi zagadnieniami K. Fedorowicz, *(Neo)gnostyczne wizje historii i egzystencji w „Przedświcie” Zygmunta Krasińskiego*, [w:] Krasiński. *Żywioły kultury, żywioły natury*. Studia, red. M. Burzka-Janik, J. Ławski, Białystok–Opole 2019, s. 229–253.

²⁰ Por. Cz. Zgorzelski, hasło: *Liryka romantyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 477.

Wiersze liryczne

Wśród utworów Zygmunta Krasińskiego jest wiersz oznaczany incipitem [*Kiedy kwiaty przyszłą wiosną...*]. Zacytuję tu jego fragment:

Kiedy kwiaty przyszłą wiosną
Tam na wzgórzu znów porosną,
Tam po wzgórzu zmierzchnią dobą
Ja nie wrócę błędzić z tobą.

Kiedy księżyc nocą ciemną
Błyśnie srebrem na wód grobie,
Będziesz wołał nadaremno!
Nie odpowiem ja już tobie!

Więc nie wołaj po imieniu
Tej, co z tobą nigdy razem
Już nie będzie – lecz w milczeniu
Pójdź do grobu – siądź nad głazem!

[*DZ*, I, s. 133]

Jak widać, szczególną cechą wiersza jest występowanie w nim żeńskiego podmiotu mówiącego. Wyraziście wskazują na to: forma użytego czasownika (stosowany w relacji do lirycznego „ty” – wyrażnie męskiego, ale pozostającego z „ja” w miłosnym związku) i zaimek „ta”, odnoszący się już do samego podmiotu lirycznego.

Ta cecha wiersza najwyraźniej na tyle skonsternowała wydawców i komentatorów liryki „trzeciego wieszcza”, że całkiem poważnie rozważali hipotezę, iż autorem utworu nie jest Krasiński, lecz Delfina Potocka. Jan Czubek pisał o tym w *Dodatku krytycznym* do tomu liryków „trzeciego wieszcza”:

Autentyczność tego wiersza podał w wątpliwość (której pierwszy wydawca nie miał) ks. Jan Gnatowski („Niwa” 1879), przysądzając go raczej Delfinie Potockiej; ma on być wedle tego krytyka odpowiedzią D. Potockiej na wiersz poety *Do D.* [*W starożytnym tym kościele*]. [...] Żeby zakochana Delfina pisała wiersze, nawet polskie, nie byłoby w tym nic dziwnego, posiadamy nawet świadectwo samego Krasińskiego, że tak było [...]. Taka więc zabawka poetycka między kochankami byłaby i tu możliwa; tylko rzecz należałoby odwrócić, [...] nie [*Kiedy kwiaty...*] jest odpowiedzią *Do D.*, lecz wręcz przeciwnie, [...] [*Kiedy kwiaty...*] jest wyzwaniem, a *Do D.* odzewem i echem. Delfina woła z Neapolu: „Na przyszłą wiosnę już mnie nie będzie”, na co jej poeta zgodnie, lecz z poprawką zakochanego odpowiada z Monachium: „Na przyszłą wiosnę już nas nie będzie”. Co do tego, naszym

zdaniem, wątpliwości nie ma; inna rzecz autentyczność. Byłyby tu dwie możliwości: albo wiersz [*Kiedy kwiaty...*] jest istotnie utworem Delfiny, a poeta w liście z d. 20 sierpnia przesyła jej (może przez siebie poprawiony) odpis, zostawiając sobie oryginał na pamiątkę, albo też napisał go Krasiński jako poetycką parafrazę rozpaczliwego listu Delfiny, właśnie w tym czasie otrzymanego. Rzecz stanowczo dziś już rozstrzygnąć trudno: słowa jednak pod wierszem „tyle tylko ci dziś napisać mogę – już nie zdołam pisać do ciebie – trzeba mi jechać do ciebie – trzeba” itd. przemawiałyby zdaniem naszym stanowczo za autorstwem Krasińskiego²¹.

Jak widać, Czubek ostatecznie rozwiązał zagadkę autorstwa na korzyść autora *Przedświtu*. Skąd jednak wziął się pomysł, że wiersz napisała kobieta?

Wydaje się, że spowodowała to sytuacja komunikacyjna. Oto mamy dwa korespondujące ze sobą teksty: żeński ([*Kiedy kwiaty przyszlą wiosną...*]) i męski (*Do D...*). To naturalna sytuacja dialogu kobiety i mężczyzny. Podobnie dzieje się w lirycznej dylogii zatytułowanej *Dwie piosnki*. Zacytuję jej fragmenty – zaczyna tym razem mężczyzna:

I

Od łez moich się zaduszę!
Ja ci dałem całą duszę,
A dziś w drogę jechać muszę!
Ja tak cię kochałem!
Ach, rozdział śmiercią – tak jak śmierć rozdziałem!

[DZ, I, s. 122]

Temat rozdziału, rozłączenia zdominował całą „męską” wypowiedź. Kobieta zaś odpowiada kontrastowo – mówi na temat połączenia:

II

Rankiem, wieczorem, na wyspy bezdroże
Patrę samotna, w skały, w niebo, w morze
I co dzień mówię: „On dziś wróci może!”
Taki mój los!
[... ..]
Kiedyż on wróci? Czyż jeszcze dni wiele
Tak patrzeć będę na smutne topiele?
O szepnij – szepnij mi Stróżu Aniele:
„Wkrótce wróci on!”

[DZ, I, s. 123]

²¹ J. Czubek, *Dodatek krytyczny*, [w:] Z. Krasiński, *Pisma...*, t. VI, s. 330–331.

Podobnie jak w omawianym wyżej przypadku mamy więc rozmowę zakonanych, z których jedno wzmacnia i wzbogaca, uzupełnia wypowiedź drugiego, dopowiadając coś do niej ([*Kiedy kwiaty przyszlą wiosną...*] i *Do D...*) lub też zaprzecza wypowiedzi poprzednika (*Dwie piosnki*). Ten ostatni utwór kojarzy się przy tym najwyraźniej operowo: dwie piosnki wymagają dwojga śpiewaków, dwóch głosów: żeńskiego i męskiego, które odpowiadają sobie w dwóch następujących po sobie ariach.

Takie liryczne dialogi mogły się komentatorom kojarzyć z autentycznymi dialogami twórczymi, kiedy to Potocka komponowała muzykę, a Krasiński pisał tekst, który można było do niej zaśpiewać. Tworzyli, jako poeta i śpiewaczka (kompozytorka, instrumentalistka), para współpracujących artystów²². To wrażenie współpracy komentatorzy najwyraźniej przenosili na teksty poetyckie, odbierane przez nich jako autentyczny dialog. Zresztą Czubek sam zaświadcza (za Krasińskim), że Delfina bywała nie tylko kompozytorką i śpiewaczką, ale i poetką. Obok dialogu muzyczki i literata czy dwojga operowych śpiewaków mielibyśmy więc także dialog dwojga poetów.

Cytowane wyżej utwory to nie jedyne w dorobku Krasińskiego wiersze z żeńskim podmiotem. Podobny charakter mają także liryki o incipitach [*Dla ciebiem wszystko...*], [*Jak kawał lodu...*], *Modlitwa*, może także zapisany na darowanym Potockiej pianinie wiersz o incipicie [*Burzy Grom...*], w którym brak charakterystycznych żeńskich zaimków czy form fleksyjnych czasownika, ale za to jest następująca prośba do Boga:

O Boże mój,
Tym strunom, tym
I piersiom mym
Daj taki strój!
Daj miarę miar.
Harmonij dar!

[*DZ*, I, s. 142]

To raczej kobieta, której ofiarowano instrument (Delfina), mogłaby modlić się o dar grania na nim i śpiewania, a więc to raczej z nią identyfikuje się podmiot mówiący w tym wierszu.

Poza poematem pod tytułem *Ułamek naśladowany z Glozy ś[w]*. *Teresy*, w którym mówi sama mistyczka, mamy do czynienia wyłącznie z tekstami nie tylko z wykreowanym kobiecym „ja” lirycznym, ale też dedykowanymi

²² Szerzej na ten temat pisałem w książce *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000, s. 38–41.

konkretnym osobom, które wchodzą w rolę osoby mówiącej w wierszu. W ten sposób kobiecie „ja” będzie się identyfikować albo z Joanną Bobrową, albo z Delfiną Potocką. To one właśnie mają wypowiadać się w utworze. Tak modli się do Matki Boskiej podmiot liryczny identyfikowany z Delfiną:

Lilio bez zmazy, Rózo Sjonu biała,
Mąk Twych wspomnieniem zmiłuj się nad nami!
Bo świat nas także uwieńczył cierniami,
Wszystko, co nasze, szybko i daleko
Jak ptak, co mija, od nas odleciało,
Krzyż tylko grobów, trumny tylko wieko
Celem przyszłości przed nami zostało!
Kochane nasze aniołkami Twemi!
Duszęś ich wzięła do niebieskich chórów,
A ciała leżą i śpią w głębi ziemi
Pod kwiatem mogił, wśród cmentarza murów,
Żadne swej drugiej wiosny nie dożyło,
Ja ich nie miała – mnie o nich się śniło
I sny te znikły – po duszach dziecinnych
Cóż biednej matce na ziemi zostanie?
Nic – chyba marne rozpamiętywanie!
Bo grono cichych, drobnych i niewinnych
Bez modlitw matki wstępuje do nieba
I o nic błagać Boga nie potrzeba!
Więc sama jestem – zlituj się nade mną
I bólów moich spowiedź potajemną
Wysłuchaj, Pani – a do Syna Twego
Wdaj się za nami o godzinie złego!

[Modlitwa, DZ, I, s. 142]

Mówiąca kobieta zawsze jest w pisanych przez Krasińskiego modlitwach ukazywana w relacji z *sacrum*: z Bogiem, z Matką Boską – to oczywiste.

Zwróćmy jednak uwagę na inny aspekt utworu: pojawiające się w nim wspomnienie utraconych dzieci (dzieci Potockiej istotnie wcześniej zmarły). Podobny motyw – utraty dzieci, tym razem pozostawionych, porzuconych, i związanego z tym bólu – pojawia się we wcześniejszym wierszu, tym razem napisanym dla i „w imieniu” Joanny Bobrowej, a oznaczanym incipitem [*Dla ciebiem wszystko straciła na ziemi...*]:

Dla ciebiem wszystko straciła na ziemi,
Dla ciebiem drobne porzuciła dzieci,

Choć Bóg przykazał pozostać się z niemi –
Teraz w ich stronę moje serce leci!
Gdzie ich kolebka? gdzie śliczne wejrzenie?
Gdzie jasne pukle moich biednych dzieci?
Choć głos twój dźwięczny i boskie natchnienie,
On tyle szczęścia w sercu mi nie wznieci,
Co sen ich niemy lub jedno westchnienie!
Patrz! Ja być mogłam tak czysta, tak święta!
A teraz będę na wieki przeklęta!
I dzieciom moim ojciec nie odpowie,
Gdy się spytają: „Jak się matka zowie?”

[DZ, I, s. 54]

Akcentowanie związku z dziećmi i ich utraty kolejno przez Bobrową i Potocką sprawia, że kobiece bohaterki wierszy stają się do siebie podobne. Kobiece „ja” zaczyna być w ten sposób rolą (w tym wypadku przede wszystkim rolą nieszczęśliwej matki), w którą wchodzi kolejno związane z Krasińskim panie. Podobny efekt daje wchodzenie w rolę anioła kolejno przez bohaterki liryczne identyfikowalne z Bobrową, Potocką i Elizą z Branickich Krasińską. Kobiece „ja” – trzeba to jeszcze raz podkreślić – staje się rolą, a równocześnie traci mocny związek z konkretną osobą. I jeszcze jedno zostaje zaakcentowane: związek kobiecego „ja” z mężczyzną, z Bogiem, z *sacrum*. Mówiąca w utworze kobieta jest przez to obdarzona głosem, ale niesamodzielna i w jakimś stopniu pozbawiona indywidualności.

*

Wspomniałem już wyżej, że wprowadzenie żeńskiego podmiotu lirycznego jest oczywiście jaskrawym naruszeniem romantycznej konwencji, zgodnie z którą czytelnik powinien odbierać osobę mówiącą w liryku jako tożsamą z autorem, a lirykę traktować jako dziedzinę bezpośrednich, osobistych autorskich wyznań. Wydaje się, że i tu można szukać powodu, dla którego komentatorzy z przełomu XIX i XX w. traktowali wiersz z żeńskim podmiotem jako napisany (być może) przez kobietę.

Jak więc należy traktować wypowiedzi żeńskie (lub żeńskie i męskie obok siebie) w świetle tej konwencji romantycznego czytania i pisania liryki?

Da się tu postawić dwie hipotezy.

- 1) Może Krasiński po prostu nie uznawał tego sposobu romantycznego czytania liryki, a przy tym miał świadomość konwencjonalności lirycznego „ja” bliską dzisiejszej. Wtedy musielibyśmy uznać, że obecne w wierszach żeńskie „ja” jest kobietą, a więc nie jest Krasińskim.

- 2) Można jednak – przeciwnie – przyjąć, że „ja” w liryce Krasińskiego zawsze, zgodnie z duchem epoki, identyfikuje się z jej autorem, nawet wtedy, kiedy jest żeńskie. Przykładem mogą tu być omawiane wyżej w tym aspekcie modlitwy autora *Irydiona*, w których prześledziliśmy szczególną sytuację komunikacyjną: żeńskie „ja” jest orantem powtarzającym słowa męskiego przecież autora.

Aby jednak pokazać zależność kobiecego podmiotu od męskiego autora w innych wierszach, trzeba się tu odwołać do romantycznej koncepcji osobowości.

Heinz Politzer pisze w pracy omawiającej twórczość austriackiego romantyka, Franz Grillparzera:

Charakterystyczne było [...] dla każdego artysty europejskiego dziewiętnastego stulecia, że w samodoświadczeniu natchnienia nie znajdowali już jedności swojej osoby, ale jej rozdwojenie. Już nie tworzyli poezji; poezja przemawiała przez nich; w końcu sami stawali się przedmiotem poezji. W jednym z epigramów Grillparzera z wiosny roku 1835 czytamy:

Nie zasłużyłem, byś mnie zwał poetą.
Inny, przeczuwam, zasiadł i żywot mój spisuje.
Poezji imię jemu niech będzie podnieta,
Zamiast poetą, ja wierszem najwyżej się czuję²³.

Romantyk zatem, zwłaszcza kiedy porusza wątki autobiograficzne, ma świadomość rozdwojenia na „ja”-autora i „ja”-bohatera („ja” podmiotowe-opisujące i „ja” przedmiotowe-opisywane). Parze tej odpowiada w cytowanym wierszu austriackiego poety para: „ja”-poezja (poeta, inny) i „ja”-wiersz.

Odwołam się teraz ponownie do twórczości Zygmunta Krasińskiego. Pisze on w liście do Augusta Cieszkowskiego:

Bom garstką tu błota,
W której tkwi iskra wiecznego żywota!
Przed grobem spodlon, znów może gdzieś dzielny,
Za grobem będę ja, com nieśmiertelny!
Widzisz oczewiście, że to melancholia, a nie Zygmunt pisze.

[LC, I, s. 290–291]

Mamy w tym liście, by się tak wyrazić, rozdwojenie podwojone: w wierszu – na zewnętrzne, cielesne, doczesne „ja”-błoto i wewnętrzne, duchowe,

²³ H. Politzer, *Biedny radca dworu Franz Grillparzer*, [w:] *Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej*. (Wybór), przeł. J. Hummel, Warszawa 1973, s. 128.

nieśmiertelne „ja”-iskrę; w listowej prozie – na melancholię i Zygmunta. Co więcej, podział na błoto i iskrę został wywołany wcześniejszym podziałem na melancholię i Zygmunta. Widać, że gdyby to „Zygmunt” pisał, to by tak nie dzielił, autorką podziału jest zatem „melancholia”. Wyrażna jest więc świadomość, że inaczej pisze ta część autora, którą nazywa on melancholią (chyba bardziej zewnętrzna i podatna na chwilowe nastroje), inaczej – część zwana „Zygmuntem” (jak można domniemywać, kontrastowo zestawiona z melancholią, czyli głębsza, mniej podatna na zmiany nastrojów).

Romantycy wyraźnie traktują „ja” (nie tylko w liryce) jako podzielne i niejednolite. Ireneusz Bittner, godząc w swoim wywodzie pojęcia wielości i binarności, pisze, że:

penetrowanie przez romantyków swego wnętrza, docieranie do głębi swego „ja” było dla romantyków odkrywaniem wielorakości ich istnienia oraz przynależności do dwóch porządków: świata rzeczy i ducha, sfery immanencji i transcendencji, skończoności i nieograniczoności²⁴.

Zgodnie z filozofią fragmentu, widzą oni „ja” właśnie jako zbiór fragmentów. Fryderyk Schlegel pisze:

Nie mogę dać żadnej próbki siebie, mojego *ego*, lecz tylko system fragmentów, ponieważ to jest to, czym jestem²⁵.

Obecne w świadomości twórcy pary przeciwieństw nie muszą mieć więc wcale żadnego „wspólnego mianownika”, opisują jedynie nie dające się uporządkować, ująć w system (inaczej niż u Schlegla) wewnętrzne skomplikowanie. Jeśli więc w poszukiwaniach sposobu rozumienia romantycznego „ja” podążyc za romantykami (a można się tu powołać i na poglądy Edwarda Dembowskiego na temat sprzeczności w romantycznym „ja”, i na tezę Bronisława Trentowskiego o niejednorodności i „różnojedni” w człowieku, i wreszcie na twierdzenie Krasińskiego o kształtowaniu się osobowości w walce ducha z samym sobą i jednostce widzianej jako żywa, konkretna, a więc podzielona)²⁶, to, widząc je jako genetycznie związane z autorem dzieła, trzeba zarazem dostrzegać jego wewnętrzne skomplikowanie, a nawet obecne w nim sprzeczności i ruch, bo tak własne psychofizyczne „ja” widział romantyk. Stąd moja propozycja lektury liryki romantycznej: genetycznej, ale nie tyle biograficznej, co związanej właśnie z romantyczną koncepcją osobowości.

²⁴ I. Bittner, *Romantyczne „ja”*. Studium romantycznego indywidualizmu, Warszawa 1984, s. 109.

²⁵ Cyt. za A. Kurską, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, s. 12.

²⁶ I. Bittner, dz. cyt., s. 79, 83–86, 90–91.

W *Moim obnażonym sercu* Charles Baudelaire notuje myśl:

O ulatnianiu się i skupianiu Ja. W tym jest wszystko²⁷.

Nieprzypadkowo w wierszu Grillparzera pojawia się „inny”. To *alter ego*, sobowtór. Pisze o nim Marta Piwińska:

Jedno „ja” mogło się pojawić w dwóch, trzech postaciach, mieć obok siebie alter ego, anioła, diabła, sobowtóra, duszę, brata-Kaina, brata-Abla – a wszystko było uzewewnętrznionym nim samym, nim – innym²⁸.

Sobowtór oznacza przy tym dla „ja” nieustanne zagrożenie rozdarciem, dezintegracją, wewnętrzną wojną. Stanisław Dąbrowski pisze, że:

Sobowtór („minimum” naszej wielokrotności) nie tylko nas powtarza, ale też spotwarza, nie tylko nas naśladuje, ale też prześladowa²⁹.

„Ja” romantyczne jest więc otoczone rozmaitymi sobowtórami czy też (mówiąc inaczej) złożone z niezbornych, skonfliktowanych fragmentów.

Jeśli tak, to zupełnie możliwe wydaje się myślenie o człowieku jako złożonym z elementów męskiego i żeńskiego. Tym bardziej, że w wierszach Kraśńskiego pojawia się najwyraźniej idea androginii, zgodna z przyjętą przezeń quasi-swedenborgiańską koncepcją pary kochanków połączonych w jedną istotę. Przykłady znajdziemy w dwóch utworach. Pierwszy z nich to wysłany Joannie Bobrowej – najpewniej wraz z lornetką teatralną – wiersz o incipicie [*Chcę, byś mymi szklami patrzała na ludzi...*]:

Chcę, byś mymi szklami patrzała na ludzi –
Tak choć twarze cudze dojdą twego wzroku,
Wnet i pamięć moja w tobie się przebudzi –
Ja będę w Twej duszy – oni tylko w oku.

[*DZ*, I, s. 53]

Tym razem zewnętrżność (symbolizowana jak w Mickiewiczowskiej *Romantyczności* przez szkiełko i oko) jest kobieca, podczas gdy wewnątrz androginicznej istoty (czyli jej duszę) opanował element męski.

²⁷ Ch. Baudelaire, *Moje obnażone serce*, [w:] *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 271.

²⁸ M. Piwińska, *Człowiek i bohater*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, seria druga, pod. red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 78.

²⁹ S. Dąbrowski, *Vox humana. Biblia w liryce Tadeusza Nowaka*, Lublin 1993, s. 141.

Zupełnie inaczej jest w wierszu o incipicie [*Gdy się przeszłość w duszę wgnęci...*]:

Czy w nim [duchu – M. Sz.] widzisz, jak po ziemi,
Splótlśzy serca – myśli – dłonie,
Chodzim ścieżki samotnemi
Po odludnej świata stronie?
Lub gdy przyjdzie mus rozdziału,
Jak wśród świata schniem pomału,
Jak w nas mowa obcych ludzi
Serce boli – umysł nudzi?
Jak serc naszych całość żywa,
Co w jednego przeszła ducha,
Znów na dwoje się rozrywa
I tak ranna – krwią z ran bucha?
Jak w tęsknocie – jak w żalobie
Nazad dążym więc ku sobie?

[DZ, I, s. 170–171]

Kochankowie tworzą w tym utworze hybrydę o splecionych „sercach – myślach – dłoniach”, a więc nawet zewnętrznie przypominają syjamskie bliźnięta. Szczególnie ważne wydaje się jednak zrośnięcie się dwojga serc, duchów i umysłów w pojedyncze całości, których rozerwać nie można, bo grozi to dwolistemu organizmowi niebezpiecznym, choć nie śmiertelnośnym krwotokiem. Krwotok taki bowiem powoduje nie tylko cierpienie, ale i aktywizację siły przyciągania do siebie kochanków – nieszczęśliwych cząstek rozerwanej podwójnej istoty.

Jeżeli kobieta i mężczyzna tworzą jedną psychofizyczną całość, jedną istotę, jedną osobowość, to – być może – da się wrażenie odniesione podczas lektury modlitw rozciągnąć na wszystkie wiersze z żeńskim podmiotem. Osoba mówiąca o wyrażnie kobiecej tożsamości, a jednocześnie identyfikująca się ze związaną z Krasińskim damą, powinna przecież być z nim związana, spojona, zrośnięta fizycznie i duchowo. Powinna być jego kobiecym sobowtorem.

Tak więc mówiące kobiecie „ja” jest być może w tej liryce w jakimś sensie tożsame z „ja” męskim.

5. WARIANTY I INTERPRETACJE

Losy literackiej spuścizny Zygmunta Krasińskiego były, jak wiadomo, dramatyczne. Do naszych czasów ocalało niewiele rękopisów, w tej liczbie, rzecz jasna, jeszcze mniej autografów. Przez ponad półtora wieku te ostatnie ginęły i odnajdowały się, tak że żaden z edytorów nie miał dostępu do pełnego ich zespołu. A było tych edytorów wielu i ich ustalenia niekoniecznie pozostawały ze sobą w zgodzie. Wiersze, niedrukowane za życia i ogłaszane stopniowo po śmierci poety¹, znamy przede wszystkim z przedruków prasowych bądź z wydań rozmaitych zespołów tekstów Krasińskiego, często w różniących się brzmieniach. Poematy – przeciwnie – wydawane przez samego ich autora (zwykle kilkakrotnie), były później przedrukowywane w różniących się wersjach, jako podstawy tekstowe traktowano bowiem różne ich edycje. Interesująca jest też konfrontacja tych edycji z zespołem zachowanych autografów, często nieznanym wydawcom z ubiegłego wieku.

Wariantowość to przy tym znamienna cecha tekstów Krasińskiego. Przejawiała się ona na kilka sposobów:

- 1) Niektóre utwory były w odmiennych wersjach przesyłane różnym osobom (w listach) lub wpisywane do albumów – dotyczy to liryków, ale także fragmentów poematów,
- 2) Utwory drukowane były często poprawiane przez autora w kolejnych wydaniach (lub też planował on takie poprawki, jak w przypadku *Nie-Boskiej komedii*²),
- 3) Wersje rękopiśmienne utworów czasem bardzo radykalnie różnią się od drukowanych (wystarczy tu porównać pozostawioną w rękopisie *Fantazję konania* z jej wersją przeznaczoną do druku i opatrzoną tytułem *Dzień dzisiejszy*),
- 4) Pewne zmiany w utworach ofiarowywanych bliskim były przez Krasińskiego wprowadzane ze względów (auto)cenzuralnych – dla przykładu

¹ W wydaniach Jana Czubka i Leona Piwińskiego wskazywano jako wyjątki drukowane za życia poety teksty: *Poeta*, *Resurrecturis* i *Ułamek naśladowany z Głozy ś[w]. Teresy*. Ja wolę traktować je jako poematy.

² Por. M. Bizior-Dombrowska, „Nieszczęśliwe edycje” „*Nie-Boskiej komedii*” Zygmunta Krasińskiego, „*Sztuka Edycji*” 2012, nr 2(3), s. 29–34.

warto tu przypomnieć wpisany do zaginionego albumu Elizy z Branickich Krasińskiej wiersz [*Wiem – dla mnie powróż – łańcuch zgotowany...*], rozpoczynający się następującą strofą:

Wiem – dla mnie **powróż – łańcuch zgotowany**,
Kiedy przed wami nie uniżę czoła,
Gdy Duch mój krnąbrny kornie nie zawoła:
„Nie Bóg mi panem, lecz wyście mi pany!”

[DZ, I, s. 130, podkr. moje – M. Sz.]

Inna wersja tego utworu – zachowana – pojawiła się w liście do Adama Sołtana. Tam tekst nosi tytuł *Do...*:

Wiem, dla mnie **Sybir – powróż – zgotowany** –
Jeśli przed wami nie uniżę czoła,
Gdy Duch mój krnąbrny kornie nie zawoła:
„Nie Bóg mi panem, lecz wyście mi pany”.

[DZ, I, s. 130, podkr. moje – M. Sz.]

- 5) Krasińskiemu zdarzało się także parafrazować własne teksty, na przykład w wierszu *Tęsknota* pojawia się następujący refren:

Tak zawsze i wszędzie!
Choćby nawet w niebie!
O Polsko, bez ciebie
Mnie źle i źle będzie!

bis }
}

[DZ, I, s. 59, podkr. moje – M. Sz.]

Jego wariant pojawia się zaś w liście do Delfiny:

Tak zawsze i wszędzie,
Choćby nawet w niebie,
O Droga! bez Ciebie
Źle mi i źle będzie!

[LP, II, 94–95, podkr. moje – M. Sz.]

- 6) W przypadku braku zachowanych tekstów (rękopisów, autografów bądź druków dokonanych za życia autora) jesteśmy skazani na wersje z różnych pośmiertnych wydań, które nierzadko także różnią się między sobą – autorami „wariantów” stają się zatem edytorzy, nierzadko skłonni do daleko idących ingerencji w tekst.

Jako edytor dwóch pierwszych tomów w nowym wydaniu dzieł literackich poety (Z. Krasiński, *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, pod red. naukową M. Strzyżewskiego, t. I–VIII, Toruń 2017) podjąłem więc następujące decyzje:

- 1) Uznałem wyraźnie się różniące (leksykalnie, semantycznie, ilościowo) warianty utworów niedrukowanych za życia poety (a zatem liryków, także jednego z poematów) za pełnoprawne wersje, a nie za na przykład kolejne redakcje tekstu, sporządzane w celu ostatecznego wygładzenia i uzyskania optymalnego kształtu; potraktowałem je jako odrębne utwory i zamieściłem w głównej części tomu, a nie w dodatku krytycznym, a tylko w przypadku mniejszych różnic dążyłem do ustalenia podstawy tekstu, informując o jego odmianach.
- 2) W wypadku utworów drukowanych za życia poety (poematów) przyjąłem jako podstawę *editio ultima*, zwłaszcza że dzięki niej można było ukazać na przykład cały polemiczny sens *Psalmów przyszłości*.

Praca niniejsza będzie poświęcona kilku tekstom i ich wariantom. Przykłady dobrałem tak, aby pokazać różnice decydujące nie tylko o brzmieniu, ale przede wszystkim o znaczeniu dzieł, a więc o stworzonych w ten sposób możliwościach interpretacyjnych czy reinterpretacyjnych. Egzemplar te znalazłem w jednym wierszu i dwóch poematach autora *Nie-Boskiej komedii*.

*

Wiersz o incipicie: [*Zimny rozsądek w tobie się opiera...*] został przez Zygmunta Krasińskiego przesłany Konstantemu Gaszyńskiemu w liście z 18 maja 1840 r.³ Oto początek tego utworu:

Zimny rozsądek w tobie się opiera.

Wierzę, że w sobie karmię solitera,
I mnie zarzucasz na kształt jakiej kaźni,
Że noszę w mózgu tęczę wyobraźni.
Mówisz: tam w mózgu robak twój prawdziwy,
Złudzenie, mara, co ci na przemiany
W białe kamelie przetwarza pokrzywy,
Wiejskie w chór Duchów przemienia organy.

Pierwszy czterowiersz utworu znany jest jednak w nieco innym brzmieniu, w jakim przekazały go wydania krytyczne. Oto ono:

³ Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, Lwów 1882, s. 158–159. Podkr. moje – M. Sz.

Zimny rozsądek w tobie się opiera

Wierze, że w sobie karmię solitera,
I mnie zarzucasz na kształt jakiej kaźni,
Że noszę w mózgu tęczę wyobraźni⁴.

Zmiana wyrazu „wierzę” na „wierze” (a więc czasownika na rzeczownik w celowniku), a także usunięcie zamykającej pierwszy wers kropki, to koniektura wprowadzona przez Tadeusza Piniego, w którego wydaniu krytycznym po raz pierwszy pojawia się właśnie taka wersja – edytor uznał bowiem zapis z listów za błędny, choć wyraźnie swojej zmiany nie oznaczył⁵. Od niego tenże kształt utworu przejął (również bez opisanie zmian) Jan Czubek i inni edytorzy.

Koniektura wynika, jak się wydaje, ze względów składniowych. W poprawionej wersji otrzymujemy bowiem po prostu zdanie współrzędnie złożone łączne przedzielone zdaniem podrzędnym:

Zimny rozsądek w **tobie** się opiera [**twojej**] wierze, że w sobie karmię solitera, i mnie zarzucasz...

W wersji z listu otrzymujemy zamiast pierwszego zdania składowego dwa zdania współrzędnie złożone przeciwstawne:

Zimny rozsądek w **tobie** się opiera [tj. znajduje oparcie], [natomiast **ja**] wierzę...

Jednak kolejne zdanie składowe już zupełnie nie pasuje do tej całości. Nie powinno bowiem być zdaniem łącznym (za spójnikiem „i”), lecz znowu przeciwstawnym, bo treści zdań składowych pozostają w opozycji. Stąd zamiast:

Wierzę, że w sobie karmię solitera, i mnie zarzucasz...

powinno się pojawić zdanie:

Wierzę, że [**ja**] w sobie karmię solitera, [**natomiast ty**] mnie zarzucasz...

chyba, że uznamy, iż chodziło o wiarę osoby mówiącej równocześnie i w istnienie tasiemca, i w zarzuty adwersarza:

Wierzę [**w to**], że w sobie karmię solitera i [**w to, że**] mi zarzucasz...,

⁴ Z. Krasiński, *Pisma*, Wydanie Jubileuszowe, [oprac. Jan Czubek], t. I–VIII, Kraków–Warszawa 1912, t. VI, s. 80. Podkr. moje – M. Sz.

⁵ *Pisma Zygmunta Krasińskiego*. Za zezwoleniem rodziny poety wydał T. Pini, t. III, Lwów 1904, s. 69, 253.

co z kolei wydaje się dziwne w świetle całości utworu. Jeżeli bowiem wiersz jest polemiką z opinią, iż jego podmiot liryczny na sposób poetycki wyolbrzymia i zniekształca rzeczywistość, to przecież polemizuje się z zarzutem realnym, a nie z takim, w którego istnienie zaledwie się wierzy.

Wprowadzona koniektura zmienia też znacząco sens wiersza. W nowej wersji mówi on o walce wewnętrznej rozgrywającej się w adresacie wiersza (pomiędzy wiarą a „zimnym rozsądkiem”), czego wynikiem jest „zarzucanie” przezeń podmiotowi lirycznemu, że ten „nosi w mózgu tęczę wyobraźni”⁶. W wersji pierwotnej adresat jest po prostu ostoją klasycystycznego „zimnego rozsądku”, a podmiot liryczny reprezentuje „wiarę”, a więc światopogląd romantyczny. Jeśli można mówić o walce, to nie wewnętrznej, a zewnętrznej, o ścieraniu się poglądów „ja” mówiącego i „ty” przypominającym – nieco już w momencie powstania utworu przebrzmiałe – spory klasyków z romantykami.

Powstaje pytanie: którą z tych wersji przyjąć? Kierując się względami językowymi przyjąłem w „Nowej edycji krytycznej” *Wierszy* Krasińskiego zaproponowaną przez Piniego koniekturę. Poezja autora *Nie-Boskiej komedii* może się bowiem nie podobać jako twór artystyczny, ale trudno go uznać za poetę niesprawnego czy nieporadnego językowo. Nie bez znaczenia jest też jasność poprawionego przekazu w przeciwieństwie do wersji z listu. Wreszcie – oskarżenie w tej ostatniej przyjaciela-romantyka (Konstantego Gaszyńskiego) o zupełnie oświeceniowy „zimny rozsądek”, a zatem ukazanie go na podobieństwo starca z *Romantyczności*, także wydaje się sformułowane przesadnie. Czy te argumenty jednak wystarczą, aby pozbyć się wątpliwości⁷? Z pewnością nie.

*

Napisany w podobnym czasie co wiersz [*Zimny rozsądek w tobie się opiera...*] utwór *Trzy myśli pozostałe po śp. Henryku Ligenzie zmarłym w Morreale 12 kwietnia 1840 roku* zawiera jako część jeden z najsłynniejszych, a zarazem najbardziej zagadkowych tekstów Krasińskiego, zatytułowany *Legenda*. Przynosi on pamiętny apokaliptyczny obraz papieża ginącego wraz z resztkami polskiej szlachty pod gruzami pękniętej kopuły bazyliki św. Piotra. Jest to początek wielkiej przemiany: kończy się dawny Kościół Piotra, zaczyna nowy, chiliastyczny Kościół Jana. Chciałbym tu przypomnieć fragment poprzedzający zawalenie się bazyliki:

⁶ Szerzej pisałem o tym wierszu w książce *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000, s. 18–21.

⁷ Z drugiej jednak strony, Krasiński raczej rzadko stosował w wierszach przerzutnię. Zaproponowaną przez Piniego koniekturę można więc postrzegać jako przeciwną specyfice poezji autora *Irydiona*. Za powyższą uwagę dziękuję prof. Henrykowi Gradkowskiemu.

A papież w potrójnej koronie przykląkł na stopniach ołtarza i jak posąg niewzruszony klęczy.

Kardynał rzekł: „Wychodźcie wszyscy, i wy, i wy, i wy, i wy jeszcze, by żaden z was nie zginął pod gruzami tych murów!” [...]

Wtedy kardynał: „Ojcze mój, czy tu się zostać chcesz?”

A starzec, rękę podnosząc i przytrzymując koronę, odparł głosem zbolałym: „Ja tu umrzeć chcę – zostaw mnie, synu!”

I lud wszystkich usłyszał tę odpowiedź i krzyknął: „Uciekajmy!” [...]

Kardynał wtedy [...] przechodząc rzekł do szlachty polskiej: „Ludzie, idźcie za mną!”

Nic nie odpowiedzieli.

On jeszcze głowę odwrócił i rzekł: „Idźcie za mną!”

Oni się nie ruszyli.

A gdy dochodził bramy, pędząc lud przed sobą jako pasterz, raz ostatni jeszcze ręką skinął ku nim.

Lecz oni podnieśli tylko szable w górę, jakby na ich ostrzach wstrzymać chcieli spadające mury, i zawołali razem: „Nie opuścim starca tego. Samemu gorzko jest umierać – a kto z nim umrze, jeśli nie my? Wy idźcie wszyscy – my nie umiemy uciekać”.

[DZ, II, s. 75–76]

Zwróćmy uwagę na pytanie skierowane przez kardynała do papieża. Pojawia się ono w tym samym brzmieniu w ocalałym autografie poematu. Rękopis ten znajduje się w zbiorach Biblioteki Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie (rkps 12044). Został on opatrzony dopiskiem Józefa Kallenbacha: „Autografy Z. Krasieńskiego. W pudle z tzw. ‘niepotrzebnymi papierami bez wartości’. Znalazł i uporządkował J. Kallenbach w kwietniu 1917 r.” W wydaniu krytycznym wykorzystano go po raz pierwszy. Jednak w autografie pytanie kardynała poprzedzają słowa nieobecne w pierwodruku. Porównajmy wersje:

W pierwodruku:

Wtedy kardynał: „Ojcze mój, czy tu się zostać chcesz?”

Autograf natomiast zawiera wariant szerszy:

Wtedy kardynał schyliwszy się ku starcowi starców chciał go objąć i podnieść – lecz kolana jego zrosłe były z marmurem – i rzekł kardynał: „Ojcze mój, czy tu się zostać chcesz?”

Różnica pomiędzy wariantami jest wyraźna. Papież z pierwodruku po prostu decyduje się zostać w walącym się kościele, mówi: „ja tu umrzeć chcę”.

W autografie jego sytuacja jest trudniejsza: ojciec święty nie tylko nie chce, ale przede wszystkim nie może powstać z kolan, te bowiem „zrosły się z marmurem”.

Mamy do wyboru przyjęcie jednej z dwóch możliwości: albo skrócenie akapitu w pierwodruku wynika z błędów osób przygotowujących dzieło do druku (a więc mechanicznie „wycięto” wyrazy pomiędzy pierwszym i drugim użyciem słowa „kardynał”), albo też autor dokonał tu zupełnie celowego zabiegu i sam ostatecznie usunął fragment tekstu. Nic tu nie wyjaśniają wydania kolejne, bowiem druga edycja z roku 1859 (powtarzająca rozwiązanie z pierwszej) ma niejasny status. Jest to bowiem prawdopodobnie już wydanie pośmiertne (Krasiński zmarł 23 lutego tegoż roku), trudno orzec, czy kontrolowane.

Za drugą możliwością (czyli za decyzją autorską) mogą przemawiać dwa następujące argumenty.

Po pierwsze, Krasiński mógł uznać, że jego krytyka tradycyjnego Kościoła poszła w autografie za daleko. I tak bowiem istniało niebezpieczeństwo, że tekst *Legendy* będzie interpretowany tak, jak zrobił to Mickiewicz, a więc jako stwierdzenie, że papiestwo zgrzeszyło niezrozumieniem nowych czasów i zlekceważeniem cierpień ludzi i ludów i że jest pod rządami „książąt Kościoła, którzy [...] mają włosy osiwałe od bezczynności”⁸. Jeśli dodać do tego wizję zrośnięcia się papieża z marmurem ołtarza watykańskiej bazyliki (a to obraz niebezpiecznie bliski przedstawieniu zrośnięcia się z tronem), otrzymalibyśmy wizję papieństwa nie tylko nieruchawego, ale też niereformowalnego i nadmiernie przywiązanego do miejsc, godności, dochodów... Wersja z pierwodruku jest przy tym zdecydowanie bardziej wieloznaczna, nie stawia bowiem kropki nad i. Fizyczne unieruchomienie papieża z autografu jest jednocześnie unieruchomieniem sensu *Legendy*, jej ujednoznacznieniem, które postawiłoby może Krasińskiego – jako jej autora – w rzędzie tak radykalnych krytyków papieństwa, jak Mickiewicz i Słowacki, a na tym przecież twórcy *Irydiona* nie zależało⁹.

Po drugie zaś, wersja z autografu mogła budzić niepotrzebne i chyba niekorzystne skojarzenia. Otóż motyw zrośnięcia się z kamieniem (skamienienia,

⁸ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, [w:] *Dzieła*, t. XI, Wydanie rocznicowe, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998, s. 37–44. Na temat Mickiewiczowskiej interpretacji *Legendy* por. też. W. Weintraub, *Dookoła „Legendy” Krasińskiego (Krasiński i Lamennais)*, [w:] *Od Reya do Boya*, Warszawa 1977, s. 301–302; M. Janion, *Krasiński – Mielikowski – Ligenza*, [w:] *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 300–302.

⁹ Por. R. Przybylski, *Kopuła świętego Piotra. O myśli nieokielznanej*, [w:] *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 17–84.

unieruchomienia) znany jest powszechnie z jednej z najsłynniejszych opowieści z *Księgi tysiąca i jednej nocy* – baśni *O rybaku i ifrycie* (w innej wersji: *O rybaku i dżinie*). Zawiera ona historię miasta przemienionego w jezioro, ludzi – w ryby i młodzieńca – w pół-ludzką i pół-kamienną hybrydę. Przytoczę tu jej fragment:

Młodzieniec siedział, a miał na sobie szatę jedwabną, haftowaną złotem, wszelako widniały na nim znamiona smutku. Oddał królowi pozdrowienie i rzekł: „O panie mój, wybac mi, że nie wstaję.” [...] I ujął ręką poły swej szaty i uniósł je. Dolna połowa ciała jego, aż do stóp, była kamieniem, zaś od pępka aż do włosów na głowie – człowiekiem. I rzekł młodzieniec: „[...] Żona moja [...] powiedziała: ‘Oby Allah na moje zaklęcie uczynił, byś stał się na poły kamieniem, na poły człowiekiem’. I stałem się takim, jak widzisz oto; trwam ni stojąc, ni siedząc i anim martwy, anim żyjący [...]”¹⁰.

Arabska baśń opowiada więc o czarach i ich efektach: „mieście zaklętym”¹¹ i jego „królu zaczarowanym”¹², określanym także jako „młodzian zaklęty”¹³. Polskiemu czytelnikowi przychodzi ona na myśl pierwszą część Mickiewiczowskich *Dziadów* i śpiewaną przez jednego z jej bohaterów balladę (tam nazywaną „piosenką”) zatytułowaną podobnie: *Młodzieniec zaklęty* (pierwszej części *Dziadów*, notabene, Krasiński raczej nie mógł znać, została bowiem opublikowana dopiero po śmierci obydwu poetów, w 1860 r.):

Na łańcuchu, przed zwierciadłem
Stoi młodzieniec okuty,

Stoi, a z ludzkiej postaci,
Mocą czarownych omamień,
Coraz jakąś częśćkę traci
I powoli wrasta w kamień.

Aż do piersi już był głazem
[... ..]¹⁴

¹⁰ *Księga tysiąca i jednej nocy. Wybrane opowieści*, wybór i przekł. filologiczny W. Kubiak, literacka wersja przekł. i przekł. wierszy J. Ficowski, wstęp i przypisy T. Lewicki, Wrocław 1966, s. 51–57.

¹¹ Tamże, s. 61.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 55.

¹⁴ A. Mickiewicz, *Dziady. Widowisko. Część I*, [w:] *Dziela*, Wydanie rocznicowe, t. III, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 107.

Oczywiście, Mickiewiczowskiej balladzie zupełnie nie szkodzi baśnio-wość i wyrazisty związek z arabską bajką magiczną. Inaczej ma się rzecz z *Legendą* Krasińskiego, która, mimo tytułu, odwoływała się nie do dziedziny cudowności baśniowej, a do – z reguły odległej od tamtej – cudowności religijnej. Te dziedziny kłóć się ze sobą i jeśli pojawiają się (rzadko) obok siebie, to cudowność baśniowa obniża religijną (i odwrotnie), odbierając wszechmoc istotom nadprzyrodzonym, a czytelnikom – możliwość uwierzenia w religijne sensy niesione przez utwór (wystarczy tu przypomnieć *Balladynę* Słowackiego czy niektóre ballady Leśmiana)¹⁵. A przecież autorowi *Trzech myśli Ligeny* zależało na stworzeniu dzieła profetycznego, mesjanistycznego, apokaliptycznego. Skojarzenie z baśnią byłoby odbierane jako – po prostu – niepoważne.

Trudno wywnioskować, jaki był zamysł autorski. Jednak wobec niejasności wiążących się z tekstem i argumentów na rzecz przyjęcia rozwiązania z pierwodruku¹⁶ uznałem, że należy w nowym wydaniu krytycznym tę właśnie wersję pozostawić, a rozszerzony akapit z autografu zamieścić w dodatku krytycznym wśród odmian tekstu.

*

Wydane po raz pierwszy w 1845 r. *Psalm przyszłości* zawierały trzy utwory: *Psalm wiary*, *Psalm nadziei* i *Psalm miłości* (w następnej edycji Krasiński dołożył do nich jeszcze dwa teksty). Jednak jeszcze wcześniej poeta rozsyłał przyjaciółom autograficzne wersje *Psalmu nadziei*, które szczęśliwie zachowały się w zbiorach Muzeum Narodowego, Biblioteki Narodowej, Muzeum Tradycji Szlacheckiej w Waplewie Wielkim i Narodowej Biblioteki Ukrainy im. Wasyla Stefanyka we Lwowie¹⁷.

¹⁵ L. Vax, *L'art et la littérature fantastique*, Paris 1960, s. 10. Por. też M. Szargot, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004, s. 19–20, 32–35; B. Szargot, M. Szargot, *Antybaśnie Bolesława Leśmiana („Kopciuszek”, „W pałacu królewny śpiącej”)*, [w:] *Tkanina. Studia. Szkice. Interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2003, s. 102, 108.

¹⁶ Do takich argumentów dodać można, że wersja z pierwodruku ma inny, wyrazisty rytm, którego nie słychać w dłuższym (rękopiśmiennym) wariantcie, co także mogło wpłynąć na ostateczny wybór poety. Za tę uwagę dziękuję prof. Arkadiuszowi Bałajewskiemu.

¹⁷ Ciekawe, że Manfred Kridl, międzywojenny wydawca *Psalmów przyszłości* w serii „Biblioteki Narodowej”, nie dotarł do tych autografów (pisze on konkretnie o tych wysłanych Franciszkowi Morawskiemu) i uznał, iż „musiały widocznie zaginać, skoro nie podaje ich prof. Czubek w swoim wydaniu jubileuszowym pism Krasińskiego”

Różnią się one od pierwodruku wieloma cechami, z których najbardziej uchwytne jest objętość. Wersja pierwsza, przesłana generałowi Franciszkowi Morawskiemu, liczy 37 strof. Od tej pory Krasiński systematycznie „odchudzał” swój utwór, który ostatecznie liczy 27 zwrotek. Dopiero też w wersji drukowanej pojawiły się biblijne motta.

Dla mnie jednak najbardziej interesujące są zmiany nazwy utworu. Najwcześniejszy i najdłuższy tekst opatrzył poeta tytułem *Polski psalm*. Kolejne, przesyłane znowu generałowi Morawskiemu (2 wersje) i Adamowi Sołtanowi, nazwał po prostu *Psalmem*¹⁸. Wreszcie najpóźniej powstały wariant, przesłany Jerzemu Lubomirskiemu, nosi tytuł *Psalm polski*. Krasiński powtórzył tam więc – zastosowawszy jedynie inwersję – pierwotne brzmienie tytułu¹⁹. Musiało ono być drogie poecie, skoro do niego powrócił, choć ostatecznie zarzucił w wersji drukowanej.

Psalm to dla Krasińskiego pieśń o charakterze modlitewnym, najwyraźniej też – pochwalnym. Można tak sądzić z następującego fragmentu omawianego utworu (pojawiającego się i w autografie, i w pierwodruku):

Idącego Pana chwalmy!
Rzucać palmy – rzucać psalmy –
Kwiaty na dół – pieśni w górę!

[DZ, II, s. 174]

Gra słów psalmy/palmy wskazuje wyraźnie na związek utworu z tradycją Niedzieli Palmowej – uroczystego i radosnego oddawania czci Jezusowi. Jak można sądzić, ta interpretacja tytułu pozostaje aktualna i wobec całego cyklu *Psalmów przyszłości*, i wobec poszczególnych utworów ten cykl tworzących, które także mają w nazwach to określenie gatunkowe (a także do dwóch dołączonych w drugim wydaniu: *Psalmu żalu* i *Psalmu dobrej woli*, choć z pewnością mniej w nich radosnej adoracji).

Z kolei polskość *Polskiego psalmu* (*Psalmu polskiego*) zawiera się w temacie polskim i mesjanizmie – zacytuję kolejny fragment „ocalony” w pierwodruku:

(M. Kridl, *Wstęp*, [w:] Z. Krasiński, *Psalm przyszłości*, J. Słowacki, *Odpowiedź na Psalm przyszłości*, oprac. M. Kridl, Kraków 1928, s. XXII.

¹⁸ Adam Sołtan otrzymał też pozbawiony tytułu i mott autograf *Psalmu miłości*.

¹⁹ N. [Konstancja Morawska], *Do genezy „Psalmów przyszłości”*, „Przegląd Polski” 1893, t. 107, s. 325–341; Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, t. III, Warszawa 1973, s. 481; Z. Sudolski, *Nad autografami „Psalmu nadziei” (zarys procesu twórczego)*, „Blok-notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” 1978, s. 110–125.

Tak wam z krzyża, o plemiona,
Dziś proroczy polski naród;
Choć mówicie: „Ot, już kona!”
W nim przyszłości waszej zaród.

Polsko! Polsko! grób twój tylko
Był kołyską nowej zorzy!
Śród wieczności jedną chwilką,
W której począł się dzień boży!

[DZ, II, s. 174]

W ten sam sposób „polskie” są wszystkie psalmy, nie było więc sensu powtarzać tytułu trzykrotnie. Dlaczego jednak poeta nie nazwał swojego cyklu *Psalmami polskimi* tylko *Psalmami przyszłości*? Trudno powiedzieć. Tym niemniej wydaje się, że element „przyszłościowy” funkcjonuje w nim analogicznie do sygnalizowanej wcześniej polskości: wskazuje na to, że ich treścią są właśnie mesjanistyczne „proroczenia polskiego narodu”. Krasiński zrezygnował z tytułu, ale nie z sygnalizowanej przezeń treści.

Pod nazwą *Psalm nadziei* opisywany utwór został, jak już wspomniałem, wpisany w cykl, którego wyróżnikami są trzy cnoty teologalne: wiara, nadzieja i miłość. W oczywisty sposób odwołuje się on do *Hymnu o miłości* świętego Pawła:

Tak więc trwają wiara, nadzieja, miłość – te trzy:
z nich zaś największa jest miłość.

(1 Kor 13, 13)²⁰

Włączony w cykl jako *Psalm nadziei* utwór stał się niejako kolejnym, drugim szczeblem do ostatniego psalmu – najważniejszego w cyklu, bo mówiącego o miłości, największej z cnót. Do tej koncepcji tytuł *Psalm polski* po prostu nie pasował.

A jednak właśnie ta zarzucona nazwa otwiera bardzo ciekawe perspektywy interpretacyjne. Bowiem właśnie w polskiej tradycji biblijny gatunek przechodzi znamienne przeobrażenia.

Widać je już w szczęśliwie niewiernym tłumaczeniu Jana Kochanowskiego – *Psalterzu Dawidów*. Do polskiej wersji gatunku renesansowy poeta wprowadził ważny ton osobisty, ludzki, „domowy” (by przywołać określenie Tadeusza Nowaka²¹), odejmując mu koturnowość i elementy mesjańskie, a psalmistę ukazując jako człowieka w kryzysie wiary, szukającego Boga.

²⁰ *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich, Poznań–Warszawa 1980, s. 1302.

²¹ Chodzi mi o tom (i cykl pod tym samym tytułem w tymże zbiorze) T. Nowaka, *Psalmy na użytek domowy*, Kraków 1959.

Podobny, osobisty ton powróci w *Psalmidii polskiej* Wespazjana Kochowskiego, który daje już nie tłumaczenie czy parafrazę, ale polski odpowiednik biblijnego cyklu. Jego psalmista odczuwa osobiste cierpienia związane ze „sromotą niepłodności” lub zesłanym przez Boga kołtunem. W tym sensie psalmodia Kochowskiego także eksponuje elementy „domowe” – czyli także nie tyle wspólnotowe (na przykład narodowe), ale prywatne, jednostkowe, a równocześnie ponadczasowe, ogólnoludzkie. Barokowy poeta w tymże cyklu powraca jednak równocześnie do mesjanizmu. Nie jest to mesjanizm biblijny lecz, by tak rzec, preromantyczny – Polacy są w jego utworach narodem wybranym przez Boga, o czym najlepiej świadczy dokonane przez nich „złamanie potęgi bisurmańskiej” pod Wiedniem²². Twórca *Psalmidii polskiej* stylizuje przy tym poetycką wypowiedź na podobieństwo biblijnych psalmów, wielokrotnie też robi do nich aluzje.

W tym sensie Krasiński wpisuje się w ważną polską i „domową” tradycję. *Psalmy przyszłości* cechuje zasadnicze podobieństwo do barokowego cyklu polegające na połączeniu tematyki i formy biblijnej z polską i „domową”, a także z w pełni już romantycznym mesjanizmem. Tytuł *Psalm polski* – niemal bliźniaczy z *Psalmidą polską* – wydaje się zaś wskazywać na związek omawianych tekstów.

Przed cyklem Krasińskiego pojawiły się – jako ogniwo opisywanej tradycji – patriotyczne psalmy konfederacji barskiej. Po nim – psalmy Norwida, Pola, Ujejskiego, Konopnickiej...²³ W XIX w. polskie psalmy odznaczają się z reguły nie tyle cechami biblijnego gatunku (niewiele ich też w samych *Psalmach przyszłości*), co raczej wysokim z reguły stylem (bo mówi się o wysokich wartościach) i ukształtowaniem osoby mówiącej jako poety, proroka, autorytetu. Ich tematem jest albo refleksja nad sytuacją Polski utrzymana w tonie mesjanistycznym i konsolacyjnym (czasem elegijnym czy lamentacyjnym), albo – znacznie rzadziej występujący – prywatny i osobisty, „domowy” charakter wypowiedzi²⁴. Ostatnim może ważnym ogniwem współtworzonej przez autora *Irydiona* tradycji stały się już w XX w. – także polskie i „domowe”, choć znowu nie mesjanistyczne – psalmy Tadeusza Nowaka.

²² Por. M. Wójcik-Dudek, *(Prze)Trwać w okolicy mitu. Funkcje mityzacji w poezji Tadeusza Nowaka*, Katowice 2007, s. 112–114.

²³ Por. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 224–225.

²⁴ H. Pustkowski, [hasło:] *Psalm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 803–805. Por. też I. Opacki, „Ewangelija” i „nieszczęście”, [w:] *„W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 221–223, 313–318.

Ostateczny wybór Krasińskiego jest wyraźny i tytuł *Psalm polski* nie mógł się w nowym wydaniu krytycznym pojawić w miejsce nazwy *Psalm nadziei*. Znalazł się oczywiście w dodatku krytycznym. Tym niemniej warto zaznaczyć, że pierwotny tytuł wyraźniej wskazuje na związek utworu z opisaną wyżej tradycją (i na miejsce w niej) niż ten finalnie przez poetę wybrany do druku.

*

Wydaje się, że w dwóch pierwszych omawianych przykładach nie sposób wskazać „prawidłowej”, nie budzącej żadnych wątpliwości lekcji tekstu. Trzeci przynosi zdecydowane autorskie rozstrzygnięcie, które jednak nie przekreśla wcześniejszych wahań Krasińskiego i związków tekstu z tradycją literacką, którą wskazywał zarzucony tytuł. Wszystkie natomiast dowodzą, że praca edytora, praca nad aparatem krytycznym nie jest ani bezpłodna, ani przesadnie „szczegółarska”, ani skupiona na wynajdowaniu nieznaczących w istocie różnic. Może bowiem prowadzić właśnie do wykrycia ukrytych przed czytelnikiem kontekstów i pokładów znaczeniowych. Skierować go od wariantu do interpretacji.

6. POETA PISZE PRZYPISY

Po wyjściu z fazy młodzieńczego pseudohistoryzmu Zygmunt Krasiński stał się pisarzem-erudytą opierającym się na źródłach – zwłaszcza w tekstach o tematyce historycznej. Wydawca jego dramatu *Wanda* twierdzi, że jej powstanie poprzedziła praca autora nad „mitologią słowiańską i czasami przedchrześcijańskimi”, o której Krasiński poinformował ojca w niezachowanym liście z 11 kwietnia 1838 r.¹ Wyjątki z dokumentujących tę pracę zapisków posłużyły wydawcom do stworzenia szczególnych, bo niejako częściowo autorskich przypisów do dramatu. Wiadomo też, że poeta przygotowywał się do pisania *Irydiona* metodą rzetelnych (choć jednak nie gruntownych) studiów, dotyczących chociażby mitologii greckiej². Mimo więc tego, że dopuścił się on w dramacie „niedokładności historycznych i archeologicznych”, „nieścisłości topograficznych”, a nawet „wielu anachronizmów, nieodpowiadających bynajmniej prawdzie historycznej”, to przynajmniej część z tych uchybień można wytłumaczyć po prostu ówczesnym stanem wiedzy³. Mniej krytyczny od cytowanych wyżej badaczy z początku XX w., współczesny znawca antyku, Aleksander Krawczuk twierdzi, że inspiracją dla dramatu Krasińskiego z czasów Heliogabala były „źródła antyczne oraz wywody historyków późniejszych”, zwłaszcza zaś (obecnie, co prawda, uznawane za niezbyt wiarygodne) dzieło *Pisarze historii cesarskiej*, na którym poeta opierał się „pośrednio lub bezpośrednio”, ale wiernie, dzięki czemu jego „wizja poetycka w *Irydionie* ma historyczne podstawy”⁴.

¹ Z. Krasiński, *Pisma*, Wydanie Jubileuszowe, [oprac. J. Czubek], t. I–VIII, Kraków–Warszawa 1912, t. V, s. 3.

² B. Swiba, *Szczegóły mitologiczne w Irydionie*, [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Zygmunta Krasińskiego*, t. 1, Lwów 1912, ze słowem wstępnym I. Dembowskiego, s. 43.

³ K. Ciołkosz, *Topografia Rzymu w Irydionie Z. Krasińskiego*, [w:] *Księga pamiątkowa ...*, t. 3, s. 2–4. Krytycznie natomiast ocenił prawdziwość obrazu Rzymu za czasów Heliogabala w *Irydionie* Tadeusz Sinko, uznając dzieło za obraz daleki od wierności prawdzie i raczej symboliczny oraz wyciągając stąd paradoksalnie brzmiący wniosek, że „Krasiński nie był poetą ruin rzymskich” (T. Sinko, *Refleksy Rzymu w poezji polskiej*, [w:] *Antyk w literaturze polskiej. Prace komparatystyczne*, Warszawa 1988, s. 213–217, 220).

⁴ A. Krawczuk, *Poczet cesarzy rzymskich. Pryncypat*, Warszawa 1986, s. 321.

Przypisy autorskie w dramatach i poematach twórcy są więc efektem wspomnianej wyżej erudycji i studiów. Te dołączone do *Irydiona* były z tego powodu od początku niezwykle cenione – np. przez recenzenta „Korespondenta Emigracji Polskiej” zostały one uznane za jedyny cenny element w całym dramacie. Z kolei Jan Czubek, przekraczając zdecydowanie kompetencje edytora, włączył pierwszy z nich jako „dodatkową introdukcję do dzieła [...]”, przenosząc go na czoło dramatu⁵, co oczywiście stanowiło szczególną formę nobilitacji autorskiego komentarza.

Nie są one przy tym jakimś wyjątkiem na tle epoki. Jak pisze Wacław Kubacki:

Romantycy zwykli byli wyposażać swe utwory [...] w erudycyjne noty i różnego rodzaju przypisy. [...]

W praktyce romantyków autorskie przypisy stanowiły integralną część dzieła literackiego. Nie można ani czytać, ani studiować *Grażyny*, *Konrada Wallenroda* lub *Pana Tadeusza* Mickiewicza, *Marii* Malczewskiego, *Zamku Kaniowskiego* Goszczyńskiego lub *Żmii* Słowackiego bez przypisów⁶.

Autorskie objaśnienia do *Irydiona* mają jednak szczególny charakter. Zdaniem cytowanego badacza da się je bowiem podzielić na trzy kategorie. Obok „zwykłych objaśnień i historycznych komentarzy” znajdują się tam też noty, które „pozwalają wniknąć w wyznawaną przez poetę teorię procesu dziejowego”, a więc o zawartości raczej historiozoficznej niż historycznej. Są też „przypisy jakby o autonomicznym charakterze literackim” – Kubacki wskazuje analogie do nich w objaśnieniach do *Marii*⁷.

Trzeba jednak zauważyć, że zastosowana przez badacza klasyfikacja jest o tyle myląca, iż trzeba by zgodnie z nią do poszczególnych kategorii zaliczać te same noty, zawierające i „zwykłe objaśnienia”, i wykład historiozoficzny, a przy tym wykorzystujące funkcję poetycką języka. Co więcej – zwykle zawartość

⁵ W. Kubacki, *Wstęp*, [w:] Z. Krasiński, *Irydion*, oprac. W. Kubacki, Wrocław 1967, s. CXXXVIII–CXXXIX.

⁶ Tamże. Przypisy romantyczne doczekały się już swojej literatury przedmiotu. Dla przykładu – o przypisach Mickiewiczowskich por. np.: H. Markiewicz, *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004, s. 73; Z. Stefanowska, *Pamiętnik domowy w Panu Tadeuszu*, [w:] *Mapa romantyzmu polskiego. Pisma z lat 1964–2007*, Warszawa 2014, s. 106–115; T. Winek, „*Pan Tadeusz*” z przypisami, „*Sztuka Edycji*” 2017, nr 2, s. 79–87.

⁷ W. Kubacki, dz. cyt., s. CXXXIX. Na tle innych przypisów z epoki autorskie objaśnienia do *Irydiona* wyróżniają się zatem dzięki hołdowaniu przez Krasińskiego aż do przesady romantycznym tendencjom do erudycyjności, obszerności i literackości komentarza.

historiozoficzna objaśnień szkodzi faktograficznej, historycznej czy kulturowej prawdzie. Poeta bowiem, tworząc wrażenie przekazywania czytelnikowi jedynie erudycyjnego komentarza, wprowadza go w błąd, bo dąży raczej do przekonania go do swoich (czasem kontrowersyjnych) poglądów i narzucenia własnej wizji dziejów. Zamiast nauczyciela historii odkrywamy więc w Krasińskim-komentatorze romantycznego dydaktyka ze skłonnościami do indoktrynacji. Rzecz nie dotyczy zresztą wyłącznie *Irydiona*, choć w tym właśnie dziele ujawnia się w całej okazałości. Autor *Nie-Boskiej komedii* nie jest bowiem w swoich dziełach mistrzem przypisów. Tylko czasem nim bywa.

Zacznijmy od przypisu chyba niecelowo błędnego. To komentarz do następującego fragmentu *Psalmu żalu* pochodzącego z *Psalmów przyszłości*, a odnoszącego się do postponowanych w nim Rosjan, którzy jawią się jako:

Sprośne Pany!
Bez koron na głowie,
Lecz z różgą ze stali –
I służą Jehowie
Lub z Schizmy powstałi!
Duchoborce – rozkolniki –
I po nocach słycać ryki
Rozrzynanych ciał
Na cześć Molochowi.
Tak panują ludzie nowi!

[DZ, II, s. 221–222]

Określenia: „duchoborce” i „rozkolniki” objaśnia poeta jako:

Nazwiska sekt powstałych na łonie grecko-rosyjskiego Kościoła, a których krwawe obrzędy przypominają to, co najszykardniejszego było pod względem rozpusty i okrucieństwa w starożytnych wschodnich fenickich i kartagińskich religiach.

[DZ, II, s. 234]

Nie jest to zgodne z prawdą. Obie sekty istniały w rzeczywistości, ale miały inny charakter. Duchoborcy to herezja w łonie prawosławia, odrzucająca Kościół, sakramenty, dogmaty i wszelkie obrzędy, a uznająca jedynie autorytet „księgi żywej”, czyli prawdy ludzkiej duszy. Z kolei raskolnicy (inaczej: starowiercy, staroobrzędowcy) to wyznanie powstałe na skutek rozłamu (ros. *raskoł*) w rosyjskim Kościele prawosławnym – byli oni zwolennikami liturgii sprzed reform patriarchy Nikona z lat 1654–1666. Odrębność tej sekty polegała między innymi na odmienności niektórych zachowań obrzędowych (np. na żegnaniu się dwoma,

a nie trzema palcami) i szczególnej pisowni imienia Zbawiciela, korzystaniu ze starych ksiąg liturgicznych i czczeniu starych ikon.

To jednak nie z tymi sektami były kojarzone rozpusta, okrucieństwo i „krwawe obrzędy”⁸. Jak sądzi Czubek, który *notabene* w ogóle nie odnotował autorskiego przypisu, Krasiński prawdopodobnie „pomieszał tu z nimi [tj. raskolnikami i duchoborcami – M. Sz.] widocznie inne sekty, które się albo do krwi biczują (chłystowie) albo trzebią (skopcy)” [V, 69]. Dodajmy, że manichejscy chłystowie praktykowali zarówno biczowanie, jak i orgie seksualne, w ramach których stosunki płciowe (zakazane jednak między małżonkami) traktowane są jako udzielanie sobie przez braci i siostry Ducha Świętego. Warto też przypomnieć dusicieli, uznających samobójstwo i dzieciobójstwo za wiarę za miłe Bogu i – o czym świadczy ich nazwa – dopuszczających się ich⁹.

Oczywiście, można i należy widzieć w tym przypisie tendencję ideologiczną. Chodziło przecież o odpowiednio dobitne zohydzenie czytelnikowi znienawidzonych przez poetę Rosjan. Ale to nie tłumaczy zamiany nazw – ten sam efekt osiągnąłby poeta przywołując terminy: „skopcy”, „chłystowie” czy „dusiciela” (choć oczywiście utraciłby rym). Wydaje się więc, że Czubek ma w tym wypadku rację – zaszła pomyłka.

Z pewnością natomiast czynnik ideologiczny zadecydował o kształcie i charakterze niektórych przypisów w *Irydionie*, świadomie już – jak sądzę – zniekształcających prawdę lub chociażby reinterpreterujących ją w sposób szczególny. Chciałbym się tu przyjrzeć dwóm notom objaśniającym przywołowaną w dramacie (i równocześnie odrzucaną) eschatologię.

Jako przykład pierwszy – choć mniej wyrazisty – niech posłuży komentarz dotyczący chrześcijańskiej apokalipsy. Poeta pisze tak:

[...] od śmierci Chrystusa aż do połowy prawie średnich wieków trwała w chrześcijaństwie posępna wiara, że świat bliski ciągle końca i sądu ostatniego. [...] najbardziej do ustalenia tej wiary przyłożyły się natchnienia św. Jana na wyspie Patmos, zawarte w znanej księdze *Apocalypsis*. [...] Niejeden męczennik, konając, widział otwarte niebiosy, przepowiadał koniec rzymskiej potęgi, a zatem świata, a zatem z niebios zstąpienie Chrystusa. [...] Jedni sądzili, że wróci Chrystus i że na ziemi zacznie się Jego panowanie – [...] Drudzy myśleli, że w rzeczy samej próba materialna się zakończy, że ziemia zniknie z przestworów wraz z Rzymem – że umarli powstaną i że się objawi w przestrzeniach obiecana przez św. Jana nowa

⁸ Co prawda, za czasów Mikołaja I pojawiły się wobec kolonii duchoborców oskarżenia o stosowanie eutanazji i wykonywanie wyroków śmierci przez zakopywanie żywcem. Por. J. Gondowicz, *Najkrótszy słownik sekt i herezji Kościoła Wschodniego*, „Literatura na Świecie” 1989, nr 4(213), s. 141–142, 156–157.

⁹ Por. tamże, s. 138–139, 143.

Hierozolima. [...] Wreszcie wspólnym to jest przesądem wszystkim ludziom, że niejasno pojmują, jakoby mógł świat żyć dalej po skonaniu tego, w czym wyrosli, czego sami częścią byli. Państwo rzymskie oczywiście wtedy zbliżało się do śmierci. Co potem nastąpić miało, nie mogło wcisnąć się w mózgi ludzi żyjących wśród państwa tego – a zatem bez dalszych domysłów świat cały na śmierć skazywali błędnym przecuciem.

[DZ, III, 1, s. 482–484]

Dowiadujemy się więc, że dla Krasińskiego koniec świata (apokalipsa) oznacza zmierzch pewnej formacji (w tym wypadku: Cesarstwa Rzymskiego, a wraz z nim starożytnego świata i pogaństwa), i historyczną przemianę, a nie zagładę wszystkiego (to ostatnie rozumienie apokalipsy zostało w tymże przypisie przedstawione jako błędne i naiwne). Zauważmy, że interpretacja poety dotyczy nie tylko „posępnej wiary”, „przesądów” i „błędnych przecuć” dawnych chrześcijan, ale także jednej z ksiąg biblijnych. Jak można rozumieć, ta ostatnia, zdaniem autora *Irydiona*, albo sama jest błędna, albo przynajmniej błędnie odczytywana, bo wcale nie traktuje o „świata całego na śmierć skazaniu”, tylko o zbliżającym się końcu państwa rzymskiego, a więc pewnej epoki w dziejach.

Należy więc mówić o wyborze przez Krasińskiego istniejącego, ale też bardzo szczególnego sposobu rozumienia treści apokaliptycznych. W zgodzie z nim termin „apokalipsa” nie oznacza dzieła o końcu świata, końcu historii i nadejściu czasów ostatecznych (*eschata*) oraz o ponownym przyjsciu Chrystusa na ziemię (*paruzji*), ale odnosi się do wydarzeń współczesnych jej twórcy (np. autorowi *Apokalipsy* biblijnej) lub spodziewanych w przyszłości, ale związanych ze światem historii i polityki, a jedynie ukazanych językiem symbolicznym – w tym wypadku do wyczekiwanego upadku Cesarstwa Rzymskiego¹⁰. Owo racjonalizujące odczytanie motywów apokaliptycznych jest z pewnością możliwe i uzasadnione, a także osadzone w tradycji, choć chyba trudno uznać tę interpretację za w pełni ortodoksyjną.

Inaczej niż w cytowanym wyżej przypisie postępuje Krasiński, kiedy tłumaczy swoim czytelnikom charakter mitologii germańskiej, zwłaszcza zaś eschatologiczny mit o zmierzchu bogów (*ragnarök*). Píše wtedy:

We wszystkich mitach odyńskich przebija wpływ natury północnej – znać w nich jakby brak nadziei, jakby rozpacz wieczną, połączoną z dzikim, bohaterskim męstwem, idącym zawsze naprzód, niedbającym o to, że koniec będzie straszny

¹⁰ A. Tronina, *Siedem pieczęci Apokalipsy*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. I, Białystok 2006, s. 24. Por. też np. A. Krawczuk, *Rzym i Jerozolima. Trylogia*, Warszawa 1996, s. 429–431.

i fatalny. Myśl, że świat skończy nieszczęśliwie, że na końcu wieków złe duchy przemogą, kołuje jak zorza północna, krwawa, nad tą całą mitologią – w jej blaskach biją się do upadłego wojownicy na ziemi i goniąc wszędzie za niebezpieczeństwem, nie przepuszczają ni sobie, ni wrogom, szukają zapomnienia – żyją tak gwałtownie zewnątrz, by nie myśleć wewnątrz! Taka myśl matka, takie przecucie zniszczenia wszystkiego musiało wcielać się w zniszczenia szczegółowe – musiało z tych ludzi utworzyć Alaryków, Genseryków, Attyłów. Jako chrześcijaństwo w swoim najgłębszym początku jest ruchem postępowym miłości, tworzenia, spajania, tak mity barbarzyńskie północne były siłą postępową niszczenia, rozprzegania. Ale kiedy chrześcijaństwo postawiło się w środku tego koła zdarzeń i plemion, działać na nie zaczęło atrakcyjnie, i zdarzenia, i plemiona północne przetworzyły się na okrąg porządną, zamkniętą [...].

[DZ, III, 1, s. 465–466]

Owa pesymistyczna wizja mitologii skandynawskiej jest już zdecydowanie przesadzona i – w odróżnieniu od interpretacji motywu apokalipsy – wyraźnie sprzeczna z tekstem, do którego się odwołuje. Aby to udokumentować, zacytuję opis mitu *ragnarök*, jakiego dokonał Mircea Eliade:

W istocie wszyscy bogowie i wszyscy ich przeciwnicy padną w tej eschatologicznej walce – wszyscy z wyjątkiem Surta. Ten ostatni, który został przy życiu, wznieci kosmiczną pożogę – i wszelki ślad po życiu zniknie, całą ziemię pochłonie ocean, a niebo się zawali.

A jednak nie jest to koniec. Wynurzy się bowiem nowa ziemia, piękna, zielona, żyzna jak nigdy przedtem, wolna od wszelkiego cierpienia. Synowie poległych bogów wrócą do Asgardu [...]. Zaś przygarnięta przez Yggdrasil para ludzi stanie się początkiem nowej ludzkości¹¹.

Oczywiście, Krasiński nie mógł czytać ani Eliadego, ani Georges'a Dumezila. Ale czy nie znał także *Eddy*? Była ona wszak dostępna w XIX w. w polskim przekładzie Joachima Lelewela (pierwsze wydanie w 1807 r., drugie – w 1828). Zacytuję jej fragment (w tłumaczeniu współczesnym):

Słońce ciemnieje, ziemia osuwa się w morze,
Spadają z nieba jasne gwiazdy,
Szaleją dymy i ogień, co życie ożywił
[... ..].

¹¹ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II, *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1994, s. 114. Por. też G. Dumezil, *Bogowie Germanów. Szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2006, s. 115.

Widzę, jak znów się wylania
 Ziemia z morza, zieleniejąca
 [... ..].
 Rola nieobsiana będzie rodziła
 Zło w dobro się przemieni;
 [... ..]
 Salę widzę, od słońca piękniejszą,
 Dach złotem kryty, na Gimle:
 Sprawiedliwi tam mieszkać będą,
 Szczęścia wiecznego doznawać będą¹².

Juliusz Kleiner ukazuje Krasińskiego właśnie jako pilnego czytelnika „Edd, Nibelungów i Frithjofsagi”, dzięki którym „się poecie przedstawił duch germański”, choć autor *Nie-Boskiej komedii* „dopiero w ‘Wandzie’ zbliżył się do tonu Edd skandynawskich”, nieobecnego jeszcze w *Irydionie*¹³. Trzeba też przypomnieć, że o znajomości Eddy świadczą pośrednio zaczerpnięte z niej przez poetę nazwy własne, obecne zarówno w *Irydionie*, jak i w *Wandzie*¹⁴.

Trudno więc podejrzewać, że autor *Nie-Boskiej komedii* nie zrozumiał mitów skandynawskich albo nie znał ich dostatecznie. Wydaje się raczej, że mamy w przypisie do *Irydiona* do czynienia ze świadomym zniekształceniem ich kształtu, które wynikało z podporządkowania treści historycznej (czyli poświadczonej źródłowo) – historiozofii¹⁵.

Prawdopodobnie zdecydował tu fakt dokonującego się w myśleniu i pisaniu poety przełomu: od charakterystycznego jeszcze dla *Nie-Boskiej komedii* pesymistycznego katastrofizmu (dzieło to, przy całej swojej wieloznaczności, jest przecież przesyczone motywami i obrazami apokaliptycznymi¹⁶) do

¹² *Edda poetycka*, ze staroislandzkiego przeł. i oprac. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986, s. 17–18.

¹³ J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, t. I, Lwów 1912, s. 209, 254, 295.

¹⁴ Por. M. Szargot, *Kosmos Krasińskiego. Studia*, Piotrków Trybunalski 2009, s. 117–118, 133–134, 136.

¹⁵ S. Treugutt, *Rzymski dramat o polskim powstaniu*, [w:] Z. Krasiński, *Irydion*, Warszawa 1958, s. 40.

¹⁶ Por. np. M. Inglot, *Czytając „Nie-Boską komedię”...*, „Polonistyka” 1987, nr 7(247), s. 500–502; K. Górski, *Posłowie*, [w:] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, [reprint wydania 1835 r.], Wrocław 1967, s. VIII–IX; A. Fabianowski, *Myśl polityczna Zygmunta Krasińskiego*, Ciechanów 1991, s. 19–22; G. Tomaszewska, *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, Gdańsk 2000, s. 255; M. Sokulski, *Apokaliptyczna wizja dziejów w „Nie-Boskiej komedii”*, [w:] *Zygmunt Krasiński. W świetle i cieniu myśli romantycznej*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2014, s. 37–58.

optymistycznego providencjalizmu i mesjanizmu, pobrzmiewających już w *Irydionie*. W tym ostatnim dziele można też odnaleźć echo „spiralnej”, wikiańskiej koncepcji dziejów¹⁷. Koncepcja ta kwestionowała historiozoficzny pesymizm, a zwiastujące ostateczną zagładę wizje musiała traktować jako błędne (stąd racjonalizująca interpretacja apokalipsy w przypisach).

Poeta mógł też uznać, że człowiek myślący jedynie w kategoriach swojej epoki musi tym samym zawęzić własne horyzonty do jednostronnego pesymizmu. Dotyczy to w przypisach zarówno starożytnych chrześcijan z czasów Heliogabala, jak północnych barbarzyńców. Krasiński próbuje ocenić zarówno jednych, jak i drugich w świetle dominującej coraz wyraźniej idei „poezji całości”¹⁸. Jedni i drudzy, oczekując apokalipsy, nie mają więc racji, bo providencjalizm i mesjanizm każą odrzucić pesymizm takiego zakończenia dziejów – akceptowalna jest natomiast optymistyczna wizja ich apokaliptycznego odnowienia.

Czy jednak dawni chrześcijanie i germańscy wojownicy nie mają racji w takim samym stopniu? Oczywiście, wizja odrodzenia świata po katastrofie jest znacznie bliższa optymizmowi poety niż idea ostatecznej zagłady. Kłopot więc w tym, że bliżej mu do pogańskich Germanów niż do ortodoksyjnych chrześcijan, zwiastujących koniec świata. Może dlatego poeta uznał, że trzeba na użytek historiozoficzny zmienić charakter mitologii skandynawskiej, żeby ukazać jej wyznawców jako pozostających bardziej w błędzie niż czciciele Chrystusa. Łatwiej było także skojarzyć historiozoficzną rolę Germanów jako burzycieli dawnego świata (zwróćmy uwagę, że Krasiński przywołuje w przypisie imiona historycznych władców zwykle zwycięskich w walkach z Rzymianami, tych, którzy w V w. doprowadzili do jego upadku) z „mitami barbarzyńskimi północnymi” ujętymi jako „siła postępuowa niszczenia, rozprzegania” i przedstawić ich wyznawców jako gotowych do przyjęcia chrześcijaństwa – „ruchu postępowego miłości, tworzenia, spajania” – których to wartości we własnej religii nie mieli. Krótko mówiąc – trzeba było przedstawić pogan jako pozbawionych racji, w przeciwieństwie do chrześcijan. Ostre skonstrastowanie ich wierzeń pozwoliło również na ukazanie obu stron w świetle heglowskim, jako tezy i antytezy. Dlatego też historiozofia wystąpiła przeciwko historycznej prawdzie, by ukazać „odmienną od chrześcijańskiej *Apokalipsy* eschatologię: katastroficzne ‘przezcucie zniszczenia wszystkiego’”¹⁹.

¹⁷ Por. M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 120–122.

¹⁸ A. Bałajewski, *Poezja „trzeciej epoki”. O twórczości Zygmunta Krasińskiego w latach 1836–1843*, Lublin 2009, s. 391–392.

¹⁹ H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”. „Maria”, „Irydion”, „Lilla Weneda”*, Gdańsk 1998, s. 100.

Wydaje się także, iż Krasiński dyskutuje tu z samym sobą z czasu tworzenia *Nie-Boskiej komedii*: wątki apokaliptyczne okazują się więc nadal ważne, ale muszą być inaczej interpretowane – właśnie racjonalnie, właśnie jako wikiańska katastrofa poprzedzająca dziejowy postęp – groźna, ale nie ostateczna. Zaś jej głosiciele to nieznający jeszcze Chrystusa dzicy barbarzyńcy z Północy – Germanie, którzy biorą na siebie historyczne zadanie „siły postępowej niszczenia, rozprzęgania”. W późniejszych dziełach Krasińskiego będą to ich następcy w XIX-wiecznym świecie, czyli Rosjanie albo też barbarzyńcy z własnej woli, którzy naukę Chrystusa odrzucili – na przykład szlacheccy rewolucjoniści²⁰.

Istnieje jednak przypis świetnie godzący treść historiozoficzną z historyczną prawdą, a także z „autonomicznym charakterem literackim”. Myślę tu o znanym, bardzo obszernym (w nowym krytycznym wydaniu *Dzieł zebranych* zajmuje dziewięć stron) objaśnieniu dotyczącym postaci rzymskiego cesarza Heliogabala.

Ten symbolicznie ukazany cesarz rzymski, został w przypisie potraktowany nie tylko „jako indywiduum”, lecz jako „faktum historyczne”, „uczłowieczenie” mitów wschodnich, „symbol wschodni” [DZ, III, 1, s. 474], odwrócenie toposu doskonałego starca-młodzieńca (bo nie przedstawiał mądrej, dojrzałej młodości, lecz młodość zgrzybiałą)²¹. Był to:

[...] syn Scemidy i Wariusza Marcella, Warius Bassianus, od boga Halgah-Baal czyli Mitry, którego był arcykapłanem w Emezie, nim został cesarzem rzymskim. Dzieje Heliogabala są najmocniejszym dowodem, najwyraźniejszym symbolem zgrzybiałości ówczesnego świata [...] Heliogabal był starcem przez świat otaczający, a był młodym przez siebie – stąd wieczna sprzeczność, niemoc i żądza.

Ten starzec, ta jednostka spróchniała i zmagająca się sama z sobą, to dziecię zgrzybiałe, [...] Heliogabal we wszystkim, co czynił i wyobrażał, jest starością i śmiercią.

Ten bohater Krasińskiego wyróżnia się przede wszystkim tym, że nieustannie doświadcza nudy. To, jak pisze Magdalena Bizior-Dombrowska, „najbardziej nudzący się bohater literacki Krasińskiego”²² – a jego obraz w przypisie, w którym szaleństwa i zbrodnie cesarza poeta opatruje sześciokrotnym, anaforycznym zwrotem: „I żeby się nie nudzić”, badaczka komentuje następująco:

²⁰ Wątki apokaliptyczne i katastroficzne powrócą jednak w twórczości Krasińskiego, np. w *Legendzie* i wierszach z okresu Wiosny Ludów.

²¹ Por. M. Szargot, dz. cyt., s. 101.

²² M. Bizior-Dombrowska, *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016, s. 263.

Krasiński mistrzowsko konstruuje w przypisach autorskich obraz nudzącego się cesarza – otrzymujemy nie tylko wyczerpujący opis nudy i walki z nią, ale przez wprowadzony przez poetę zabieg powtórzenia oraz monotonny rytm otrzymujemy nudę w czystej postaci literackiej. W ten sposób autor dramatu oddaje istotę nudy – powtarzalność, monotonność i jednostajność²³.

Można więc powiedzieć, że w tym wypadku poeta sięgnął ideału. Udało mu się bowiem połączyć informację historyczną z ładunkiem historiozoficznym (skoro przedstawił Heliogabala kompetentnie jako osobę, a zarazem jako fenomen oraz symbol regresu starożytnego świata) oraz z artystycznym (bowiem świetnie zilustrował środkami literackimi sens własnej wypowiedzi). Jeśli więc można mówić o Krasińskim jako o mistrzu przypisów autorskich, to właśnie w tym przypadku.

Warto zauważyć, że właśnie w *Irydionie* objaśnienia zostały potraktowane jako część dzieła literackiego, a nie tylko komentarz do niego. Proza przypisów ma tu bowiem najwyraźniej cechy artystyczne: bywa zrytmizowana, nasyciona tropami retorycznymi, dźwiękonaśladowcza. Dzięki temu dorównuje ona „muzyczno-retorycznej” prozie wstępu do dramatu²⁴ czy ekspresyjnej prozie *Agaj-Hana*²⁵. Oto kilka przykładów:

Rzym stał się Grecją, Egiptem, Azją mniejszą, a nie Grecja, Egipt, Azja mniejsza stały się Rzymem.

[DZ, III, 1, s. 462]

Most wielki wiedzie od ziemi do nieba – z trzech barw złożony, a na imię mu tęcza – przerwie się on kiedyś, kiedy złe duchy po zwycięstwie nad bogami przechodzą nim będą.

[DZ, III, 1, s. 464]

Spraszal ich na biesiady do sal, których podniebia się roztwierały i wypuszczały deszcz z fioletów, róż i innych kwiatów – zrazu rozkosznie się rozciągali pod tymi spadającymi wieńcami – ale deszcz nie ustawał, coraz więcej przybywało kwiatów, sala się przepełniała i nazajutrz wyciągano ich ciała przyduszone pod małgorzatkami i liliami [...].

[DZ, III, 1, s. 471]

²³ Tamże, s. 264.

²⁴ Por. J. Kleiner, *Analiza „Irydiona” jako dzieła sztuki*, [w:] Zygmunt Krasiński. *Studia*, wybór i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1998, s. 152–153.

²⁵ Por. M. Janion, *„Agaj-Han” jako romantyczna powieść historyczna*, [w:] *Prace wybrane*, t. 2, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 171–176.

I żeby się nie nudzić, zamordować kazał Pomponiusa Bassusa – żonę jego młodą oderwał od ciała, które oblewała łzami i do swego łóża wprowadził – nazajutrz o świcie odesłał ją, już znudzony.

Dalej próbował, czy też westalka święta, niepokalana, nie potrafi go zabawić, rozzerwać. Nikt nigdy w całej starożytności na westalkę się nie targnął – dlatego ten pomysł nowszym się mu wydał i przyjemniejszym – sam Akwilię Sewerę porwał przed ognia Westy – nazajutrz odesłał ją, już znudzony.

[DZ, III, 1, s. 472]

Na koniec chciałbym pokazać coś wyjątkowego w spuściźnie „trzeciego wieszczu” – przypis autobiograficzny do poematu *Fantazja konania*. Zacytuje fragment tego dzieła:

Ot! Kościół pusty, biały, wiekuisty,
Tęczami okien tak złoto przejrzysty,
Ot! ołtarz w głębi – gdzie co dzień szła z rana
Za kochanego modlić się kochana!

[DZ, II, s. 346]

Autor dzieła komentuje wyraz „kościół”, umieszczając w przypisie także jeden tylko wyraz: „Friburg” [DZ, I, s. 351]. Dla wtajemniczonych w biograficzne perypetie Krasińskiego i znających jego twórczość sygnał jest jasny: katedra w szwajcarskim Fryburgu była dla poety miejscem pamiętnym i ważnym tak w życiu uczuciowym, jak i w dziejach przyjaźni, przebywał tam bowiem z Delfiną Potocką i Konstantym Danielewiczem jesienią 1839 r. [VI, 159]. Przypomnę tu fragment wiersza noszącego właśnie tytuł *Fryburg. Po śmierci Konstantego Danielewicza* – zwróćmy uwagę, że nawet obraz katedry jest w nim podobnie językowo ukształtowany:

Troje nas było w tym gockim kościele.
[... ..]
Dwoje nas tylko na świecie zostało
I czuję dzisiaj, że nas jest za mało!

My nie wiedzieli pod tych wieżyc cieniem,
Okien tych barwnych wieńczeni tęczami,
Że lat trzy minie – a będziemy sami
[... ..]
Z tobą się jedną, o siostrze, zostałem,
Z tobą już tylko!

Aniele niewieści,
Tyś przy mnie dotąd – nie odeszłaś jeszcze!

[DZ, I, s. 205–209]

Autorski przypis jest więc dla wtajemniczonych sygnałem autobiograficznym: oto bohatera poematu należy (przynajmniej do pewnego stopnia) utożsamiać z Krasińskim, a bohaterkę – z Delfiną. Równocześnie objaśnienie to może być traktowane jako wskazówka co do osoby autora tekstu. Dziwny to i szczególnie przypadek takiego „odsłonięcia się” przez „bezimiennego poetę”, który wszystkie swoje dzieła opublikował anonimowo bądź pod rozmaitymi pseudonimami, a ich autorstwo zatajał nawet przed przyjaciółmi i korespondentami!

Trzeba jednak dodać, że owo „odsłonięcie się” pojawiło się tylko w rękopiśmiennej wersji poematu. Kiedy Krasiński przygotował dzieło do druku, zmieniając je prawie nie do poznania i opatrując nowym tytułem: *Dzień dzisiejszy*, nie umieścił w nim nie tylko omawianego przypisu, ale nawet fragmentu, do którego się on odnosił. Mamy więc wyraźnie do czynienia z przypisem autobiograficznym, prywatnym, przeznaczonym do użytku „wtajemniczonych” – a zarazem z absolutnym wyjątkiem w twórczości „bezimiennego poety”.

*

A jak powinien potraktować autorskie przypisy Krasińskiego edytor? Należy je docenić (i koniecznie zachować), ale nie przecenić (czyli – rzecz jasna – nie zmieniać ich miejsca w dziele, tak jak to zrobił Czubek, czyniąc z komentarza poety w *Irydionie* drugą przedmowę do dramatu). Wydaje się też, że czasem konieczne jest pisanie edytorskich „przypisów do przypisów”. Czytelnik winien bowiem zarówno mieć dostęp do autorskich objaśnień, jak i zdawać sobie sprawę z ich szczególnego charakteru. Może je on bowiem przecież traktować po prostu jako źródło informacji, historyczny komentarz do literackiej treści. Trzeba zatem objaśniać objaśnienia na sposób faktograficzny wtedy, gdy są świadomie lub nieświadomie błędne.

7. „DRAMATY ZACZĘTE”

W roku 1835 ukazała się anonimowo w Paryżu *Nie-Boska komedia* – najbardziej znane i najlepsze dzieło Zygmunta Krasińskiego. W rok później – jego kolejny dramat, *Irydion*. Odtąd poeta poświęcił się przede wszystkim pisaniu poematów i wierszy (oraz kontynuował twórczość epistolarną).

Czy oznacza to, że zarzucił tym samym twórczość dramatyczną? Nie. W latach 1837–38 pisał utwór zatytułowany *Wanda*, który jednak, jak donosił w liście do Konstantego Gaszyńskiego, należał do całej grupy tych, jakie „zaczął, ale dalej ich ciągnąć nie umie, nie chce mu się” [LG, 164], co – zdaniem edytora Jana Czubka – poświadczają też rękopiśmienne „mazania i poprawki” oraz „rysy pisma” zdradzające „przymus i zniechęcenie”¹. W następnej dekadzie tworzył tekst, któremu wydawcy nadali tytuł [*Rok 1846*] – jest to bowiem, wedle notatki poety, „dramat zaczęty z ostatnich wypadków lutych 1846 r.”². Wreszcie – czternaście lat (1838–1852) pisał tzw. [*Niedokończony poemat*] (tak nazywali dzieło edytorzy od jego pierwszego wydania dokonanego staraniem Konstantego Gaszyńskiego) albo też *Nie-Boską Komedię. Część 1-szą. Wstęp i ułamki pierwszego aktu* (taką nazwę zapisał na skopiowanym przez sekretarza rękopisie sam autor)³. Wolę używać edytorskiej nazwy utworu niż mylącego autorskiego określenia *Nie-Boska Komedia. Część 1-sza* – jak pamiętamy, pierwotny dramat także ma część pierwszą⁴.

¹ Z. Krasiński, *Pisma*, Wydanie Jubileuszowe, [oprac. J. Czubek], t. IV, Kraków–Warszawa 1912, s. 369.

² Tamże, t. V, s. 364.

³ P. Hertz, *Noty i uwagi*, [w:] Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, t. III, Warszawa 1973, s. 564–565.

⁴ Odnośnie do tytułu tego dzieła Juliusz Kleiner pisze: „Stałe posługiwanie się tym tytułem [*Niedokończony poemat* – M. Sz.], nie zaś wprowadzoną przez wydanie T. Piniego i wydanie jubileuszowe nazwą ‘Nieboskiej Komedii część pierwsza’ wymaga wyjaśnienia. Poemat jest pierwszą częścią trylogii, której drugą część stanowiłaby ‘Nieboska’ – wobec tego wahałem się tytuł ‘Nieboskiej’ przenosić na całą trylogię, mimo że, zdaje się, i sam poeta w rozmowach posługiwał się takim określeniem, jak świadczą objaśnienia Stanisława Koźmiana do listów Krasińskiego. Przy tym nazwa ‘Nieboskiej Komedii część pierwsza’ nie jest przy cytowaniu wygodna” (J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, Lwów 1912, t. II, s. 100–102).

Owe trzy dramaty ukazały się dopiero w wydaniach pośmiertnych i nie są, oczywiście, powszechnie znane. Żaden z nich – należy to podkreślić – nie został też dokończony ani w całości skierowany do druku. Wyjątek stanowi fragment [*Niedokończonego poematu*], który pod tytułem *Sen. Pieśń z niedokończonego poematu, wyjęta z pozostałych rękopisów po świętej pamięci J. S.* ukazał się w Lesznie w 1852 r. – Krasiński wyraźnie zasugerował, że jego autorem był zmarły Juliusz Słowacki⁵.

Trzy wspomniane próby dramatyczne nie wzbudziły wielkiego zainteresowania badaczy, jednak obrosły już oczywiście w literaturę przedmiotu. Celem niniejszej pracy nie jest danie ich kolejnych odrębnych interpretacji, ale ukazanie tych dzieł wspólnie, aby wskazać drogi dramatopisarskich zainteresowań Krasińskiego po roku 1836 oraz kierunki jego literackich poszukiwań w zestawieniu z produkcją dramatyczną epoki i – zwłaszcza – z wcześniejszymi sztukami samego poety.

*

Wydawca *Wandy* wiąże jej powstanie z pracą poety nad „mitologią słowiańską i czasami przedchrześcijańskimi”, o której Krasiński poinformował ojca w niezachowanym liście z 11 kwietnia 1838 r.⁶ Jeśli więc poeta zechciał specjalnie poinformować o tym fakcie generała Wincentego Krasińskiego, można by sądzić, że to właśnie on i jego środowisko mieli być odbiorcami dramatu. *Wanda* miała być może trafić w gust pseudoklasyków. Innym argumentem, który mógłby nas o tym przekonać, są wcześniejsze, dziewiętnastowieczne, właśnie pseudoklasyczne tragedie i opery oparte na tym samym fragmencie polskich dziejów bajecznych: opowieści o królowej, „co nie chciała Niemca” – Mieczysław Inglot wymienia dziewięć takich utworów⁷. Poeta wpisywał się swoim dziełem w przedromantyczną tradycję.

Czyżby więc zamierzeniem Krasińskiego było artystyczne cofnięcie się, rezygnacja z konwencji dramatu romantycznego i stworzenie pseudoklasycznej tragedii, w której w rolę *fatum* weszłaby historia? Nie wydaje się. Być może *Wanda* miała być po części hołdem złożonym pseudoklasykom, ale też jej autor – sięgając po bliski im temat – nie zrezygnował z poetyki romantycznej.

⁵ Z. Krasiński, *Pisma* ..., t. V, s. 389.

⁶ Tamże, t. V, s. 3.

⁷ M. Inglot, „Wanda” Zygmunta Krasińskiego na tle dramatów o legendarnej królowej w pierwszej połowie XIX wieku, [w:] *Wydalony z Parnasu. Księga poświęcona pamięci Zygmunta Krasińskiego*, red. J. Świdziński, Poznań 2003, s. 82. Por. też J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 140–148.

Dochodzi tu bowiem do głosu wyraźnie romantyczna cudowność – co prawda, wystylizowana w duchu osjanicznym.

Oto bowiem bohaterowi – Hamderowi, który jest synem Kraka i bratem Wandy, ale splamił się bratobójstwem – objawia się nadlatujący „na bładych chmurach” duch zamordowanego brata. Co więcej – objawia się jako „Głos”, słyszany nie tylko przez niego, ale i przez towarzyszących mu Niemców [III, 2, s. 24–25]. Mamy więc, jak pisałem, do czynienia z romantyczną cudownością, ale też zbliżamy się do rozwiązań znanych nam z *Nie-Boskiej komedii*, w której takie właśnie „głosy” niewidocznych, a jedynie słyszalnych postaci mają niebagatelny wpływ na bohatera. Znajdą się wśród nich: Głos znad sufitu, Głos spod podłogi, Głos zza prawej ściany i Głos zza lewej ściany z domu obląkanych [III, 1, s. 112, 114–115], Głos wypowiadający słynne słowa „Dramat układasz” [III, 1, s. 111], wreszcie liczne głosy duchów potępiających hrabiego Henryka w lochach zamku św. Trójcy [III, 1, s. 207–208]. Głos w *Wandzie* przypomina właśnie te ostatnie (a nie głos niewidocznej postaci zza ściany czy też głos wewnętrzny bohatera), bowiem pochodzi z zaświatów. Sprawia to, że dzieło zyskuje najważniejszą cechę dramatu romantycznego: jego akcja rozgrywa się jednocześnie na „tym” i „tamnym” świecie. Rolę podobną do owego głosu z zaświatów pełnią w *Nie-Boskiej* także postaci w rodzaju Anioła czy Dziewicy-upiora.

Innym elementem zbliżającym *Wandę* do *Nie-Boskiej komedii* jest przypominająca Pankracego kreacja wspomnianego Hamdera-Ziemowita. Ważny jest już sam jego wygląd. Jego lica są „podobne do czaszki” – na ich widok po odsłonięciu przyłbicy Chór rycerzy krzyczy ze zgrozy. Jest on też „na pozór [...] chudy, niezdrowy, umarły” [III, 2, s. 16]. Może więc przywołać na myśl następujący znany opis Pankracego:

– czoło wysokie, przestronne, włosu jednego na czaszce nie masz [...] – skóra przyschła do czaszki, do liców, żółtawo się wcina pomiędzy koście i muszkuły – [...] nigdy krwi, nigdy zmiennej barwy na licach – oczy niewzruszone, wlepione w słuchaczy –

[III, 1, s. 141]

Ważniejsze jednak wydaje się to, że każdy z tych bohaterów uznaje siebie za ucieleśnienie konieczności historycznej, a więc *fatum*. Hamder tak wypowiada się na temat nieuchronnej jego zdaniem chrystianizacji Słowian:

Wierz mi, przeznaczenie na czas długi krzyż wyniosło, by panował światu. [...] Wcześniej czy później on owaładnie wami. Dzieckiem, kto odkłada do jutra i znów na drugie i na trzecie jutro to, co stać się musi. Mąż, konieczność gdy uzna, brata się z nią dzisiaj – wtedy jej żelazne ramiona stają się ramionami męża!

[III, 2, s. 54–55]

Bohater uznaje dziejową konieczność i „brata się z nią”, sprowadzając na kraj Wandy chrześcijańskich, niemieckich najeźdźców. Zupełnie podobnie za nosiciela i reprezentanta historycznej konieczności uznawał się Pankracy⁸ mówiący do hrabiego Henryka:

Nie łudź się marną nadzieją – bo nie draśnie mnie ołów, nie tknie się żelazo, dopóki jeden z was opiera się mojemu dziełu [...]. – Patrz na mnie – myśli i kształty są woskiem palców moich. –

[III, 1, s. 183–184]

Tragizm *Wandy* bierze się z faktu, iż (zacytuję Juliana Maślankę), „tradycyjny konflikt polsko-germański Krasiński splótł z konfliktem pogańsko-chrześcijańskim”⁹. Właśnie pożenienie idei chrystianizacji z obcym najazdem okrutnych Germanów, a z kolei obrony państwa łagodnych Słowian z kultem pogańskim sprawia, że mamy w dramacie do czynienia ze starciem racji częściowych. Nie sposób jednak wyobrazić sobie jakiegokolwiek heglowskiego pogodzenia tych racji – nic i nikt w *Wandzie* nie reprezentuje racji nadrzędnej. Rolę taką próbuje przyjąć Hamder, który obiecuje, że słowiańskiej „mowy nie wytępi”, „zwyczajów nie zdepta”, wreszcie że najeźdźców „zdola odprawić do domu”, a rodakom przyniesie „cień tylko krzyża”, a nie sam krzyż [III, 2, s. 55] – trudno jednak uwierzyć bohaterowi-zbrodniarzowi, zbyt wyraźnie zaangażowanemu po jednej stronie konfliktu, zdecydowanie bliższemu Pankracemu niż Galilejczykowi. Może dlatego dramat pozostał jedynie fragmentem w niewielkim stopniu tylko wykraczającym poza ekspozycję. Próbowano jego zakończenie przewidzieć¹⁰, wydaje się jednak raczej, że wskazanie (a może i napisanie) zakończenia nie było możliwe i z tego powodu utwór pozostał jedynie „zacząty”¹¹.

Powróćmy do sprawy związków *Wandy* z wielkimi dramatami Krasińskiego. Ich wzorem poeta wprowadził na scenę chóry: Niemców (rycerzy) i ludu. To operowe rozwiązanie także zbliża tekst do dramatu romantycznego, w którym chór nie pełnił zgodnej z antyczną tradycją funkcji idealnego widza

⁸ Mieczysław Inglot w podobnej intencji zestawia słowa Hamdera ze stwierdzeniem Leonarda: „Kto nam zdoła się oprzeć – przecię w nas wcieliła się idea wieku naszego” [III, 1, s. 150] (M. Inglot, dz. cyt., s. 78).

⁹ J. Maślanka, dz. cyt., s. 237.

¹⁰ Tamże, s. 235–237, 241; W. Gomulicki, *Krasińskiego „Wanda”*, [w:] *Kłosa z polskiej niwy*, Warszawa [1912], s. 280–283; J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia*, Warszawa 1998, s. 78.

¹¹ Szerzej na ten temat pisałem w książce *Kosmos Krasińskiego. Studia*, Piotrków Trybunalski 2009, s. 112–124.

czy też głosu autorskiego, lecz swoistego zbiorowego bohatera biorącego udział w akcji i wyrażającego swoje emocje¹² – takie rozwiązanie zastosował Krasiński w *Nie-Boskiej* i *Irydionie*. Inglot zauważa zasadniczą różnicę między dwoma chórami w *Wandzie*: Chór ludu pełni rolę „rzecznika demokracji”, do którego królowa zwraca się z pytaniem o radę i prośbą o decyzję, Chór Niemców natomiast przyklaskuje tyranii, „popiera jednoznacznie każdą decyzję władcy”¹³. Ich wprowadzenie służy więc charakterystyce przeciwnych obozów. Wydaje się jednak, że w stosunku do *Nie-Boskiej* i *Irydiona* dokonano tu pewnej zmiany – otóż oba chóry (choć bardziej niemiecki-rycerski) wypowiadają się w sposób bardzo zrytualizowany. Widać to szczególnie w scenie mszy, w której Chór Niemców odpowiada celebransowi i jego rola sprowadza się do wypowiadania (bądź odśpiewywania) liturgicznych antyfon. Oba chóry powtarzają też czasem refrenicznie sądy przywódcy (pełniącego w tym wypadku rolę przewodnika chóru):

RYTYGIER: Chwała lechickiemu Ziemowitowi – on był bohaterem!

CHÓR: On był bohaterem!

[III, 2, s. 20]

ŻELISŁAW: [...] – a dziś, stary i ślepy, przeklinam ciebie!

CHÓR LUDU: Wraz z wojewodą gór i my wszyscy ciebie!

[III, 2, s. 49]

Widać więc, że Krasiński postępuje tu o krok dalej w kierunku śpiewności i operowości.

Nieco podobną funkcję zdaje się pełnić epizacja dramatu. W odróżnieniu od *Nie-Boskiej* i *Irydiona* wstawki epickie nie są tu mocno wyodrębnione w postaci wstępu czy „dokończenia”, lecz przeciwnie, włączone w akcję, w ramach której bohaterowie opowiadają (a właściwie wyśpiewują przy akompaniamencie harfy) swoje wcześniejsze losy. Wstawki te pełnią więc rolę zbliżoną do operowych arii¹⁴. Równocześnie zaś silna epizacja nie stanowi tu – jak w wypadku

¹² J. Kołtuniakowa, *Kilka uwag o roli chóru w dramacie romantycznym*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szwejkowskiemu*, red. S. Furmanik i inni, Wrocław 1966, s. 464–473.

¹³ M. Inglot, dz. cyt., s. 79.

¹⁴ O związkach *Nie-Boskiej* i *Irydiona* z operą pisała Małgorzata Sokalska w książkach: *O inspiracjach operowych w „Irydionie” Zygmunta Krasińskiego*, Kraków 2004, *passim* i *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009, s. 171–267.

poprzednich dramatów – utrudnienia inscenizacyjnego, co w połączeniu z brakiem konieczności stosowania skomplikowanej maszynerii teatralnej sprawia, że, zdaniem Stanisława Tarnowskiego, „*Wanda* jest zajmująca jako jedyna u Krasińskiego próba stworzenia dramatu scenicznego”¹⁵ (choć, jak zobaczymy, trudno zgodzić się z poglądem, że była to próba jedyna). W tym też właśnie sensie można mówić o jej zbliżeniu do scenicznej pseudoklasycznej tragedii.

Mieczysław Inglot dostrzega w *Wandzie* inspiracje Walterem Scottem i Wiktorem Hugo ze względu na dbałość o koloryt historyczny i lokalny, „realizm przedstawienia” połączony z „realizmem oceny”¹⁶. Z tego powodu nowy dramat Krasińskiego przypomina z kolei *Irydion*.

Poeta pozostał więc zasadniczo wierny drogom wytyczonym wcześniej, choć pewne tendencje wzmocnił (operowość), a inne zmodyfikował (nadanie scenicznej formy dramatu romantycznemu). Zagadką, do której przyjdzie nam wracać, jest jednak fakt pozostawienia przezeń dzieła w formie „dramatu zaczętego”.

*

[*Rok 1846*] to dramat analizowany zwykle w dwóch kontekstach.

Pierwszy z nich stanowią wydarzenia roku 1846¹⁷. Wskazują na to, oprócz cytowanych wyżej słów samego poety wiążącego genezę utworu z „ostatnimi wypadkami lutych 1846”, także wyraźne aluzje do rabacji w wypowiedziach jednego z bohaterów dramatu, nazywanego po prostu Obywatel. Mówi on na przykład:

Znam ja takich, i to w sąsiedztwie moim, którym by za łada zdarzeniem ich własni włościanie skosili z karku głowę lub mózg z niej wymłócili cepami.

[III, 2, s. 86]

Lub tak emocjonalnie reaguje na improwizowany utwór muzyczny:

A to co? – Jeśli to Strauss, niech mnie chłopci własni powieszą!

[III, 2, s. 94]

¹⁵ S. Tarnowski, *Zygmunt Krasiński*, Kraków 2014, s. 271.

¹⁶ M. Inglot, dz. cyt., s. 73, 85–86.

¹⁷ Z tezą tą, przywołując poprzedników, dyskutuje jedynie – niezbyt przekonująco – Jerzy Fiecko (J. Fiecko, *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, Poznań 2011, s. 130–132). Z kolei jego argumenty odbija Elżbieta Dąbrowicz (E. Dąbrowicz, „*Będziem Moskalami*” – kontekstowa interpretacja [„*Roku 1846*”] *Zygmunta Krasińskiego*, „*Sztuka Edycji*” 2014, nr 1–2, s. 29–37).

Oczywiście, samo podjęcie tematu współczesnego, a dokładniej – tematu rewolucji społecznej, przywodzi na myśl *Nie-Boską komedię*. [Rok 1846] wydaje się więc podążać jej szlakiem.

Ciekawsza od wyżej cytowanych wydaje się jednak nieco wcześniejsza wypowiedź Obywatela, który nie zgadza się, by szlacheckich rewolucjonistów nazywać „komunistami, którzy chcą, by nas włościanie wyróżnili – by szlachta przepadła na wieki dla jakichś społecznych marzeń – a nie polskich celów”, twierdzi natomiast, że „wszyscy ci młodzi palają zemstą i buntem za kraj uciemiężony – w nich szczera, istna, z ojca, z dziada, z pradziada polska, wolna krew!” [III, 2, s. 84]. Choć nie pochwała rewolucyjnego wrzenia i pomysłów, jest w stanie je usprawiedliwić (uznając za przejaw szczerego patriotyzmu). Krasiński odchodzi tu bardzo daleko od idei wyrażanych zarówno we wcześniejszych *Psalmach przyszłości*¹⁸, jak i w nieco późniejszym poemacie *Dzień dzisiejszy*. Zbliży się za to znowu do *Nie-Boskiej komedii*, w której rewolucja też nie doczekała się akceptacji, ale miała swoje racje i usprawiedliwienia. Anna Kurska zwraca z kolei uwagę na analogiczne do *Irydiona* dwuznaczne ujęcie problemu „zemsty patriotycznej” płynącej „z intencji czystych, z miłości ojczyzny”¹⁹.

Drugi kontekst stanowi Mickiewiczowska III część *Dziadów*, a dokładniej – scena zatytułowana *Salon warszawski* (choć oczywiście omawiany tu dramat może także przywodzić na myśl salonowe sceny *Nie-Boskiej komedii*). Aluzja jest bardzo czytelna, a tytuł arcydramatu pojawia się w tekście dzieła Krasińskiego. Natomiast sam *Salon warszawski* stanowił dla Krasińskiego nie lada problem, bowiem Mickiewicz w tej scenie odwzorowywał przecież literacki salon jego ojca, uznanego przez opinię publiczną najpierw za oportunistę, a potem za zdrajcę. Dlatego też autor *Irydiona* unikał wypowiadania się na temat III części *Dziadów*. Być może dlatego także porzucił pisanie [Roku 1846], w którym pojawił się mickiewiczowski wyraźny podział na Polaków-patriotów oraz tych skłonnych do ugodowości i kolaboracji. Ostatecznie Krasiński musiałby bowiem w tym utworze, jak twierdzi Jerzy Fiećko, sformułować pod adresem ojca otwarte oskarżenie²⁰. Warto na marginesie przypomnieć, że temat zdrady narodowej pojawił się także w *Wandzie* – poprzednim „dramacie zaczętym” w dorobku poety, co wydaje się wzmacniać hipotezę Fiećki o zaniechaniu dokończenia i publikacji w obawie przed „swoistym aktem publicznego ojcobójstwa”²¹.

¹⁸ E. Dąbrowicz, dz. cyt., s. 36.

¹⁹ A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, s. 59.

²⁰ J. Fiećko, dz. cyt., s. 127–130, 140–141.

²¹ Tamże, s. 132.

Podobnie jak w *Wandzie* zwraca też uwagę realizm (a dokładniej – mime-tyzm) dzieła, obecny w ukształtowaniu świata, ale też (i pod tym względem [*Rok 1846*] różni się od wcześniejszego utworu) w języku: potocznym, codziennym, gawędowym²² – bliższym rzeczywistości niż język jakiegokolwiek innego dramatu Krasińskiego, a także niż wiersz *Dziadów*.

Realizm ten nie wyklucza romantycznej cudowności, której w utworze, co prawda, nie ma, ale są elementy, które wydają się ją zapowiadać. Po pierwsze, poeta robi przecież aluzję jedynie do jednej realistycznie ukształtowanej Mickiewiczowskiej sceny. Gdyby więc dramat Krasińskiego był kontynuowany, inne jego sceny nie musiałyby utrzymane w tej samej konwencji – podobnie jak w *Dziadach* przeplatają się sceny o charakterze realistycznym z symbolicznymi bądź z silnie zaznaczonym udziałem cudowności. Po drugie zaś, [*Rok 1846*] jest, jak pisze Anna Kurska, „dramatem nastroju”²³, pojawiają się w nim też otwierające „perspektywę profetyczno-mistyczną”²⁴ proroctwa i przeczucia, co prawda, trudne do weryfikacji, bo „dramat zacząty” nie sięga poza ekspozycję, a jego właściwa akcja powinna się zacząć wraz z wejściem nowego gościa, które ... kończy rękopis niczym mocny akcent w noweli.

Otwarcia na dramat romantyczny nie można z tego powodu utożsamiać z realizacją tejże formy – otrzymaliśmy bowiem fragment o charakterze mimetycznym, co więcej, utrzymany w konwencji klasycystycznej – realizujący co najmniej dwie jedności: miejsca i czasu, bo:

[...] nie ma w nim tradycyjnie rozumianej akcji. Utwór wypełniony jest wielorakim układem komentarzy, opowiadań, relacji. Duża ich liczba wskazuje, jak dalece dramat „zaczęty” uległ epizacji²⁵.

Trzeba by więc mówić o kolejnym po *Wandzie* scenicznym dramacie Krasińskiego i kolejnym ukłonie w stronę form tradycyjnych. Widać, że zapoczątkowane w tekście o słowiańskiej królowej tendencje (takie jak epizacja) zostały tu utrzymane i wzmocnione. Jednak zmianie uległ charakter sztuki: zamiast historycznego widowiska mamy teraz utwór kameralny²⁶. Z tego też powodu trudno mówić o jakichkolwiek związkach tekstu z operą, chociaż muzyka (instrumentalna) odgrywa w nim dużą rolę.

²² A. Kurska, dz. cyt., s. 62.

²³ Tamże, s. 69.

²⁴ J. Fiećko, dz. cyt., s. 135.

²⁵ A. Kurska, dz. cyt., s. 55, 60.

²⁶ Tamże, s. 65.

*

List Krasińskiego do Delfiny Potockiej z 30 marca 1840 r. zawiera koncepcję cyklu dramatycznego – trzyczęściowego „poematu”, którego drugim członem miała być napisana już *Nie-Boska*. Dalsza część listu streszcza plan tego cyklu [LP, I, 200–204]. Zamiar napisania wspomnianej trylogii udało się zrealizować jedynie po części. Powstał mianowicie tzw. [*Niedokończony poemat*], który nie ukrywa związków z *Nie-Boską*, co więcej, ma być jej ważnym uzupełnieniem. Nic natomiast nie wiadomo o losach planowanej trzeciej części²⁷.

[*Niedokończony poemat*] łączy się z *Nie-Boską* dzięki osobom głównego bohatera, jego sługi Jakuba oraz Pankracego. Poza tym poeta wprowadza szereg motywów z *Nie-Boskiej komedii*, niektóre modyfikując lub wzmacniając. Zgodnie z planem z listu do Delfiny, wedle którego [*Niedokończony poemat*] miał mówić przede wszystkim o młodzieńczej miłości hrabiego Henryka, w dziele tym pojawia się postać jego ukochanej.

Nie znaczy to jednak, że obie części trylogii współlistnieją ze sobą bezkolizyjnie. Postrzegał to jasno wnuk poety i komentator jego dzieł – Adam Krasiński:

Dlaczego Krasiński, Poeta Myśli, tak święcie strzegący logicznej konsekwencji [...] – nie widział, że pomysł nowy z dziełem dawniejszym nie łączy się harmonijnie, pojąć trudno, [...] Henryk z *Niedokończonego* i Henryk z *Nieboskiej* – to nie ci sami ludzie. Poeta chciał, by tymi samymi być mogli, ale ich nimi nie stworzył. [...] Zgoła pojąć nie można, jak z ucznia i oddanego Aligierowi przyjaciela wyrodzić się ma wódz Okopów św. Trójcy, tym mniej, że Hrabia Henryk ze snu powstając [...] budzi się... zbawionym przez miłość kochanki swej, tej kochanki, która w *Nieboskiej* marą jest i widziadłem szatańskim. [...]

Zaiste – nie z ducha *Nieboskiej* począł się *Niedokończony*! Przecież zapragnął poeta wtłoczyć niejako i do nowego dzieła – pomyslanego inaczej – *Nieboską Komedię* przymusić²⁸.

²⁷ P. Hertz, dz. cyt., s. 564–565.

²⁸ A. Krasiński, *Zygmunta Krasińskiego nieznany pomysł trylogii*, [w:] *Pamiętka-wa księga 1866–1906. Prace byłych uczniów Stanisława hr. Tarnowskiego ku uczczeniu XXXV-lecia jego nauczycielskiej pracy*, t. 1, Kraków 1904, s. 231–234. Notabene, zupełnie inaczej odczytywał relacje między *Nie-Boską komedią* a [*Niedokończonym poematem*] Juliusz Kleiner: „W ‘*Nieboskiej*’ było potępienie dwu kierunków skrajnych życia europejskiego i zapowiedź zniszczenia ich i tryumfu innego, świętszego; wraz z tym rozpaczliwe przyznanie, że pozytywny program określić się nie da. W ostatnich scenach ‘*Niedokończonego poematu*’ ta jest zasadnicza odmiana, że kierunek pozytywny został wskazany; to był rezultat czasu, dzielącego oba utwory, to była zdobycz życia.

Owa znakomicie uchwycona rola [*Niedokończony poemat*] to rzeczywiście reinterpretacja postaci i wątków dająca efekt „wtłaczania” i „przymuszania” ich do noszenia nowych znaczeń. A trzeba powiedzieć, że *Nie-Boska* w tym wypadku nie okazała się podatna na tego rodzaju przymus, przeciwnie, oporna i niechętna przekształceniom. Jerzy Fiećko przedstawia cały katalog zmian – koniecznych, aby dostosować ją do tego, by „mogła ona być spójnym, a nie dysharmonicznym elementem planowanej trylogii, by zaledwie nie odstawiała od całości, takiej, jaka wyłania się ze słynnego listu do Delfiny Potockiej z 1840 roku” – by ostatecznie wyciągnąć wniosek, że „trzeba byłoby ten dramat obrócić o dziewięćdziesiąt stopni, czyli gruntownie przetworzyć [...], że trzeba by napisać *Nie-Boską* bis, czyli zakwestionować i zdewastować dzieło, które było jego tytułem do sławy”²⁹.

Charakterystyczne jest, że [*Niedokończony poemat*] wprowadza czytelnika jedynie do dramatu społecznego, lekceważąc rodzinny. Zauważmy bowiem, że tak ważny w *Nie-Boskiej* problem poety i poezji w tym dziele nie pojawia się w ogóle, choć jako poeci zostają przedstawieni Julinicz i Aligier [III, 2, s. 268–269] – ale nie hrabia Henryk!

Narzucono też nowy sens kluczowym motywom ruin i rewolucji.

„Rozwaliny” utraciły wymiar apokaliptyczny, pojawiają się teraz przede wszystkim w obrazie czyścicowych, mesjanistycznych mąk narodu polskiego.

Wypełnia ona lukę ‘Nieboskiej’. Ale to, co w ‘Nieboskiej’ zostało stwierdzone, nie uległo zaprzeczeniu; chociaż bezwzględność wobec arystokracji ustąpiła, została myśl naczelna, że europejskie życie porusza się w dwu kierunkach przeciwnych, z których każdy równie fałszywy i zgubny, które nawzajem unicestwić się muszą, by trzeci zatriumfował; tylko poeta za możliwe uważał dojście do tryumfu tego przez spokojną ewolucję w duchu chrześcijańskim” (J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli...*, s. 228–229; podkr. moje – M. Sz.). Wydaje się, że rację ma tu raczej wnuk poety, widzący autorską niekonsekwencję „trzeciego wieszca”, niż badacz, piszący o zgodności i harmonii obu dzieł. Można jednak również uznać, że piszą oni o czym innym – Adam Krasiński o kreacji bohaterów i braku logiki w kształtowaniu ich losów (tj. o braku ciągłości fabularnej), Kleiner o kontynuacji „myśli naczelnej” Zygmunta Krasińskiego (tj. o łączności ideowej dzieł). Inna sprawa, że wywody autora *Dziejów myśli* wydają się mało przekonujące jeszcze z innego powodu: dlaczego owa „zdobycz życia”, ów „pozytywny program” poety nie przyniósł pełnej realizacji artystycznej, a jedynie „dramat zaczęty”? Co się stało, że jakoby harmonijnie łączący się z arcydziełną, ale pozbawioną „pozytywnego programu” *Nie-Boską komedią*, niosący historiozoficzną „zdobycz życia” poety [*Niedokończony poemat*] okazał się artystyczną porażką?

²⁹ J. Fiećko, *Co zrobić z „Niedokończonym poematem” Zygmunta Krasińskiego?*, „Sztuka Edycji” 2014, nr 1–2, s. 24–25.

Polacy wiszą ukrzyżowani na „przeciosanych” sosnach „podpartych mogiłą z gruzu – a gruz ten to żywych niegdyś kościołów i zamków dziś sucha kość” [III, 2, s. 159], zaś przed nimi „czernieje kopiec wysoki z samych rozwalin i węgli, jakby ostatek miasta po wielkim pożarze – a z warstw popiołu wyzierały szczątki dział i połamana broń” [III, 2, s. 161]. Owe ruiny, pozostając – jak w *Nie-Boskiej* – znakiem degeneracji, są tu jednak zarazem czymś czasowym jedynie, jak kara czyścowa. Ich kształt zwiastuje przysze odrodzenie, a symbolizowany przez nie stan upadku świata stanowi dla ludzkości jedynie konieczną „szkołę – próbę aniołów” [III, 2, s. 258].

Zreinterpretowany został również motyw rewolucji, teraz zbanalizowanej i pozbawionej nawet częściowej racji, będącej wyłącznie złem³⁰. Ma ona też w [*Niedokończonym poemacie*] inne cele niż w *Nie-Boskiej* komedii. Nic się już nie mówi o cierpieniach i potrzebach ludu, a tylko o „zbawieniu kraju polskiego, ciśniętego od trzech tyranów [...] wspaniałomyślną rzezią” szlachty i „wyrznięciem logicznym i nieodwracalnym magnaterii lackiej” [III, 2, s. 264–265]. Retoryka ta przypomina nieco [*Rok 1846*], ale patriotyzm przestał już funkcjonować jako usprawiedliwienie projektowanej rzezi. Rewolucjoniści schodzą tu prawie do poziomu przechrztów z *Nie-Boskiej*, rewolucję traktują instrumentalnie i podporządkowują ją realizacji własnych celów. Za to też Pankracy i jego podkomendni ścigają na siebie potępiający wyrok „chóru niewidzialnego” [III, 2, s. 275–278].

Nie da się zaprzeczyć, że Krasiński powiązał w [*Niedokończonym poemacie*] rewolucję ze złem, a walkę przeciwko niej – z dobrem. Stąd słuszny wniosek Kurskiej, iż:

Poeta przez takie ujęcie dziejów odebrał jakby dawnej *Nie-Boskiej* kategorię tragiczności. [...] Co więcej, Krasiński w pierwszej części trylogii odebrał tragiczność historii, nadał jej sens, objawił bowiem cele finalne świata i ludzkości; przyszłość stała się poznawalna³¹.

[*Niedokończony poemat*] bezpowrotnie gubi wieloznaczność *Nie-Boskiej*, reinterpretując także jej scenę końcową i czyniąc z wizji zstąpienia Chrystusa jedynie „dopełnienie wizji czyścica” (dodajmy, że sens owego obrazu świetlistego ukrzyżowanego Jezusa – już nie mściciela – jest jawnie mesjanistyczny, a więc i optymistyczny – to wzorzec dla cierpiącego, ukrzyżowanego narodu [III, 2, s. 162–163]). Wszystkim tym Kurska tłumaczy i niedokończenie dzieła, i klęskę planów twórczych Krasińskiego.

[*Niedokończony poemat*] przypomina obie poprzednie formy dramatyczne dzięki znanej nam epizacji. Jest ona realizowana na dwóch planach. Po

³⁰ A. Kurska, dz. cyt., s. 81–82.

³¹ Tamże, s. 82–83.

pierwsze, jak pisze Kurska, „poszczególnym scenom towarzyszą rozległe opisy, które bywają ujęte w formę zdialogizowanych opowiadań [...] rozbitych na role”. Postaci stają się jedynie narratorami-komentatorami, bowiem prawdziwymi bohaterami [*Niedokończonego poematu*] są idee³². Po drugie zaś, w tekst została wpleciona wspomniana już epicka i w dużej mierze samodzielna częśćka zatytułowana *Sen*. Oba typy epizacji pojawiły się już w *Wandzie*, choć były mniej widoczne i stosowane mniej obszernie.

Warte odnotowania są też znane nam operowe nawiązania. W części zatytułowanej *Podziemia weneckie* pojawiają się bowiem chóry – raczej z tamtego niż tego świata – które wchodzą nawet ze sobą w dialog. To też dowód na widowiskowość opisywanego dzieła. W tej samej części w opisie weneckiego karnawału poeta zastosował również znany nam realizm obserwacji i zindywidualizował w tym duchu język postaci. Zrezygnował za to zarówno z kameralności wyróżniającej poprzednią formę, jak i ze sceniczności oraz tradycyjnego charakteru obu wcześniejszych dramatów – tak obszerna jak *Sen* epicka wstawka skutecznie bowiem utrudnia wystawienie [*Niedokończonego poematu*] w teatrze.

*

Widzimy więc, że Krasiński, pozostając wciąż w kręgu wyznaczonym przez *Irydionę* i (zwłaszcza) *Nie-Boską komedię*, wprowadził do swoich późniejszych prób dramatycznych pewne nowości, choć nie realizował ich konsekwentnie. Najdalej od wzorca dramatu romantycznego odbiega kameralny i tradycyjny formalnie [*Rok 1846*], zapowiadając już może twórczość dramatyczną Norwida. Interesujące są jednak w ogóle zwroty ku realizmowi i tradycyjnemu (pseudoklasycznemu) dramatowi, podobnie jak pogłębienia i przekształcenia cech, które pojawiły się w „dokończonych” dramatach, np. specyficznej chóralnej operowości czy epizacji. Można oczywiście mówić o tym, że akurat dwa ostatnie elementy są charakterystyczne dla dramatu romantycznego w ogóle. To jednak niezupełnie prawda. Zarówno tak rozmaite i szerokie wykorzystanie chórów, jak i ciążenie wyłącznie prawie ku epice (a nie ku liryce) stanowią, jak sądzę, swoiste cechy później twórczości dramatycznej Krasińskiego.

Wielokrotnie już wspomnianą zagadką jest nieskończenie wszystkich trzech utworów. Powróćmy do niej.

Elżbieta Dąbrowicz następująco wyjaśnia różnicę między dramatem zaczętym (ta formuła została, jak pamiętamy, użyta przez samego Krasińskiego w stosunku do dwóch pierwszych tekstów) a dramatem niedokończonym (tę zastosował wydawca w odniesieniu do *Nie-Boskiej Komedii. Części 1-szej*):

³² Tamże, s. 82–84.

Logicznie rzecz ujmując, dramat niedokończony jest daleko bardziej skończony niż dramat zaczęty. Jest bardziej domknięty, autonomiczny, wydzielony z kontekstu. Mając na uwadze dramat niedokończony, szukamy sposobu, żeby go dopełnić. Próbujemy tego dokonać, np. konfrontując go z innym dramatem utrzymanym w podobnej poetyce. [...]

A dramat zaczęty, ledwie zaczęty? Ten zdaje się czystą energią, skondensowaną potencjalnością. [...] Rysuje się przed nami otwarty na oścież. [...] tryby genealogii dopiero zostały puszczane w ruch, o niczym jeszcze nie rozstrzygnęły, niczego nie wykluczyły³³.

Wydaje się, że we wszystkich trzech wypadkach mamy do czynienia z „dramatami zaczętymi”, bowiem nawet w [*Niedokończonym poemacie*] (który może należałoby nazywać „Zczętym poematem”) Krasiński właściwie niewiele wykracza poza ekspozycję – pisze przecież, że są to *Wstęp i ułamki pierwszego aktu*, mimo że mamy tu do czynienia z dziełem objętościowo większym od *Nie-Boskiej komedii*.

Wszystkie trzy utwory omawiane były w kontekście romantycznego fragmentaryzmu³⁴. Trudno jednak orzec, czy ich kształt „dramatów zaczętych” był zamierzony, czy też jest efektem zaniechania planowanej pracy. Trudno nawet omawiać je wspólnie pod tym kątem, bo nie są napisane jednakowo. Do „zczętej” *Wandy* bowiem poeta dołączył plan kolejnych, projektowanych części. Inne teksty nie mają takich dodatków, ale wiemy przecież o projektowanym i naszkicowanym w liście kształcie [*Niedokończonego poematu*]. Plan świadczyłby o potrzebie kontynuowania tekstu, a więc o tym, że jest on fragmentem nie w romantycznym, a jedynie w klasycznym rozumieniu, czyli utworem z jakichś powodów (ale nie z rozmysłu) nieukończonym. Z kolei [*Niedokończony poemat*] jest jedynym wśród omawianych tekstów utworem, który doczekał się częściowego druku za życia autora. Przekroczenie bariery druku świadczy – przeciwnie – o tym, że Krasiński niekoniecznie traktował rękopiśmienne utwory jako niegotowe, pozwala widzieć w nich romantyczne fragmenty, których niepełność jest zaplanowanym, artystycznym zabiegiem (podobnie dałoby się odczytać nowelistyczną „pointę” zamykającą [*Rok 1846*]³⁵). Problem fragmentaryczności pozostaje więc otwarty.

Spojrzymy teraz na te – tak czy inaczej rozumiane – fragmenty od innej strony, a mianowicie od strony ich związku z dramatem romantycznym w typie,

³³ E. Dąbrowicz, dz. cyt., s. 30–31.

³⁴ Por. np. A. Kurska, dz. cyt., s. 51–88; M. Szargot, dz. cyt., s. 112–124.

³⁵ Anna Kurska porównuje tę pointę do zakończenia *Nie-Boskiej komedii* (A. Kurska, dz. cyt., s. 72).

w jakim uprawiał ten gatunek Krasiński. Do charakterystycznych cech tej formy można dodać to, co Michał Bachtin określił mianem polifoniczności. Pisze on, co prawda, o **powieści** Dostojewskiego, ale opis przystaje świetnie np. do *Nie-Boskiej komedii*:

Wszędzie dochodzi do **krzyżowania się i współbrzmienia lub arytmetycznego złączenia replik dialogu jawnego z replikami wewnętrznego dialogu bohaterów. Wszędzie całokształt idei, myśli i słów jest wyrażany przez kilka głosów, które nie zlewają się ze sobą, i w każdym z nich przybiera inne brzmienie.** Przedmiotem intencji autora nie jest ów całokształt idei jako taki, jako coś neutralnego i tożsamego ze sobą. Przeciwnie, intencje autora zmierzają do **rozpisania tematu na wiele różnych głosów**, do, by tak rzec, jego zasadniczej i nieodwołalnej **wielogłosowości** oraz **różnorodności**. [...] ważne jest właśnie owo rozdzielenie głosów i ich wzajemne oddziaływanie na siebie. [...] ostateczną instancją nie jest idea jako zmonologizowany wywód, [...] lecz zdarzenie wzajemnego oddziaływania głosów na siebie³⁶.

Polifonia – ten wielogłosowy dialog – jest przez Bachtina przeciwstawiana dialogom zmonologizowanym (a więc podporządkowanym jakiejś idei i mającym mocne oparcie społeczne – wyrażającym nie tyle „ja”, co „my”): dydaktycznemu, platońskiemu, biblijnemu, nade wszystko zaś retoryce, która „operuje argumentami z punktu widzenia trzeciego: nie sięga do głębokich pokładów indywidualności”. Tak prowadzony dialog dotyczy spraw ostatecznych, ale pozostaje „niezwieńczony” – nie da się go bowiem zamknąć wypowiedzeniem jakiejś nadrzędnej racji³⁷.

W cytowanym liście do Delfiny Potockiej Krasiński stwierdził, że *Nie-Boska komedia* „sama niewiele znaczy” albo wręcz pozostaje „sama nic nieznacząca, dopiero ważna, kiedy pierwszą część i trzecią, ostatnią, za towarzyszkę dostanie” [LP, I, 200]. Nie można więc wskazać idei dzieła, bo jej – zdaniem poety – nie ma. Narzekanie na brak znaczenia należy bowiem rozumieć jako efekt dostrzeżenia tego, co w tym czasie zostało przez Krasińskiego uznane za najpoważniejszą usterkę, najdotkliwszy brak utworu. Stało się to w momencie, gdy poeta był skupiony na tworzeniu eschatologicznej historiozofii „poezji ‘trzeciej epoki’”, przenikniętej marzeniem o „przeanieleniu człowieka i przeanieleniu Polski równocześnie, więcej – o przeanieleniu całej ludzkości”, wreszcie

³⁶ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 280–282.

³⁷ Tamże, s. 282, 284, 500–502.

– o „apokaliptycznym odnowieniu dziejów”³⁸. Poeta cenił już od dawna „poezję całości”, o której pisał na przykład tak:

Zakończenie *Fausta* jest dla mnie dowodem, że Goethe był naprawdę wielkim poetą, większym niż sam Byron; bo przypomnij sobie *Manfreda*, *Kaina*, *Martino Faliro* itd., itd., a zobaczysz, że wszędzie uwieńczeniem dzieła jest potępienie. W tym sensie Byron jest w poezji wszechświata tylko przybliżeniem. **Nie pojął całości; Goethe zaś zrozumiał wszechświat, walkę dobrego ze złem, i kazał zatriumfować dobru.**

[LR, II, 101]

Dlatego też twórca *Nie-Boskiej komedii* czyta po latach własne arcydzieło jako pozbawione sensu, bo nieretoryczne, wieloznaczne, „nierozumiejące wszechświata”, „kończące się potępieniem” jego obu bohaterów. Dlatego przez całe życie próbuje je poprawiać i uzupełniać. Rzec w mniejszym stopniu dotyczy bliższego idei „poezji całości” *Irydiona*, choć i ten dramat daleki jest od „retoryczności”. Nie zyskał też takiej sławy, jak *Nie-Boska*.

Stąd wśród trzech omawianych dramatów, pozostających w związku z *Nie-Boską komedią*, są dwa, które próbują na nowo podążać jej śladem (*Wanda* i [Rok 1846]) i jeden próbujący ją ulepszyć i poprawić ([*Niedokończony poemat*]). Przyczyny ich niezakończenia wynikają więc być może z tego samego powodu. Krasiński z jednej strony pragnie kontynuować twórczość dramatyczną tak gorąco przyjętą przez współczesnych, z drugiej zaś nie akceptuje już samej polifonicznej formy dramatu romantycznego jako nieretorycznej, a więc niemogącej wyrazić drogiej mu idei „całości”. Stąd albo próbuje bez sukcesu przymusić dramat do „jednogłosowości”, albo też tworzyć wielogłosowe teksty, których nie kończy, bo nie jest w stanie już przyjąć tragicznej wizji świata.

³⁸ A. Bałajewski, *Poezja „trzeciej epoki”. O twórczości Zygmunta Krasińskiego w latach 1836–1843*, Lublin 2009, s. 391–392.

8. NAGROBKI

Nazwanie Zygmunta Krasińskiego polskim „poetą grobów” byłoby zdecydowanie przesadą mimo faktu, że w *Irydionie* określił on Polskę mianem „ziemi mogił i krzyżów” [DZ, III, 1, s. 459]. Tym niemniej autor *Nie-Boskiej komedii* był twórcą bardzo zainteresowanym motywami cmentarnymi i samym epitafium jako gatunkiem, twórcą nagrobków literackich i „właściwych”, czyli wierszy rzeczywiście umieszczanych na grobach¹. Trzeba tu zresztą dodać, iż z rozważań Jacka Kolbuszewskiego wynika, że właśnie w czasach romantyzmu różnice między tymi formami nie były uważane za duże, zwłaszcza że powszechnie dostrzegano wtedy analogie między sztambuchem a cmentarzem (bo oba gromadzą wspomnienia o ludziach – zmarłych bądź tylko oddalonych), a także odbywała się swoista wymiana tekstów, gdyż te z imionnika trafiały na nagrobek, zaś te z nagrobków – do sztambucha².

*

Zanim więc przyjrzymy się epitafiom Krasińskiego, przypomnijmy sobie kilka jego utworów poświęconych grobom.

Najpierw te, w których pojawia się motyw tworzenia i dekorowania grobów. Zauważmy od razu, że czynności te wiąże Krasiński z relacjami miłosnymi łączącymi osobę, która ma być pochowana, z tą, która ma jej przygotować miejsce ostatniego spoczynku. W ten sposób w jego wierszach spotykają się Eros

¹ Wyraźnie akcentuje tę różnicę Jan Trzynaśkowski w książce *Małe formy literackie* (Wrocław 1977), pisząc, że „epitafium ze swą wyrazistą, choć bardzo elastyczną poetyką staje się z czasem podstawą dla struktury utworu o epifanicznej stylizacji” (s. 68), a zatem właśnie epitafium funkcjonującego w poezji, a nie na cmentarzu, i że poetyckie „wesołe nagrobki”, zachowując przekonstruowaną strukturę epitafium, są jednak „tylko zabawą literacką i nie mają nic wspólnego z autentycznym nagrobkiem” (s. 50). Na temat kształtu gatunkowego inskrypcji nagrobnej por. też A. Dudek-Szumigaj, *Struktura inskrypcji nagrobnych w ujęciu genologicznym (na przykładzie nekropolii wschodniej Lubelszczyzny)*, [w:] *Dialog z tradycją*, t. VI, *Dawna i współczesna kultura funeralna*, red. I. Steczko, R. Dźwiogół, Kraków 2017, s. 399–417.

² J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1985, s. 39, 71.

i Tanatos. Oto męski podmiot liryczny zwraca się do ukochanej w liryku o incipicie [*Weż ten prosty krzyż biały – niechaj strzeże ciebie...*]:

Krzyż ten, o Mario, sama złożysz mi na grobie –
A on nas wtedy jeszcze wspomnieniem połączy!

[DZ, I, s. 49]

A tak z kolei mówi do ukochanego żeński podmiot liryczny z wiersza o incipicie [*Dla ciebiem wszystko straciła na ziemi...*]:

[...] Słuchaj! W tych dolinach
Ty mnie pochowasz przy Rzymu ruinach,
A grób mój będzie otoczony wzgórzami,
Zakryty zewsząd bluszczem i głógami –
I ty wyrzujesz na białym kamieniu
Prośbę do Boga – by w cyprysów cieniu
Ten kamień za mnie modlił się w milczeniu!

[DZ, I, s. 55]

Tu już, jak widzimy, pojawia się i motyw epitafulum, jednak ono samo (jego brzmienie) nie zostało zaprojektowane ani ukazane w wierszu. Marzony grób zostaje umieszczony w odpowiednio, na wzór sentymentalno-romantyczny wystylizowanej scenerii, wśród antycznych ruin i odpowiedniej cmentarnej roślinności.

Obszerny opis projektowanej mogiły znajduje się w wierszu o incipicie [*Gdybym dziś, jutro lub dnia z tych jakiego...*]. Podobnie jak w tekstach poprzednich projektodawcą grobu jest podmiot liryczny, przyszłym wykonawcą – adresat przedstawiony, złączony z „ja” lirycznym związkami miłości. Tym razem instrukcje dotyczą umieszczenia miejsca ostatniego spoczynku „pod niebios wiecznie błękitnym pierścieniem”, położenia na nim marmuru, zasadzenia tam „wonných krzewów” i zasiania rozmaitych kwiatów, co ma dać magiczny efekt:

Niech przytłoczony tym ostatnim darem,
Pchan coraz niżej tym kwieciami ciężarem,
W wieczność zapadam – aż w niej się przetworzę
Na drobne listki, gałązki, kielichy
I z głębi grobu wyrosnę – kwiat cichy,
[... ..].

[DZ, I, s. 157–158]

Kraśński opisuje nie tylko grób, ale i obciążoną symbolicznymi znaczeniami wziętymi z XIX-wiecznej „mowy kwiatów” cmentarną roślinność

(bluszcz, rozchodniki, róże, „goździki, / Niezapominki i nieśmiertelniki”, mirt, dalej oraz konwalie)³, a przy tym przywołuje ludowe wierzenia, według których „dusza zmarłego wchodziła w drzewo rosnące w pobliżu, bądź w krzewy i rośliny rosnące na grobie”. Nie respektuje jednak związanego z nagrobnymi kwiatami tabu (nie wolno ich zrywać ani wachać)⁴ – przeciwnie – prosi „ty” liryczne:

Rwij mnie, bierz – rwij mnie, przyczepiaj do skroni,
 [... ..]
 Wszystkie te kwiaty, które w grobie rodzą;
 Nim mnie obleką, zwiędnąć im potrzeba
 Na piersi twojej; bo stamtąd dopiero,
 Uniewidnione, w niebo się wybierą
 Do ducha mego – i ciało me w niebie
 Będzie z tych kwiatów, co zwiędły u ciebie.

[DZ, I, 158–159]

Eros i Tanatos łączą się tu w sposób zdecydowanie sentymentalny – śmierć staje się bramą do ostatecznego połączenia kochanków. Najlepiej widać to w wierszach zawierających marzenie o wspólnej mogile. Oto utwór związany z genezą *Przedświtu*, oznaczony incipitem [*W harmonijnych zwrotek rymie...*]:

W harmonijnych zwrotek rymie
 Ludziom podać Siostry imię,
 By tu jeszcze ich imiona,
 Gdy on umrze – ona skona –
 Nad ich grobu sennym głazem,
 Jak za życia – brzmiały razem!

[DZ, I, s. 190]

A to fragment utworu *Do D...* :

Daj mi rękę, pójdziem razem
 W puszcze wielkie, precz od ludzi,
 Gdzie nas jednym śmierci głazem
 Bóg przywali – nikt nie zbudzi!

³ E. Kolbuszewska, *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007, 248–249.

⁴ J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 54–55, 254, ilustr. 35, 36.

Chyba słowik siądzie wiosną,
I konwalie tam porosną –
Chyba w nocy, jak gromnica,
Grób omignie błyskawica –

I znów potem cicho będzie
Nam obojgu ponad czołem...
Kwiaty – błękit – wieczność wszędzie
Nad człowiekiem i aniołem!

[DZ, I, s. 136–137]

Zwróćmy uwagę na otoczenie „śmierci głazu” – to sceneria wzięta żywcem z sentymentalnego romansu: słowik, wiosna, konwalie, błękit... A wszystkiemu patronuje postać anielskiej kochanki.

Do tejże konwencji odwołuje się wiersz o incipicie [*O, mówcie, ludzie, jeśli wy to wiecie...*], w którym wspólny jest grób kochanków, położony na nim głaz, a nawet – trumna:

Powrócimy teraz, ja k'tobie, ty ku mnie,
Gdyśmy oboje – już skazani – w trumnie!
Bo serca zmarłe – serca nieszcześliwe
Tak się kochają, jakby serca żywe,
I lepiej może – choć nie z takim szalem!
Ach! dla nas odżyć już nie ma sposobu.
Wieleś kochała – ja wiele kochałem!
Chodźmy więc razem – w głąb grobu – w głąb grobu!
I niech nad naszym los wyrze głazem,
Żeśmy przynajmniej w grób zstąpili razem!
Ach! śmierć jak miłość dziwną spaja siłą,
Łączy tych, których życie rozdzieliło!

[DZ, I, s. 219]

Właśnie puentujący dwuwiersz świetnie streszcza wspomniany już sentymentalny, romansowy (a w jakimś sensie – jeszcze średniowieczny) mit pojednania Erosa z Tanatosem. Wspólny grób czy też połączenie mogił kochanków często dokonywane za pośrednictwem roślinności są znakami zwycięstwa miłości nad śmiercią – bardzo swoistego *happy endu* dla tych, którzy za życia połączyć się nie mogli⁵.

⁵ J. Węgiełek, *Mam ciało*, Warszawa 1989, s. 129.

*

Przegląd wierszy z motywami grobowymi prowadzi nas w stronę epitafiów: literackich i nieliterackich. Podzieliłem je na trzy grupy. Pierwszą stanowią epitafia wplecione w większe utwory literackie, drugą – zaprojektowane przez Krasińskiego „prawdziwe” wiersze nagrobne, a trzecią – literackie nagrobki napisane przez poetę dla siebie samego.

Pierwsza z grup reprezentują dwa teksty (a raczej – ich fragmenty), wobec których należałoby użyć formuły szczególnej i nazwać je „epitafiami przedstawionymi”. Chodzi bowiem o epitafia stworzone oczywiście przez Krasińskiego, ale bez sugestii, że jest on ich autorem. Przeciwnie nawet – poeta sugeruje, że stworzy je w przyszłości kto inny (tak w wierszu *Fantazja życia*), lub każe opowiadać o istniejących już nagrobkach – oglądanym i projektowanym – nie-autorskiemu narratorowi *Przedmowy wydawcy z Trzech myśli pozostałych po śp. Henryku Ligenzie zmarłym w Morreale 12 kwietnia 1840 roku*. Pozwala to na zachowanie ironicznego dystansu w stosunku do przekazywanych w epitafiach treści.

I tak w *Fantazji życia* podmiot liryczny zwraca się do zniechęconego adresata przedstawionego następująco:

Choćbyś i skonał – to jeszcze twa mara
Trzos by ten z sobą uniosła do trumny,
Polszcze jednego nie dawszy talara!
Widzisz – znam ciebie – tyś człowiek rozumny –
Napis ci nawet wyryją na grobie:
„Cny obywatel – dobry mąż – żył nie sobie;
Co mógł z dóbr zebrać, poświęcał krajowi –
Choćby swój nawet ostatni grosz wdowi.
Po nim rodzina i ojczyzna płaczą –
Niech tu przechodnie pacierz zmówić raczą!”

Zwodź ich za życia i zwodź ich po śmierci –
Lecz mnie nie przychodź omamiać kłamstwami!
[... ..]
Kiedy się wdzieram w jamę twego serca,
Widzę, żeś skąpiec, matacz i oszczerca!

[DZ, I, s. 179–180]

Wyrwany z kontekstu cytat mógłby się z powodzeniem znaleźć na czyimś grobie pod warunkiem uzupełnienia o dane personalne nieboszczyka. Zawiera bowiem rozbudowaną (a przy tym zupełnie niezindywidualizowaną, jakby

stanowiącą gotowy wzór) pochwałę zmarłego (*laudatio*) i bardzo konwencjonalny zwrot do odbiorcy, nazywanego w zgodzie ze starożytną zasadą „przechodniem”⁶, którego nadawca epitafium prosi o modlitwę. Obok nagrobka pojawia się jednak inwektywa, która odsłania fałsz epitafium, obnaża właśnie jego czysto konwencjonalny charakter.

Inaczej dzieje się w *Trzech myślach Ligenzy*. Tam narrator-szlagon relacjonuje swoje wrażenia z wizyty na sycylijskim cmentarzu, gdzie nieoczekiwanie pokazano mu polski grób:

Dalibóg, gdy się zbliżę, gdy spojrzę, znak święty krzyża uczynilem. Czym mógł się spodziewać?... Oto stał przede mną krzyż drewniany, niski, ledwo że ostrugany, a na nim napis farbą czarną:

ZGON HENRYKA LIGENZY
1840 ROKU, 12 KWIETNIA [...]

Tymczasem żonie mojej przyszło na myśl, by zaraz kamień uczciwy sprawić p[anu] Ligenzie wśród tych magnatów włoskich, bo aż wstyd, że szlachcic polski tak nago śpi na cudzej ziemi – z takim krótkim słowem przez pocziwca służącego niezgrabnie napaćkanym – i zaraz też, bo dowcipna kobieta, zaczęła, chodząc wzdłuż i wszerz, inszy napis, zdaje mi się wierszami, układać.
[...] niewiele żonie do nagrobku pomogłem, gdy wrócił na cmentarz – ale już był w jej głowie napisany. [...] a po tygodniu [...] zastałem na cmentarzu kamień mój z napisem żony mojej, zaraz przy krzyżu, który zostawić byłem kazał – bo co sługa na grobie pana postawi, to święte. Po tym Bóg sędzi, że to dobry pan być musiał!

A napis nasz taki:

TU. ZASNAŁ. DO CZASU.
ŚP. HENRYK. LIGENZA.
NARODEM. POLAK.
Z ZNAKOMITEGO. NIEGDYŚ. W RZECZYPOSPOLITEJ.
RODU.
ŻYCIEM. NIEZNANY.
ŚMIERCIĄ. WŚRÓD OBCYCH.
NA WYSPIE. DALEKIEJ.
GODZIEN. ŻALU. I MODŁÓW.
POCHOWANY. PRZEZ SŁUGĘ.
WIERNEGO.
POMNIKIEM. UCZCZONY.

⁶ J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 181–185.

PRZEZ. PODRÓŻNYCH. ZIOMKÓW.
KTÓRZY. GO. NIGDY. NIE ZNALI.
TYLKO. MYŚLI. JEGO. CZYTAJĄC.
UCZULI. ŻE. ON. BYŁ. ICH. BRATEM.
NA ZIEMI.
A TERAZ. ŻE. O NICH. MODLI SIĘ.
W NIEBIESIECH.

Tak żona moja chciała, trochę tam kadzidła co do tych myśli czytanych
– no – cóż robić – lepiej podchlebiać umarłym niż żywym!

[DZ, II, s. 34–39]

Dwa epitafia z *Trzech myśli Ligenzy*... różnią się od siebie zasadniczo – nie tylko dzięki skromności grobu, który przyozdobiło pierwsze z nich, i wystawności drugiej mogiły. Pierwsze jest, zgodnie z klasyfikacją Jana Trzynadlowskiego, lapidarnym epitafium identyfikacyjnym – zawiera wyłącznie element onomastyczny (imię i nazwisko) oraz datę śmierci. Drugie – rozbudowane, ale stanowiące niejako uzupełnienie pierwszego (które nie ma być usunięte) jest przykładem epitafium poetyckiego (metaforyczno-peryfrastycznego)⁷. Pierwsze pozostaje bez komentarza – jego surowa skrótowość zdaje się mówić sama za siebie. Drugie jest komentowane podwójnie, bowiem sam narrator zarzuca mu, że „trochę tam kadzidła”, a poza tym przedstawia jako jego autorkę własną żonę – nieco pretensjonalną romantyczną szlachciankę, która „uczyła się języków, [...] czyta francuskie romanse Balzaków, Szatobriandów i wielu innych, którzy mnie nudzą” [DZ, II, s. 31–32] – cień owej pretensjonalnej literackości padł więc i na napis nagrobny. Uwydatniono, w przeciwieństwie do skromnego napisu na krzyżu, jego poetyckie cechy (rymy i kontrasty) oraz bardzo indywidualny charakter, wyróżniający to właśnie epitafium spośród innych na cmentarzu („WŚRÓD OBCYCH. NA WYSPIE. DALEKIEJ.[...] POCHOWANY”), jak i spośród standardowych „nagrobków”, bowiem spoczywa pod nim człowiek ze wszech miar niezwykły.

Właśnie „epitafia przedstawione” Krasieńskiego są więc świadectwem jego świetnej znajomości reguł gatunku i dużej sprawności w konstruowaniu tekstów zgodnie z tymi regułami, a także zbliżających się do granic parodii.

Przejdźmy teraz od epitafiów literackich do „właściwych”. Powstały trzy takie testy. Pierwszy umieszczono na niezachowanym (zniszczonym w czasie ostatniej wojny) grobie przyjaciela poety – Konstantego Danielewicza – w Monachium. Drugi – na metalowej płycie nad grobem córki

⁷ J. Trzynadlowski, dz. cyt., s. 67–68.

Zygmunta, Elżbietki Krasińskiej, pochowanej w kościele pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Złotym Potoku. Wreszcie trzeci – na grobowcu kochanki autora *Irydiona*, Delfiny Potockiej, na cmentarzu w Montmorency. Właśnie w nieliterackich epitafiach podziwiać można cały kunszt poety. Jego świetna znajomość konwencji gatunkowej umożliwiała zarazem jej przekraczanie i gry z nią.

Przyjrzyjmy się teraz nagrobkowi Danielewicza. Jest ułożony w sposób następujący:

Konstantemu Danielewiczowi,
Wśród najwznioślejszych w Polsce umysłów
Wzniosłemu,
Wśród najszlachetniejszych serc
Szlachetnemu.
Oficerowi ostatnich wojsk polskich
Przeszytemu kulą, gdy szedł na bagnety pod Ostrołęką.
W lat jedenaście później zmarłemu na obcej ziemi
W 34 roku życia po długiej chorobie w MÜNICH
d. 27 marca 1842 r.
Towarzyszowi młodości całej, przyjacielowi,
Więcej niż bratu.
Kamień ten nad zimnymi zwłoki
W rozpacz
położył
Zygmunt Krasiński.

Niech śmierć i stokroć tu zwłoki twe grzebie!
Ty żyjesz, żyjesz. Pod zimnym kamieniem
Nie jesteś prochem, ni snem, ni milczeniem,
I ty wiesz w Niebie, jak ja kochał ciebie!

III 25 Ale dni moje prędsze były niż posel,
uciekły, a nie widziały nic dobrego.
26 Przeminięły jako prędkie łodzie, jako orzeł
lecący do żeru.
Rozd[z]. 9. HIOB.



Ilustracja 7. Rysunek przedstawiający nagrobek Konstantego Danielewicza, fotokopia
Źródło: Lwowska Biblioteka Naukowa Ukrainy im. Wasyla Stefanyka
(dawniej Ossolineum), Archiwum Lubomirskich, fond 64, rkps 84.

Wyraźny podział epitafium na trzy części decyduje także o jego trójrodowym charakterze. Każda bowiem z części jest inna i w inny sposób zbudowana. Pierwsza – najbardziej tradycyjna – łączy w sobie cechy dwóch odmian gatunkowych: epitafium wodzów i żołnierzy oraz epitafium przyjaciela⁸, a zarazem cały ładunek identyfikacyjny. Poeta nie rezygnuje przy tym z cech poetyckich – proza jest zrytmizowana, pojawiają się rymy i paralelizmy. W części drugiej

⁸ J. Rećko, *Literackie epitafium barokowe. Geneza i teoria gatunku*, Zielona Góra 1992, s. 42–43, 46–47.

funkcja poetycka została zintensyfikowana – zamiast rytmicznej prozy pojawił się rymowany wiersz sylabiczny – za to cechy „protokolarne” zniknęły. Nie ma też wzmiankowanej wyżej rozpacz, a jedynie wiara w to, że – wbrew twardemu faktowi nagrobnej płyty – przyjaciel żyje, co wydobywa przerzutnia „pod zimnym kamieniem / Nie jesteś”. Tak jakby ów „zimny kamień” został zanegowany i przekroczony, jakby płyta z epitafium nie skrywała w istocie zmarłego, nie była w stanie „przygnieść go do ziemi”. Trzecia część niesie cytat biblijny (co znowu jest zgodne z konwencją), a zarazem kolejną zmianę rytmiczną. Obok powrotu do zrytmizowanej prozy i paralelizmów mamy także biblijny podział na wersety. Zmienia się też nadawca wypowiedzi: do tej pory był nim żywy a nawet przedstawiony Zygmunt Krasiński, teraz – sam zmarły. Zreinterpretowanymi słowami Hioba (który przecież, wypowiadając je, pozostawał żywy, a więc nie mówił o swojej śmierci, lecz o życiowej klęsce) skarży się on na gwałtowne przemijanie i przerwanie życia.

Podobnie niejednorodny charakter ma nagrobek Elżbietki Krasińskiej. Oto on:

+

Tu spoczywają zwłoki
duszy przeaniełonej,
która za czteroletniego na ziemi pobytu
zwała się Elżbietką Krasińską,
córką Zygmunta i Elżbiety z Branickich
Krasińskich.

+

Urodzona w Warszawie 20 sierpnia 1853 r.,
skonała w okrutnych cierpieniach w Potoku 12 września 1857 r.

+

To dziecię przedziwnej było urody
i nigdy w życiu nie skłamało...
Takiemu świadectwo, wraz ze łzami, na grobie
składają rodzice.

+

O! nasza zbawiona, do Najdroższego Utajonego
módl się za nami!
O! nasza zbawiona, do Królowej Aniołów
módl się za nami!
Przyczyn się za Ziemią, która cię wydała
i za tymi, w których domu pusto po tobie!



Ilustracja 8. Płyta nagrobna Elżbietki Krasieńskiej, kościół w Żłotym Potoku
Źródło: <http://czestochowskie24.pl/region/kaplica-grobowa-krasinskih-i-nie-tylko/>

I znowu zrytmizowana proza i nieliczne rymy. Znowu też kilka oddzielnych części. Ładunek „protokolarny” zawierają części pierwsza i druga – niepozbawione elementów poetyckich. W części trzeciej, o charakterze *laudatio*, ujawnia się podmiot liryczny tekstu – rodzice zmarłej Elżbietki. W czwartej, przybierającej formę litanijną (co ciekawe – obiektem modłów jest tu nie Bóg, lecz zmarła córka poety, która jako święta może się za rodzicami wstawiać do Boga), pojawia się aluzja do *Trenów* Jana Kochanowskiego – niezwykle popularna w epitafiach aż do naszych czasów⁹. Najciekawszym zabiegiem jest chyba jednak rozmieszczenie tekstu w kształcie gotyckiego okna – średniowiecznego i romantycznego symbolu otwarcia na Boga, niebo, „tamten świat”. W ten sposób – podobnie jak w poprzednim epitafium – materialne podłoże inskrypcji zostaje niejako zanegowane. Zamykająca i więżąca zmarłego w grobie płyta jest albo nieskuteczna, albo wręcz otwarta czy przejrzysta¹⁰.

⁹ J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 89, 107, 110–113.

¹⁰ Szerzej na ten temat pisałem w książce: *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasieńskiego*, Katowice 2000, s. 29–30.

Inny charakter ma wiersz znany z grobu Delfiny Potockiej. Brzmi on tak:

Jeszcze kielich mojej doli
Wiele kropel ma,
Muszę cierpieć, pić powoli,
Wypić aż do dna.

[DZ, I, s. 214]



Ilustracja 9. Grób Delfiny Potockiej na Cmentarzu Les Champeaux w Montmorency. Fotografia: Adam Druchliński (1835–1898)

Źródło: <https://polona.pl/item/grob-delfiny-potockiej-na-cmentarzu-w-montmorency,NzExNzYwNzU/0/#info:metadata>

Tekst dość zagadkowy. Wydawca wierszy Krasińskiego, Jan Czubek, przypuszcza, że to urywek¹¹ – pewnie słusznie, bo ten utwór, który nie ma właściwie żadnych cech epitafium, wygląda po prostu na cytat. Całości tekstu oczywiście nie znamy. Interesujące jest jego funkcjonowanie jako grobowej inskrypcji. Pojawia się tam obok epitafium identyfikacyjnego umieszczonego na innej ścianie grobowca:

DELFINA Z KOMARÓW POTOCKA
URODZONA W 1810 ROKU, ZMARŁA D. 2-GO APRYLA 1877.

Wiersz Krasińskiego pełni więc rolę poetyckiego uzupełnienia tego epitafium. Nie jest jednak poetyckim nagrobkiem. Niby, zgodnie z istniejącą konwencją, osobą mówiącą jest tu zmarła. Jeśli jednak mówi ona, że musi dalej cierpieć, pić „kielich swojej doli”, to przecież sugeruje tym samym, że jeszcze żyje! Wydaje się to

¹¹ Z. Krasiński, *Pisma*, Wydanie jubileuszowe, [oprac. J. Czubek], t. VI, Kraków–Warszawa 1912, s. 351.

dokładnym odwróceniem konwencji, zgodnie z którą „na rzymski wzór starożytny rola podmiotu lirycznego zlecona zostaje zmarłemu (lub świadomie przyjmuje ją człowiek jeszcze żyjący, zawczasu przygotowujący dla siebie nagrobek i ‘przemawiający’ z pozycji umarłego)”¹². W tym wypadku natomiast to umarły mówi z pozycji żyjącego, wciąż (ale do czasu) pijącego z kielicha goryczy. Chyba żeby przyjąć, że mamy do czynienia z „duszą w czyśćcu cierpiącą”, której męki mają charakter czasowy. Brak jednak wyraźnego stwierdzenia tego faktu i prośby o modlitwę za zmarłą. Zresztą zakładanie z góry w nagrobnej inskrypcji, że dusza zmarłej znalazła się w czyśćcu (a nie w niebie), i tak byłoby dość wyjątkowe.

Na koniec przyjrzyjmy się stworzonym przez poetę samodzielnym epitafiom literackim. Trzeba tu właściwie mówić, o ich szczególnej, ale także mającej starożytną tradycję odmianie: o autoepitafiach, czyli nagrobkach napisanych dla siebie samego¹³. Można wskazać trzy takie utwory. Pierwszy nosi tytuł *Nagrobek Z. K.*:

O Lindo moja, jeśli zginąć trzeba,
Niech dusza moja nie pójdzie do nieba –
Niech się na ziemi przy tobie zostanie –
Już tym, że z tobą, już tym zmartwychwstanie!

Nie żądam, Lindo, gdy zamknę powieki,
Ni żalu ludzi, ni świętych opieki –
Niech zapomniany będę pod mogiłą!
Tylko po śmierci, jak za życia było,
Chcę być kochanym i chcę kochać ciebie.

Grób lożem moim, póki dzień na niebie;
Lecz skoro tylko pierwsze zmierzchy padną,
Ja grób porzucam i płynę do ciebie –
Oni już wtedy, gdzie jestem, nie zgadną.

Oni już wtedy nie będą wiedzieli,
Że wstałem z zimnej cmentarzów pościeli,
By głuchą nocą, udając anioła,
Składać me usta na snach twego czoła.

I póki zorza wschodu nie rozploni,
Póki skowronek pieśni nie zadzwoni,
Szczęśliwszy stokroć niż anieli w niebie,
Będę cię widział – będę kochał ciebie.

[*DZ*, I, s. 146]

¹² J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 182.

¹³ Tamże, s. 129; J. Rećko, dz. cyt., s. 12–13, 22.

Właściwie – wbrew tytułowi – nie jest to epitafum, lecz swoiste skrzyżowanie testamentu z wizją co nieco upiornej egzystencji pośmiertnej „ja” lirycznego – jakby wyjętej z romansu grozy. Jest też romantyczną negacją rozkoszy nieba, nad które podmiot liryczny przedkłada kontynuację ziemskiej egzystencji w kontakcie z „ty” lirycznym, kiedy kocha i doświadcza wzajemności w uczuciu.

Konwencjonalne cechy epitafum ma też quasi-sonet oznaczony incipitem [*Po mękach życia – po długim pogrzebie ...*]:

Po mękach życia, po długim pogrzebie
 Serce tu leży – pokój sercu w grobie!
 Umarle wszystkim – tylko nie dla ciebie,
 Ponure wszędzie – tylko nie przy tobie,
 W ten grób wstąpiło, by nie żyć z innemi,
 A z tobą jednak zostać się na ziemi.

Dziś w tym kamieniu jak duch się ukrywa
 I tobie tylko pieśń miłości śpiewa,
 A światu wiecznym stało się milczeniem –
 Świat też je odtąd zwać będzie kamieniem.

Ty jedna tylko wiesz, że ono żyje,
 Bo dniem i nocą czujesz, jak tu bije
 Dla ciebie tylko – dla ciebie – dla ciebie!

Serce tu leży – pokój sercu w niebie!

[DZ, I, s. 223]

Znowu więc odwołanie do konwencji sentymentalnej – połączenia kochanków po śmierci – a przy tym konwencjonalne „nagrobkowe” zwroty stanowiące swoista klamrę: „serce tu leży – pokój sercu”. Owo umarłe ale paradoksalnie żyjące serce utożsamia się z kamieniem nagrobnym. Sama śmierć staje się metaforą – ucieczką od świata żywych i poszukiwaniem azylu przed „innymi” w kontakcie z ukochaną. W ten sposób stworzone autoepitafum przypomina romantyczną metaforykę Mickiewiczowskiego liryku [*Gdy tu mój trup ...*].

Wreszcie, wedle terminologii Jana Trzynaślowskiego, „wesoły nagrobek” napisany przez poetę dla siebie samego i zamieszczony przezeń w liście do Joanny Bobrowej:

Bo i ja także zapadłem na chorobę piersiową i cierpię dostatecznie silnie. [...] A Pani powie, przeczytawszy te wyrazy: „Ach! ach! oto znów choroba z przywidzenia, należałoby wyrzucić na jego grobie:

Tu leży
ten, który wyobraził sobie,
że umarł.”

[LRA, I, 242]

Widać tu cechy „prawdziwego” nagrobka i żart-paradoks uniemożliwiający umieszczenie takiego napisu na jakimkolwiek grobie. Widać też rzadką u Krasińskiego (poza listami) autoironię. Tę ostatnią chyba zresztą w ogóle nieczęsto stosowano akurat w epitafiach, bowiem „wesołe nagrobki” zwykle nie bywają autoepitafiami (choć wypada tu przypomnieć świetny *Nagrobek* Wisławy Szymborskiej).

Autoepitafia Krasińskiego mają więc literacki charakter i jeśli wykorzystują elementy nagrobka (nazwę gatunkową, charakterystyczne zwroty), to stają się quasi-epitafiami, bo sama śmierć w nich opisywana jest obiektem fantazjowania lub swoista metaforą. Widać, że odwołania do tradycji epitafium służą bądź uniezwykleniu formy romantycznego erotyku i wzbogaceniu jej o tematykę tanatyczną, bądź stworzeniu autoironicznego, literackiego żartu.

*

Żaden z powyższych tekstów nie ozdobił mogiły poety. Zygmunt Krasiński spoczął w podziemiach opinogórskiego kościoła, w panteonie rodowym, którego obecny kształt jest wynikiem modernizacji dokonanej w 1909 r. – wcześniej trumny i urny stały na drewnianych podstawach. Teraz ich nie widać – można jedynie odczytać wmurowane w katakumbową ścianę tablice.

W „grobie familijnym” klóć się dwie tendencje. Pierwsza polega na podkreślaniu wyjątkowości i zasług Zygmunta – przede wszystkim właśnie zasług literackich. Chodzi tu o umieszczenie w podziemiach brązowych płyt przedstawiających sceny z *Nie-Boskiej komedii*, *Irydiona* i *Przedświtu*. Znalazła się tam też kamienna tablica upamiętniająca wieszczą, (z powodzeniem można by ją umieścić na grobie, ale tego nie zrobiono) z następującą inskrypcją:

ŚP.
ZYG MUNT KRASIŃSKI
UR. 19 II 1812 ZM. 22 II 1859
COR CORDIUM
QUOD NUNQUAM QUIEVIT
HIC
QUIESCIT
RESURRECTURUM¹⁴.

¹⁴ Por. J. Królik, *Opinogóra*, Opinogóra 2004, s. 39–41.

Wzmiankowana druga tendencja twórców i dekoratorów podziemi opinogórskiego kościoła to przeciwstawne dążenie do unifikacji mogiły i wpisania poety jedynie w historię rodu, bez podkreślania jego literackich zasług. Można powiedzieć, że i w krypcie grobowej czekał go wybrany przezeń los poety bezimiennego. Został bowiem pochowany w rodzinnej Opinogórze, oczywiście – nie bezimiennie, ale też nie jako poeta, a jako członek arystokratycznej rodziny. Na ścianie katakumbowej w podziemiach kościoła pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny znajduje się tablica bliźniaczo podobna do innych, zunifikowana z nimi, pozbawiona wszelkich odróżniających cech, a tym samym podkreślająca jedynie przynależność zmarłego do rodu. Umieszczono ją centralnie pod herbem Krasińskich. Zdobiący ją napis to typowy przykład epitafium identyfikacyjnego (protokolarnego) – bez żadnych cech poetyckich:

ŚP.
 ZYGMUNT
 KRASIŃSKI
 * 19. II 1812
 + 23. II 1859¹⁵



Ilustracja 10. Krypty rodu Krasińskich w podziemiach kościoła w Opinogórze

Źródło: <http://muzeumromantyzmu.pl/kosciol#lg=1&slide=8>

¹⁵ Tekst wg inskrypcji na grobie Krasińskiego w opinogórskim kościele.

II. Krasin'ski czytany

9. MICKIEWICZ CZYTA IRYDIONA

Znane są zainteresowanie i atencja, jakimi Adam Mickiewicz darzył *Nie-Boską komedię* Krasińskiego. Marek Dybizbański pisze ciekawie, choć nie zawsze przekonująco, o tym, że stworzona przez autora *Grażyny* w latach trzydziestych *Historia przyszłości* jest polemiką z tym dramatem¹. W latach czterdziestych Mickiewicz powrócił do niego w prelekcjach wygłoszonych w Collège de France. Poświęcił mianowicie w całości cztery wykłady interpretacji *Nie-Boskiej komedii*². Mówił także o *Trzech myślach Ligęzy* i o *Przedświcie*³. Wielokrotnie wyrażał się w superlatywach o ich autorze⁴. Natomiast tytuł *Irydion* pojawia się w prelekcjach tylko raz. Zygmunt Krasiński zostaje tam nazwany „sławnym autorem *Irydiona*” (przy okazji omawiania dzieł Friedricha Schellinga i wspomnienia w związku z nimi nie interesującego nas dramatu, lecz – jak należy sądzić – poematów „trzeciego wieszcz”, a zwłaszcza *Legendy z Trzech myśli Ligęzy*)⁵. I to wszystko. Bardzo niewiele, właściwie nic.

Oto zagadka: dlaczego w wykładach paryskich Mickiewicza o literaturze słowiańskiej nie ma *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego? Być może Paweł Hertz ma rację twierdząc, że milczenie na temat tego dzieła było wyrazem niechęci wykładowcy wobec polemistów, bowiem można było uznać, że „dramat stanowi jak gdyby pośrednią odpowiedź na *Konrada Wallenroda* i wynikający z niego dylemat etyczny”⁶. A przecież było to dzieło w tej epoce powszechnie uważane za co najmniej równe *Nie-Boskiej*...⁷ Zwróćmy uwagę na kilka drobnych przykładów jego recepcji. Na przykład Cyprian Norwid narysował na marginesie listu

¹ M. Dybizbański, *Nie-Boska „Historia przyszłości”*, [w:] *Romantyczna futurologia*, Kraków 2005, s. 98–162.

² A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie rocznicowe, t. X, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 22–24; 94–141; 196–197.

³ Tamże, t. IX, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 417; t. XI, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 417.

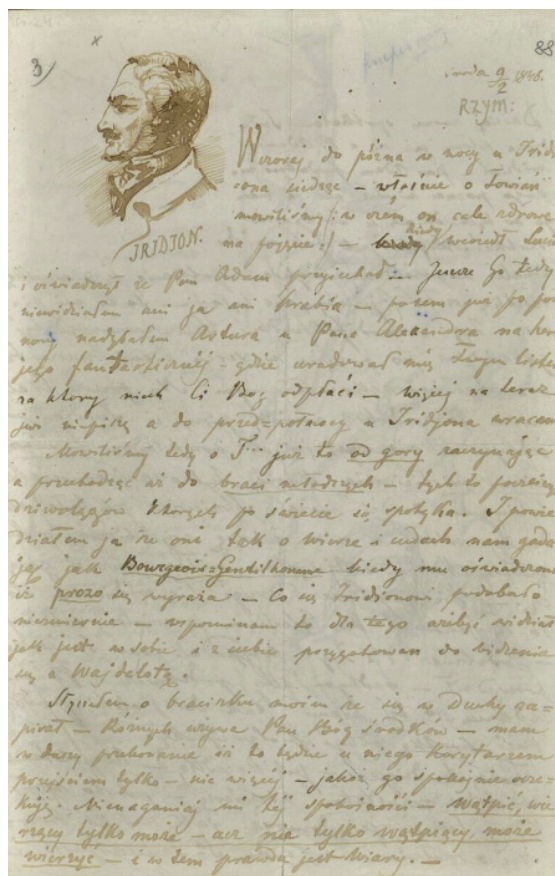
⁴ Tamże, t. X..., s. 10.

⁵ Tamże, t. IX..., s. 417

⁶ P. Hertz *Głosy o „Irydionie”*, [w:] Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, t. III, Warszawa 1973, s. 607.

⁷ O romantycznej recepcji *Irydiona* pisze Paweł Hertz, dz. cyt., s. 606–610.

do Józefa Bohdana Zaleskiego z 9 lutego 1848 r. portrecik Krasińskiego z napisem „Irydion”, a list zaczął od słów „Wczoraj do późna w nocy z Irydionem siedząc – właśnie o Towiań[skim] mówiliśmy [...]”⁸. Ta identyfikacja powróci chociażby w wierszu Mieczysława Romanowskiego: *Po mszy za Irydiona*⁹. Jeśli wielki „bezimienny autor” jest w pełni identyfikowalny z własnym dziełem (i jego bohaterem), to fakt ten świadczy najlepiej o najwyższej ocenie utworu.



Ilustracja 11. Cyprian Norwid, List do Józefa Bohdana Zaleskiego z 1848 r. Autograf w 12 tomie korespondencji J. B. Zaleskiego, Biblioteka Jagiellońska

Źródło: <https://polona.pl/item/korespondencja-jozefa-bohdana-zaleskiego-z-lat-1823-1886-t-12-nabielak-nowolecki,OTc3OTE4NDI231#info:metadata>

⁸ Por. J. W. Gomułicki, *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości*, Warszawa 1976, ilustracja 72.

⁹ M. Romanowski, *Po mszy za Irydiona*, Wybór poezji, oprac. H. E. Kurkowska, Warszawa 1947, s. 115–116.

Mickiewicz natomiast docenił ten dramat w liście do Antoniego Edwarda Odyńca:

Nie wiem, czy znasz *Irydion*, tegoż autora, co i *Nieboska komedia*. Też same wady – ale są tam karty cudnie piękne¹⁰.

Tego typu stwierdzenia znajdują się też dwukrotnie w zebranych przez Stanisława Pigonia *Adama Mickiewicza wspomnieniach i myślach*. Wedle Hieronima Kajsiwicza, Mickiewicz stwierdził, że:

Nie tak łatwo coś nowego wynaleźć lub dalej rzecz posunąć. Tylko autor *Nieboskiej* i *Irydion* nową żyłę w literaturze polskiej otworzył¹¹,

zaś Lucjanowi Siemieńskiemu, twierdzącemu, „że zachodzi pewna analogia między *Ahaswerusem* Quineta a *Nieboską* i *Irydionem*”:

– Zapewne – odrzekł po namyśle Mickiewicz – ale tylko w zewnętrznej szacie; u Krasińskiego nierównie większa żywotność, u Quineta wiele książkowego szumu¹².

Dowiadujemy się zatem, że Mickiewicz równie wysoko cenił oba dramaty Krasińskiego (skoro wymieniał je obok siebie). *Irydion* – podobnie jak *Nieboska* – jest zdecydowanie lepszy i bardziej żywotny od dzieła Edgara Quineta i otwiera „nową żyłę w literaturze polskiej”. Dodajmy jeszcze relację Edwarda Chłopickiego, według którego Mickiewicz „Krasińskiego ze względu na *Irydion* i trzy inne poematy [...] stawiał w rzędzie największych poetów naszego wieku”¹³. Superlatywom nie towarzyszy jednak, niestety, żadna analiza ani aluzyjne przywołanie interesującego nas dramatu, który pojawia się tam jedynie hasłowo.

Skoro nie ma *Irydion* w wykładach paryskich, to – stawiam hipotezę – może jest w lozańskich? Zwłaszcza że ich tematem jest historia i literatura starożytnego – przede wszystkim cesarskiego – Rzymu, w którym przecież toczy się akcja dramatu Krasińskiego. Trudno jest dać jednoznaczną odpowiedź na

¹⁰ A. Mickiewicz, *Dzieła...*, t. XV, *Listy*, część druga 1830–1841, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 2003, s. 344.

¹¹ *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 155. Pigoń komentuje tę relację – co dla nas także jest ważne – stwierdzeniem, że „Mickiewicz czytał *Irydion* zaraz po wyjściu (kwiecień 1836)” (s. 442).

¹² Tamże, s. 155.

¹³ Cyt za P. Hertz, dz. cyt., s. 608.

to pytanie. Ślady, jakie napotkamy w wykładach lozańskich, a także dwóch innych pismach „rzymskich” Mickiewicza (mowa o pochodzących już z lat pięćdziesiątych *Elekcji Nerwy* i *Początkach Italii*), są nieznaczące, słabo uchwytnie. Nie da się ich wreszcie jasno odróżnić od tego, co do pism Mickiewicza przeniknęło ze źródeł wspólnych dla niego i Kraśińskiego, co jest po prostu wynikiem atmosfery intelektualnej epoki. Wydaje się jednak, że *Irydionowe* inspiracje są obecne w pismach Mickiewicza i że można je, choć z pewnymi zastrzeżeniami, opisać.

Zacznę od podobieństw, a więc od tego, co Kraśiński i Mickiewicz zawdzięczają swoim poprzednikom i epoce, w której tworzyli. Wspólnym źródłem jest z pewnością *Zmierzch i upadek cesarstwa rzymskiego* Henry’ego Gibbona – dzieło, do którego Mickiewicz często się odwołuje (w tekście wykładów lozańskich nazwisko angielskiego historyka pada pięciokrotnie)¹⁴. Na związek *Irydiona* z przypominaną tu syntezą zwraca uwagę przede wszystkim Wacław Kubacki¹⁵. Z dzieła Gibbona romantycy wzięli przekonanie, że pomiędzy użytymi w tytule pojęciami trzeba postawić znak równości. Angielski historyk datuje „zmierzch” cesarstwa już na II w. n.e. To zmierzch niezwykle długi, upadek powolny. Wedle zaś powszechnego w romantyzmie przekonania, można jego początek przesunąć jeszcze dalej, bo same rządy cesarzy były jednoznaczne z upadkiem Rzymu¹⁶. Stąd też tak liczne u Mickiewicza obrazy zmierzchu, upadku, wreszcie – starości Rzymu. Widać je w dokonanych przezeń próbach wydzielenia okresów rzymskiej literatury i historii na podobieństwo faz życia ludzkiego:

My podzielimy [historię i literaturę Rzymu – M. S.] na: dzieciństwo, do 500; młodość do 648 (Cycero); wiek męski do 767 (Wergili i Horacy już nie żyli, w kilka lat później umiera Tytus Liwiusz); starość do 1000.

[...] Podział według okresów życia ludzkiego odpowiada życiu indywidualnemu Rzymian, u których dzieciństwo było długie; trwało ono aż do lat dwudziestu (toga męska, *toga virilis*). Młodość aż do czterdziestu; starość przedwczesna i długa¹⁷.

Zauważmy, że „starość przedwczesna i długa” Rzymu trwa od roku 767 od jego założenia, czyli od 14 r. n.e. To data wyznaczająca początek panowania Tyberiusza, drugiego zaledwie cesarza imperium. Mickiewicz utożsamia cesarstwo ze „zmierzchem” lub upadkiem.

¹⁴ A. Mickiewicz, *Dzieła...*, t. VII, *Pisma historyczne. Wykłady lozańskie*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1996, s. 169, 194, 197, 200, 251.

¹⁵ Por. W. Kubacki, *Wstęp*, [w:] Z. Kraśiński, *Irydion*, oprac. W. Kubacki, Wrocław 1967, s. LXI–LXVI.

¹⁶ J. Kleiner, *Zygmunt Kraśiński. Studia*, Warszawa 1998, s. 60.

¹⁷ A. Mickiewicz, *Dzieła...*, t. VII... s. 202.

Charakterystyczna jest popełniona przez niego pomyłka (jeśli to rzeczywiście pomyłka). W pierwotnej wersji pierwszego wykładu Mickiewicz przywołuje:

Tekst [...] wzięty ze Stacjusza, Klaudiana i Jornandesza [...] ¹⁸

Stacjusz z Neapolu, poeta z I w. n.e. (ok. 45–96), związany z dworem cesarza Domicjana, zniknie z drugiej redakcji wykładu. Jednak w pierwszej zostaje on przez Mickiewicza ukazany jako pisarz, który dał:

[...] opis bohatera z czasów upadku cesarstwa rzymskiego [...] ¹⁹

Upadek (nie zmierzch!) cesarstwa zaczyna się więc dla Mickiewicza niedługo po jego powstaniu, w I w. n.e., znacznie wcześniej niż u Gibbona.

Obrazy zmierzchu i upadku wypełniają też utwór Krasińskiego:

Już się ma pod koniec starożytnemu światu – wszystko, co w nim żyło, psuje się, rozprzęga i szaleje – bogi i ludzie szaleją.

[DZ, III, 1, s. 239]

To początek *Irydion*a. Autor dramatu komentuje ten obraz w przypisach:

[...] niniejsza powieść pomyślaną jest w trzecim wieku po Chrystusie. Stan państwa rzymskiego w tych latach był stanem konania – rozwiązywania się – dezorganizacji. Wszystko, co niegdyś było życiem jego, co sprawiało ruch jego postępowy i byt, teraz wracało w nicość, w wieczność, słowem: umierało – przetwarzano się.

[DZ, III, 1, s. 460]

Szczególnym dowodem upadku cesarskiego Rzymu jest dla obu romantyków jego dekadentyzm. W *Irydionie* reprezentuje go sam cesarz Heliogabal symbolizujący „zgrzybiałość ówczesnego świata” [DZ, III, 1, s. 467], nadający mu rysy bizantynizmu – degenerat, dekadent i (zgodnie z regułą aliteracji) dandyś²⁰. Robi on wszystko, „żeby się nie nudzić”, reżyseruje własną śmierć, otacza

¹⁸ Tamże, s. 175.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Por. J. Kleiner, dz. cyt., s. 62, 175; W. Kubacki, dz. cyt., s. XXVIII, XLIV–XLVI, LXXXVI–LXXXVIII. Skojarzenie Heliogabala z dandyzmem znajdziemy i w innym dziele romantycznym, w *Williamie Wilsonie* E. A. Poe, którego bohater, o bardzo wyraźnych cechach dandysa, stwierdza, iż „ku potwornościom, nieznanym nawet Heliogabalowi, zdążał krokami olbrzymia” (E. A. Poe, *William Wilson*, przeł. S. Wyrzykowski, [w:] *Opowieści niezwykłe*, przeł. B. Leśmian i inni, wstępem opatrzyła M. Janion, Wrocław 2000, s. 17, 33).

się wyrafinowanym przepychem, otoczenie traktuje z wyszukaniem okrucieństwem... [DZ, III, 1, s. 470–472]. Ten symbolicznie ukazany cesarz objawia zatem cechy regresu świata, w którym żyje i który reprezentuje.

W wykładach lozańskich zamiast cesarza-dekadenta spotykamy prokonsulów-dekadentów, których cechami są nieczułość, przerafinowanie, skłonność do estetyzacji realnego świata połączona z okrutną ironią:

Tacy byli możnowładcy Rzymu w owym okresie, tacy pojawiają się u Prudencjusza, raz ponurzy i srodzy, raz weseli i bez troski, ale zawsze butni, dowcipni i zimni. I tak, kiedy palono świętego Wawrzyńca na wolnym ogniu, prokonsul mówił do niego z zimną krwią: „Starcze, możliwe, że nasza mitologia jest tylko tworem wyobraźni, ale co myślisz o Wulkanie? Spodziewam się, że zaczynasz wierzyć w jego istnienie”.

W opowieści o „Wieńcu świętego Hipolita” prokonsul, usłyszawszy imię świętego, zadaje mu pytanie: „A znasz ty, biskupie, Hipolita z tragedii greckich?” – „Cóż jest wspólnego między moim procesem a waszymi tragediami?” – „To, że nigdy dobrze nie przedstawiono ostatniej sceny tej sztuki. Hej, przyprowadzić wóz, przywiązać mi doń bohatera! Ja zagram Tezeusza i będę przeklinał Hipolita, a spodziewam się, że Neptun mnie pomści”. Urzeczywistnił ten okrutny żart wśród okłasków publiczności²¹.

Prokonsule u Mickiewicza to godni spadkobiercy Heliogabala. Charakterystyczna dla całej epoki fascynacja dekadencją cesarskiego Rzymu, widoczna w doborze bohaterów i anegdot, łączy także interesujące nas utwory.

Kraśiński umieszcza akcję swojego dramatu, co prawda, dopiero w 3. stuleciu, ale nie znaczy to, że upadek Rzymu zaczął się dopiero teraz. W dramacie widać bowiem koncepcję, wedle której imperium od dawna już pada pod brzemieniem własnych podbojów²². Podobnie u Mickiewicza – im większa siła Rzymu, im wspanialsze jego podboje, tym bliżej do ostatecznego upadku: literatury, teatru, obyczajów, wreszcie – narodu i systemu rzymskiego:

Okoliczności zewnętrzne, które przeszkadzają postępowi sztuki komicznej; wielkość miasta Rzymu.

[...] Przepych widowisk, jaki roztaczał się codziennie przed oczyma Rzymianina: triumfy, igrzyska cyrkowe, które zaćmiewały wszelką wystawność teatru.

Odmienność obyczajów, języków i usposobień wśród wszystkich tych warstw ludności, jakie napływają do Rzymu, szczególnie po wojnie ze sprzymierzeńcami. Brak pierwiastka narodowości w sztukach łacińskich²³.

²¹ A. Mickiewicz, *Dzieła* ..., t. VII ..., s. 247–248.

²² W. Kubacki, dz. cyt., s. LV–LVII.

²³ A. Mickiewicz, *Dzieła* ..., t. VII ..., 218.

Wiek ten skończył się zdobyciem Koryntu, które ustaliło ostatecznie panowanie Rzymu nad światem (604, 5 lub 6). [...]

Jest to okres wielkiej zmiany w obyczajach: zbytek. [...]

Upadek pogaństwa nastąpił po Lucyliuszu, a z nim upada system rzymski. [...]

Lukrecjusz oglądał zbytek, okrucieństwo, Rzym – władcę całego świata²⁴.

Tylko w ostatnim wykładzie Mickiewicza zostaje podjęta próba korekty stanowiska, wedle którego podboje były zmierzchem Rzymu, a cesarstwo jego końcem. Można tam bowiem wyczytać, iż ostateczny upadek cesarstwa nastąpił dopiero w „ostatnim stuleciu”, czyli w IV i V w. n.e. (s. 250–252). Ten pogląd pojawia się jednak tylko na moment, nie jest przyjmowany konsekwentnie nawet do końca cytowanego tu „wykładu instalacyjnego”.

Z dzieł Krasińskiego wydaje się wzięty pomysł, by z Rzymu uczynić model historiozoficzny – choć tę ideę można znaleźć i u innych pisarzy²⁵. Jednak w polskim romantyzmie to przede wszystkim utwory autora *Nie-Boskiej...* (*Irydion*, *Przedświt*, liryki...) mogły się z tym modelem kojarzyć. Tak też powszechnie odczytywano interesujący nas dramat poety: epizod z historii Rzymu miał odsłaniać rządzące dziejami prawa (prowidencjalizm, naganność przedwcześnie czynów) i odnosić się do Europy w XIX w. Analogia pozwala także na czytanie dramatu jako dzieła o Polsce, o przyczynach klęski powstania listopadowego²⁶. Końcowe przeniesienie bohatera w XIX w. i do cierpiącej Polski jest najlepszym dowodem sensowności takiej interpretacji dzieła.

A jak traktuje dzieje Rzymu Mickiewicz? Jako początek, a zarazem właśnie model nowożytnych dziejów Europy:

[...] dzieje ludu rzymskiego [...] otwierają epokę, którą nazywamy nowożytną. Europejczyk (bo wyraz „nowożytny” wynaleźli Europejczycy, on cechuje ich byt w obrębie ludzkości) czytając historię Rzymu czuje się wtajemniczony w wypadki, które się tam rozwijają, i doskonale potrafi rozpoznać ich przyczyny i obrachowywać skutki. Wszyscy Europejczycy są mniej lub więcej Rzymianami. Mamy więc prawo uważać historię ludu rzymskiego za pierwszy rozdział dziejów Europy²⁷.

Są też osiemnasto- i dziewiętnastowieczne analogie, np. z rewolucją francuską:

Ta śmieszna nienawiść do chrześcijaństwa wdarła się razem z erudycją do pracowni najznakomitszych uczonych. [...] Duch ten wcielił się w Rewolucję francu-

²⁴ Tamże, s. 219–220.

²⁵ Por. W. Kubacki, dz. cyt., s. XIV–XV, XXVII.

²⁶ S. Treugutt, *Wzniosłość w „Irydionie”*, [w:] *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak, Warszawa 1993, s. 310–311.

²⁷ A. Mickiewicz, *Dzieła*..., t. VII..., s. 160.

ską i wydał ów tłum obywateli-Katonów, Brutusów i Karakallów, którzy już mało troszczyli się o formuły starożytne, a szczerze chcieli przywrócić komicja, trybunat, togę, a nawet cześć Dobrej Bogini²⁸.

Ta analogia, co ciekawe, powróci w wykładach paryskich, w interpretacjach *Nie-Boskiej*... (X, 130–131) jakby już na stałe skojarzona z „bezimiennym autorem”.

Rzymianie wydają się czasem Mickiewiczowi bardzo współcześni – to także dowód na myślenie zgodne z zasadą analogii:

Powiadają, że [Lukrecjusz – M. S.] był dotknięty pomieszaniem zmysłów i podobno skończył samobójstwem, gdy tymczasem na każdej stronicy głosi, że znalazł szczęście. To przeciwieństwo zdumiało biografów, lecz my je łatwo zrozumieemy na podstawie naszej epoki²⁹.

Bo przecież, jak u Krasińskiego, epoka, w której żyją pisarze, zdaje się powtarzać dzieje starożytnego Rzymu.

Kolejny, jak się zdaje, wyraźniejszy już znak inspiracji odnaleźć można w zdaniu, jakim Mickiewicz kwituje czasy Sulli i Mariusza:

Ucisk był tak okrutny, że uważano Rzym za dowód przeciw istnieniu Opatrzności³⁰.

Julian Maślanka, powtarzając przypis za Jerzym Kowalskim, wyjaśnia, że:

Seneka wyraził się [...]: „Sulla, tak szczęśliwy, był oskarżeniem bogów”³¹.

Mamy więc do czynienia – jeśli badacze dobrze wskazali źródło, do którego poeta robi aluzję – z bardzo dowolnym odczytaniem tych słów przez Mickiewicza. Po pierwsze, „Opatrzność” to pojęcie chrześcijańskie, nie sposób identyfikować go z „bogami”. Po drugie, Senece chodziło przecież nie o państwo czy cywilizację, lecz o Sullę, którego szczęście oskarżało bogów. Mickiewicz popada tu zresztą w nielogiczność – kto miałby uważać Rzym za dowód nieistnienia Opatrzności, bo przecież nie Rzymianie?

Wydaje się, że sam pomysł przeciwstawienia Rzymu Opatrzności pochodzi właśnie z *Irydiona*, dramatu o zmaganiach Fatum z Opatrznością³². Przypominę, że Rzym zostaje tam nazwany „drugim Fatum świata” [DZ, III, 1, s. 421]

²⁸ Tamże, s. 168–169.

²⁹ Tamże, s. 222.

³⁰ Tamże, s. 221.

³¹ Tamże, s. 393.

³² Por. M. Janion, *Między Przeznaczeniem a Opatrznością*, [w:] *Prace wybrane*, t. 2, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 227–262.

i przedstawiony jako symbol niesprawiedliwej, historycznej konieczności zwyciężającej wszystko, najwyższego historycznego zła. Jeśli więc Mickiewicz ukazuje rozumowanie, wedle którego Rzym jest dowodem braku Boskiego planu dziejów, a człowiek – igraszką losów [DZ, III, 1, s. 445], to w tej niezwykle swobodnej parafrazie zdania Seneki pobrzmiewa gorzyc słów *Irydiona*.

Wreszcie ostatni przykład inspiracji. Oto znana formuła rodem z *Irydiona*:

Motłoch i cesar – oto jest Rzym cały!

[DZ, III, 1, s. 240]

W *Elekcji Nerwy* Mickiewicza pojawia się natomiast taki obraz Rzymu w czasach poprzedzających panowanie dynastii Antoninów:

Ludu wcale nie było. [...] nieco **motłochu**, któremu senatorowie i stan rycerski radzi byli nadawać tytuł ludu rzymskiego.

[...] [N]iepodobna było myśleć o wskrzeszeniu władzy konsularnej. Sami konsulowie najpierwsi od niej uciekali. Jeszcze dawniej, kiedy Witeliusz, zagrożony powstaniem, oddawał miecz imperatorski konsulowi chcąc władzę złożyć, tym darem konsula przestraszył. Tak się stało i teraz. Cała na chwilę odzyskana swoboda na tym się kończyła, że stolica pierwszy raz miała prawo mianowania **imperatora**.

[...] [W]ybrano poważnego, zacnego i powszechnie szanowanego starca, Nerwę. [...] Chciał on, równie jak niegdyś jeden z jego poprzedników, Klaudiusz, w pierwszych chwilach rządu ograniczyć swoją władzę do właściwego pryncypatu, to jest do przodkowania w senacie; chciał się podzielić swoją wszechmocą, spadłą na niego w dziedzictwie po **cezarach**, z dawnymi prawymi urządami, to jest konsulami, pretorami i nawet trybunami. Ale Klaudiusza prędko odstraszyło zuchwaltstwo ludzi, przywykłych do niewoli, których on tak niespodzianie do równości ze sobą podnosił³³.

Jest więc, w istocie, właśnie „motłoch i cesar” (charakterystyczne, że Mickiewicz używa tych samych wyrazów, co Krasiński – a trzeba tu przypomnieć, że *Elekcja Nerwy* jako jedyna wśród pism „rzymskich” została napisana po polsku). Cały wywód Mickiewicza wydaje się zresztą osnuty wokół formuły *Senatus Populusque Romanus*; właściwie – jest jej zaprzeczeniem. Nie ma dawnego senatu, bo nie ma już „dawnych patrycjuszów”, zostali „ludzie znakomici urzędowaniami, dostatkami i wpływami”³⁴. Nie ma też ludu, a jedynie nazywany tak motłoch. Jest wreszcie cesar, któremu nie tylko nikt nie ośmieliłby się odebrać władzy, ale który nie może jej nawet oddać – bo komu właściwie? Sytuacja ta, podobnie jak u Krasińskiego, wydaje się powiązana nie z konkretnym

³³ A. Mickiewicz, *Dzieła*..., t. VII..., s. 144–145.

³⁴ Tamże, s. 144.

panowaniem (jak pamiętamy, Heliogabal jest w dramacie postacią symboliczną), ale z Rzymem cesarskim w ogóle. Tak było za czasów Klaudiusza, Witeliusza, Nerwy, Heliogabala. Podobieństwo formuły odsłania więc identyczność zarysowanej w obu dziełach struktury społeczno-państwowej.

Wydaje się, że opisane inspiracje wpłynęły na niekonsekwencje wykładów lozańskich. Mickiewicz przedstawia w nich wielokrotnie tezę o występowaniu w literaturze symptomów upadku państwa, społeczeństwa czy systemu politycznego:

Objawy podupadania cesarstwa występują jedynie w dziełach literatury. Tak dalece prawdą jest, że literatura jest najwierniejszym wyrazem społeczeństwa. [...] Piśmiennictwo rodzi się z głębi duszy ludu. Otóż siła moralna społeczeństwa rzymskiego była zachwiana, cesarstwo czuło, że otrzymało cios godzący w jego duszę. Wszystkie zarody życia pogańskiego, jakie tkwiły w mitologii, już powschodziły. Wszystkie pomysły filozofii starożytnej ziściły się. Intrygi i walki polityczne, radości, którymi darzy geniusz, uciechy, jakich używać może bogactwo, duma i władza – wszystko to zostało wypróbowane, osiągnięte, wyzyskane do kresu³⁵.

Wymowa polityczna była już martwa, ponieważ nie istniało już życie polityczne³⁶.

Otóż paradoks polega na tym, że tematem wykładów miał być złoty wiek literatury Rzymu: *Historia literatury wieku Augusta łączna z objaśnieniem wyjątków z dzieł autorów tegoż wieku*³⁷. Zamiast o złotym okresie wykładowca mówi jednak o schyłku, bo przecież najświetniejsze nazwiska literatów Rzymu i ich dzieła powinny, zgodnie z tezą, wykazywać znamiona upadku lub zmierzchu imperium. I znowu, na moment tylko, w *Wykładzie instalacyjnym* pojawi się inna wersja, wedle której koniec Rzymu (a zarazem i upadek jego literatury) można „przesunąć” do IV–V w. n.e.:

Jest to okres upadku literatury łacińskiej; obejmuje on ostatnie czasy cesarstwa pogańskiego i pierwszy wiek Kościoła triumfującego³⁸.

Właśnie intelektualna atmosfera epoki i, jak sądzę, *Irydion* spowodowały zniekształcenie Mickiewiczowskiego obrazu Rzymu cesarskiego i jego literatury. Jednak wobec braku jednoznacznych dowodów tej drugiej inspiracji – trzeba się zadowolić hipotezą.

³⁵ Tamże, s. 252.

³⁶ Tamże, s. 236.

³⁷ Tamże, s. 290.

³⁸ Tamże, s. 250–251.

10. SŁOWACKI CZYTA IRYDIONA I DZIEŃ DZISIEJSZY

Stosunek Juliusza Słowackiego do twórczości Zygmunta Krasińskiego, wyrażony nie w wypowiedziach krytycznych czy użytkowych (nawet jeśli chodziłoby o listy), ale w relacjach intertekstualnych dzieł literackich, to temat i dawniej, i współcześnie pomijany bądź traktowany marginalnie.

Dla dawnych polonistów Słowacki był „jednym z trójcy wieszczów”, któremu kazano stawać z pozostałą dwójką do osobliwej „rywalizacji”. W zawodach tych, zdominowanych przez kryteria ideowe: „koncepty historiozoficzne, talenty profetyczne, patriotyzm”, autor *Balladyny* przegrywał z konkurentami (zwłaszcza na polu dramatopisarским)¹. Ze względów powyżej wymienionych Krasiński zajmował więc wyższe od Słowackiego miejsce w hierarchii. Hierarchia ta została wytworzona już w epoce romantyzmu, kiedy to autor *Nie-Boskiej komedii* pozostawał dla szerszej publiczności anonimowy (a więc ukryty), ale był przez nią bardzo ceniony, zaś jego nieco starszy przyjaciel-poeta, który większość dzieł ogłaszał pod własnym nazwiskiem (a zatem w sposób jawny), bywał zwykle oceniany i przyjmowany niechętnie i przez krytyków, i przez publiczność.

Dawniejsi historycy literatury z rzadka jedynie wskazywali w dziełach Słowackiego nawiązania do dzieł Krasińskiego. Na przykład Juliusz Kleiner pisał o tym, że to dramaty „trzeciego wieszca” zaraziły autora *Balladyny* „skrajnym pesymizmem” co do możliwości i losów własnego pokolenia – pesymizmem, który znalazł odbicie w *Anhellim*. Poemat ten jednak – znowu podobnie jak dramaty Krasińskiego – został mimo to zamknięty „optymistyczną wizją przyszłości”². Tym niemniej podobne rozważania snuto ostrożnie, bo stwierdzenie obecności „wpływu” oznaczało wtedy tyle, co obniżenie wartości dzieła, skrytykowanie go, udowodnienie jego wtórności. Odnosząc

¹ A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 133.

² J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław 1972, s. 117. Oczywiście kwestia „optymistycznej wizji przyszłości” w dramatach Krasińskiego to rzecz co najmniej – sporna. Por. też uwagi na temat inspiracji bohaterami *Nie-Boskiej komedii* – hrabią Henrykiem w kreacji Wacława i Orciem w kreacji Eoliona – w pracy J. Starnawskiego, *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego do autora Irydiona*, nadbitka autorska z „Roczników Humanistycznych TNKUL” II–III, 1950–1951, s. 25.

się do tej tradycji historycznoliterackiej, Konrad Górski nazywa Słowackiego „poetą aluzji literackiej”, który „uczynił z tego środka wyrazu swoją ulubioną metodę twórczości poetyckiej – ale to miało się okazać fatalne dla oceny jego oryginalności”. Dawna polonistyka albo więc krytykowała autora *Balladyny* za ów brak oryginalności (wyliczając najrozmaitsze reminiscencje i przypadki „mniej lub więcej świadomego ulegania cudzemu wpływowi”), albo niezgrabnie usprawiedliwiała go tezą o „bluszczowości” jego talentu³.

W nowszej natomiast, jak się wydaje, pozostało myślenie hierarchiczne, ale zmieniła się hierarchia, bowiem współcześnie Słowacki ceniony jest wyżej od autora *Nie-Boskiej*. Istnieją zatem oczywiście teksty mówiące o relacjach między interesującymi nas romantykami, te jednak skupione są na kwestiach biograficznych i ideowych, na krytyce, listach i dedykacjach, mamy wreszcie książkę o Krasińskim-czytelniku (także czytelniku dzieł autora *Króla-Ducha*)⁴. Istnieją dawne i nowsze artykuły poświęcone (zresztą zwykle w bardzo niewielkim zakresie) robionym przez niego aluzjom do dzieł autora *Balladyny*⁵. Brak natomiast rozbudowanej refleksji nad odwrotną stroną tej relacji – nad tym, jak Słowacki czytał dzieła „trzeciego wieszca”. Rzadko w ogóle podejmuje się w kontekście ich obu tematykę intertekstualną – czyżby wciąż niebezpieczną? Być może podświadomie unika się ukazywania tego, co twórczość „większego” zawdzięcza „mniejszemu” z poetów – tak jakby pozostał jakiś strach, że, wskazując w dziełach „poety aluzji” nawiązania do utworów „poety ruin”, można by Słowackiego oskarżyć o nieoryginalność lub strącić go z osiągniętej pozycji w hierarchii. A przecież wystarczyłoby skorzystać z wypracowanych współcześnie terminów i koncepcji: romantycznego inspiracjonizmu⁶ czy współpoetyzowania⁷!

³ K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, [w:] *Z historii i teorii literatury*, seria druga, Warszawa 1964, s. 182–187.

⁴ E. Szczegłacka, *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003, s. 153–322.

⁵ Por. J. Kallenbach, „Anhelli” i „Ostatni”, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowskiego*, t. 1, Lwów 1916; J. Fiecko, „Ostatni” wobec „Anhellego”. Z dziejów polemiki między Krasińskim a Słowackim, [w:] *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2004; S. Treugutt, *Rzymski dramat o polskim powstaniu*, [w:] Z. Krasiński, *Irydion*, Warszawa 1958, s. 7–8; M. Ursel, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Lilla Weneda*, Wrocław 1986, s. 4, 17, 24, 27; E. Szczegłacka-Pawłowska, *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015, s. 385–388 oraz krótkie wzmianki w monograficznych opracowaniach twórczości Krasińskiego i Słowackiego (cytowane w niniejszym tekście).

⁶ M. Stanisławski, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, s. 68, 106–107.

⁷ A. Markuszewska, *Poetyckie światy romantyków. O młodzieńczej korespondencji Zygmunta Krasińskiego i Henryka Reeve’a*, Toruń 2017, s. 269, 274.

Brak zainteresowania tym, jak Słowacki czytał i przetwarzał w aluzjach dzieła Krasińskiego, jest tym bardziej dziwny, że jeden z najbardziej znanych romantycznych sporów stanowi przecież polemika wokół *Psalmów przyszłości*. Trzeba zresztą przyznać, że akurat ten temat stanowi w badaniach literackich wyjątek jako stosunkowo dobrze i obszernie opisany. Oczywiście, tę poetycką dyskusję zainicjował właśnie Krasiński, a Słowacki – zainspirowany poematem przyjaciela – zareplikował, zdaniem niektórych badaczy, aż trzykrotnie. Bez wątpienia trzeba tu wspomnieć o poemacie zatytułowanym *Do autora „Trzech psalmów”*. *Odpowiedzi na „Psalm przyszłości” Spirydionowi Prawdzickiemu*, ale prawdopodobnie i o *Uspokojeniu*, i o wierszu sygnowanym incipitem [*Nastał, mój miły, wiek Eschylesowy...*]⁸. Podkreślić trzeba, że to przecież Słowacki pierwszy wystąpił w roli aktywnego czytelnika dzieła Krasińskiego, zanim ten – sprowokowany – odpowiedział mu dwoma kolejnymi psalmami. Można tu zatem mówić nie tylko o tym, kto i w jakim zakresie miał rację, czy też kto ładniej i sprawniej tę rację wyraził, ale i o mechanizmach wzajemnej inspiracji.

*

Przykładami tego, jak Słowacki czytał Krasińskiego, są dwa znakomite dzieła pierwszego z wymienionych poetów. Oprócz przynależności do jednego cyklu (dramatów osnutych wokół polskich – mówiąc językiem Józefa Ignacego Kraszewskiego – „dziejów bajecznych”⁹), *Balladynę* i *Lillę Wenedę* – bo o nich tu mowa – łączy jeszcze jeden fakt, o którym tak pisze Marian Ursel:

Oba te utwory poprzedzają listy dedykacyjne adresowane do Krasińskiego. [...] Pojawienie się tu zaś nazwiska Krasińskiego ma swe trojaki uzasadnienie. Po pierwsze, obu poetów łączyła w tym czasie jeszcze zażyła przyjaźń. [...] Po drugie, autor *Irydiony* był w zasadzie jedynym życzliwym czytelnikiem i obrońcą poezji Słowackiego. A po trzecie, łączyła ich jakby również wspólnota artystyczno-literacka [...].

⁸ Por. m.in. M. Bizan, P. Hertz, *Noty*, [w:] J. Słowacki, *Liryki*, wybór i oprac. M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 1959, s. 441; S. Makowski, *Rapsod o rewolucyjnej Warszawie*, [w:] J. Słowacki, *Uspokojenie*, Warszawa 1970, s. 6–9, 22; Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1978, s. 228–229; Idem, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 373–374; M. Janion, *Dialektyka historii w polemice między Słowackim i Krasińskim*, [w:] *Prace wybrane*, t. 2, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 298–363; E. Szczeglacka, *Homo legens...*, s. 287–291; W. Toruń, *Widzieć przyjaciela. Słowacki o Krasińskim*, „*Śląskie Studia Polonistyczne*” 2012, nr 1–2 (2), s. 99–101.

⁹ J. I. Kraszewski, *Stara baśń. Powieść z IX wieku*, oprac. W. Danek, Wrocław 1975, s. 445.

Zdaniem Słowackiego miała więc ich twórczość poetycka względem siebie poniekąd charakter komplementarno-uzupełniający¹⁰.

Należy jednak dołączyć tu uzasadnienie czwarte – Słowacki przywołuje postać przyjaciela jako twórcę konkretnego dzieła (*notabene* – nie wymienia jego nazwiska, jak błędnie sugeruje Ursel, bo przecież „trzeciemu wieszczowi” zależało na zachowaniu tajemnicy w sprawie jego działalności literackiej, zaś wspomniany dramat wydał bezimiennie – dlatego o Krasińskim mówi się tam na przykład jako o „kochanym **Poecie** Ruin”¹¹). Oba listy dedykacyjne zawierają natomiast aluzje do *Irydiona* – najwyraźniej autorowi *Balladyny* i *Lilli Wenedy* zależało na powiązaniu tych dzieł z dramatem przyjaciela¹². Przypomnę wszystkie te aluzje.

W liście dedykacyjnym dołączonym do *Balladyny* Krasiński został nie tylko nazwany „autorem *Irydiona*”, ale też – dwukrotnie – po prostu „*Irydionem*”¹³. To ostatnie określenie powróci – już trzykrotnie – i w *Lilli Wenedzie*¹⁴. Trudno tu mówić o jakimkolwiek przypadku. Słowacki wyróżnił jedno z dzieł przyjaciela i utożsamił jego bohatera z Krasińskim, a więc sam dramat „poety ruin” uznał za jego artystyczną wizytówkę. Można zatem twierdzić, że wszelkie aluzje do twórczości „trzeciego wieszca” zawarte w listach dedykacyjnych odnoszą się właśnie do tego dzieła.

W liście dedykacyjnym do *Lilli Wenedy* Krasiński został z kolei nazwany „*Endymionem* poezji, drzemającym w cieniu gajów laurowych”, a zatem mitologicznym młodzieńcem pogrążonym w wiecznym śnie. Słowacki nawołuje zaś:

Wstań, wstań, mój Endymionie, tajemniczej Muzy kochanku [...]

Obudź się! obudź, rzymski w złotej zbroi, z ognistym pancerzem rycerzu!¹⁵

To oczywiste odwołanie do dramatu Krasińskiego, którego tytułowy bohater zostaje przez Masynisę uśpiony w Rzymie na wiele stuleci, aby obudzić się w wieku XIX (co prawda, w greckim, a nie rzymskim stroju) [DZ, III, 1, s. 457]. Mamy zatem do czynienia po raz kolejny z identyfikacją *Irydiona* z twórcą tej

¹⁰ M. Ursel, dz. cyt., s. 4.

¹¹ J. Słowacki, *Dramaty*, [w:] *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. VII, Wrocław 1959, s. 7 (podkr. moje – M. Sz.).

¹² Lekturę *Balladyny* jako dzieła genetycznie związanego z twórczością Krasińskiego (zwłaszcza z *Nie-Boską komedią*) proponuje Jarosław Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 352, 354, 384–385.

¹³ J. Słowacki, dz. cyt., s. 7–8.

¹⁴ Tamże, s. 288, 290.

¹⁵ Tamże, s. 285.

postaci. Wrażenie ich identyczności wzmacnia się wraz z każdą taką aluzją. W ten sposób każde odwołanie Słowackiego do dramatu przyjaciela stanie się zarazem odwołaniem do Krasińskiego w ogóle – do wszystkich jego dzieł i poglądów¹⁶.

W tymże duchu należy – jak sądzę – odczytywać też wspomniany już inicjalny zwrot w dedykacji do *Balladyny*: „Kochany Poeto Ruin!”. Mógłby on odnosić się i do *Nie-Boskiej komedii*, w której motyw ruin odgrywa niebagatelna rolę¹⁷, i do *Trzech myśli Ligęzy*, ale wydaje się, że w tym otoczeniu należy go czytać łącznie ze słynnym zdaniem Słowackiego z [*Pana Alfonsa*]: „Irydion, czyli zwalenie się Petersburga”¹⁸. Ostrożnie można by więc powiedzieć, że zwrot inicjalny przywołuje na pewno i wyróżnia *Irydion* (jako dzieło o ruinach Rzymu-Petersburga), a być może i inne dzieła Krasińskiego.

Pisze o tym Tadeusz Sinko:

Krasiński żyje w świadomości tych, dla których jest dostępny, przede wszystkim jako „poeta ruin”; dźwięk jego nazwiska budzi w duszy obraz wędrowca, siedzącego na palatyńskich gruzach pałaców cesarów i rozmyślającego o przewrotach państw i społeczeństw, o upadku ciemieżców i powstaniu uciemżonych. Ta formuła na ujęcie istoty najbardziej historycznego i filozoficznego z naszych wieszczów jest wynikiem nie tylko przewagi *Irydion*a nad resztą jego utworów, ale także sugestii płynących z listów dedykacyjnych autora *Balladyny* i *Lilli Wenedy*. Pod wpływem tej sugestii poeta ruin wydaje się zarazem najlepszym wskrzesicielem i malarzem upadającego świata rzymskiego¹⁹.

W dedykacji do *Balladyny* pojawia się także takie zdanie:

O! nie mów mi, że z dzwonków polnych większa ozdoba ruinom, niż z tego wieńca myśli, w który je ubierze poeta; bo choć róże rosnące na ruinach pałacu Nerona

¹⁶ Trzeba przy tym uczciwie dodać, że Słowacki nazywa Krasińskiego w tym liście dedykacyjnym także „swoim Galilejczykiem” (Tamże, s. 286), czyniąc aluzję do *Nie-Boskiej komedii* (por. J. Starnawski, dz. cyt., s. 25–26). Podobnie Jarosław Ławski rozumie „dantejską chmurę” (J. Słowacki, dz. cyt., s. 9) – emblemat „trzeciego wieszcz” w liście dedykacyjnym – jako aluzję do „dantejskiego dramatu (*Nie-Boskiej komedii*) Krasińskiego” (J. Ławski, dz. cyt., s. 384). Jednak, po pierwsze, aluzje do *Irydion*a zdecydowanie przeważają, po drugie zaś, jak pisałem, każde odwołanie do dramatów poety jest jednocześnie odwołaniem do wszystkich innych dzieł i samej osoby „trzeciego wieszcz”.

¹⁷ Pisałem o tym szerzej w książce *Układanie dramatu. Rzecz o „Nie-Boskiej komedii”*, Toruń 2017, s. 187–214.

¹⁸ J. Słowacki, *Dzieła ...*, t. XI, *Pisma prozą*, Wrocław 1959, s. 99.

¹⁹ T. Sinko, *Rzym pogański w „Irydionie”*, „Pamiętnik Literacki” 1912, s. 10.

rozwidniały nam pięknie te gruz, to jednak jaśniej mi je oświecił duch Irydiona, któregoś ty pod krzyżem w Koloseum położył i nakrył złotymi skrzydłami anioła²⁰.

Sens tej aluzji wyjaśnia Jerzy Starnawski:

Mówiąc o duchu Irydiona przypomina Słowacki scenę z zakończenia, w której bohater stoi wśród ruin Koloseum. Aniołem okrywającym go skrzydłami jest duch Kornelii Metelli²¹.

Ów duch Irydiona „oświeca” także karty *Balladyny*. Robi to jednak w szczególny sposób:

Tak więc, kiedy ty dawne posągowe Rzymian postacie napelniasz wulkaniczną duszą wieku naszego, ja z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę, z ciszy wiekowej wydobywam chóry prorockie – i na spotkanie twojej czarnej, piorunowej, dantejskiej chmury prowadzę lekkie, tęczne i ariostyczne obłoki, pewny, że spotkanie się nasze w wyższej krainie nie będzie walką, ale tylko grą kolorów i cieni, z tym smutnym dla mnie końcem, że twoja chmura, większym wichrem gnana i pełniejsza piorunowego ognia, moje wietrzne i różnobarwne obłoki roztrąci i pochłonie²².

Można więc w wypadku *Balladyny* mówić o inspiracji *Irydionem* w sensie negatywnym – dramat Słowackiego został świadomie ukształtowany jako zupełnie inny od dzieła Kraśińskiego. W dedykacji pojawiła się cała seria kontrastów: czarnej, piorunowej chmurze przeciwstawiono lekkie, tęczne obłoki; jej sile – ich słabość; patronatowi Dantego – patronat Ariosta. To inny typ sztuki i zarazem inna ocena – Słowacki skromnie przyznaje przyjacielowi wyższość. Ważniejsze jednak wydaje się traktowanie przez poetów przeszłości. Kraśiński jakoby stosuje w *Irydionie* zasadę historyzmu maski, napelniając postacie Rzymian „wulkaniczną duszą” wieku XIX, a zatem ukazując ludzi współczesnych i ich problemy w rzymskim kostiumie (stąd owo „zwalenie się Petersburga”). Słowacki „z Polski dawnej tworzy fantastyczną legendę”, a zatem wprowadza naszych historycznych przodków w świat fantastyki, a nie wieku XIX. Dopiero połączenie historii, legendy i fantastyki może wywieść z dramatu „chóry prorockie”, a zatem pozwala mówić o teraźniejszości i przyszłości Polski. Choć więc efekt (prorocza wymowa dramatu) może być podobny, poeci osiągają go zupełnie różnymi środkami.

²⁰ J. Słowacki, *Dzieła...*, t. VII, s. 8.

²¹ J. Starnawski, dz. cyt., s. 39.

²² J. Słowacki, *Dzieła...*, t. VII, s. 8–9.

Tak jasnej deklaracji twórczej nie zawiera natomiast list dedykacyjny do *Lilli Wenedy*. Aby zrozumieć sens jego i zawartych w nim licznych aluzji do *Irydiony*, trzeba, za przykładem Marii Kalinowskiej, przyjąć, że w obu omawianych tu listach Słowacki „sytuuje swoje dramaty **wobec** utworów Krasińskiego”²³, by z nim „wkroczyć w przestrzeń dialogu”²⁴, a zatem i sporu, określonego przez Jerzego Starnawskiego mianem „antagonistyki szlachetnej”²⁵. W tym sporze należy zaś odwołać się do pośredniczących niejako między poetami – zdaniem Kalinowskiej – tragików greckich (imiona Sofoklesa²⁶, Ajschylosa²⁷ i Eurypidesa²⁸ przywołuje Słowacki w dedykacjach). Jeśli zatem Krasiński budował swój chrześcijański i providencjalistyczny projekt poezji, jeśli swojemu bohaterowi kazał walczyć i z pomocą Opatrzności przewycięzać siłę *fatum*²⁹, to:

Budowany w dialogu z Krasińskim Słowackiego własny projekt poezji zmierza w całkowicie odmiennym kierunku.[...] Obie przedmowy są bowiem [...] deklaracjami próby zamknięcia dziejów (czy pradziejów) polskich, słowiańskich w formie tragedii [...] najstarszej, greckiej, i to w formie najbardziej surowej i pierwotnej [...], w jej patosie, wzniosłości, surowości i powadze [...] ku refleksji nad jakościami pierwotnymi, dysonansowymi, naznaczonymi grozą, także czy przede wszystkim – grozą historii.

Właśnie – **grozą historii**, jej okrutną siłą i złem w niej tkwiącym. [...] Dokonuje [Słowacki – M. Sz.] przy tym bardzo swoistego utożsamienia sfery najpierwotniejszej tragedii greckiej, opartej na krwawych mitach wkraczających w historię, z materią narodowych dziejów – słowiańskich, polskich, północnych. [...]

²³ M. Kalinowska, *Wokół listów dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”. Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego dwugłos o formach: „ariostycznej”, „homerowej” i „eschylońskiej”, [w:] Słowacki potomnych i współczesnych. W 150 rocznicę śmierci Poety, red. J. Borowczak, Z. Przychodniak, Poznań 2000, s. 41.*

²⁴ M. Kalinowska, dz. cyt., s. 42.

²⁵ J. Starnawski, dz. cyt., s. 41. Na temat ukształtowanej w dedykacjach wizji „romowy twórców-geniuszy”, „współodczuwających i równych sobie poetów” oraz złożenia w ten sposób przez Słowackiego hołdu twórczości przyjaciela pisał Marek Stanisław, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie. Idee programowe. Gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, s. 262–273.

²⁶ J. Słowacki, *Dzieła*..., t. VII, s. 8.

²⁷ Tamże, s. 286.

²⁸ Tamże, s. 288.

²⁹ Por. S. Kotowicz, *Z. Krasiński wobec „Króla-Ducha”*, Lwów 1912, s. 48; M. Janion, *Między Przeznaczeniem a Opatrznością*, [w:] *Prace wybrane*, t. 2, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 227–262.

Wejście w święty obszar mitu [...] – staje się rodzajem inicjacji w historię. [...] Niesie ze sobą pytanie nie tylko o chwałę, ale też o miejsce zła w historii. Czy jest w nim jakiś element kreatywny? Historia powstaje z krwi? Miażdży człowieka?³⁰

Poeci toczą więc dyskusję podobną do romantycznego sporu o hoffmanizm. Czy człowiek jest, dzięki wolnej woli, panem swojego losu, czy też rządzi nim ciemne, nieznane mu siły – fatum lub historia? Kto kieruje światem – Opatrzność czy Fatum? Wydaje się, że Słowacki wybiera tę drugą możliwość, a – choć ceni i Irydiona-Kraśińskiego, i *Irydiona*-dramat – skłania się nie ku idei *Dokończenia*, a raczej ku początkowi tego utworu, głoszącemu, iż:

Już się ma pod koniec starożytnemu światu – wszystko, co w nim żyło, psuje się, rozprzega i szaleje – bogi i ludzie szaleją.

A jako Jowisz pan na niebie, tak Rzym pan na ziemi kona i szaleje. Fatum jedno spokojne, niewzruszone, rozum nieubłagany świata, patrzy z wysoka na wiry ziemi i nieba.

[DZ, III, 1, s. 239]

Realizację tego „własnego projektu poezji” przynosi przede wszystkim *Lilla Weneda*. Dramat ten, czytany tak, jak był wydany – razem z *Grobem Agamemnona* – jest interpretowany jako utwór o przyczynach upadku powstania listopadowego: o dwurodności narodu, połączeniu słowiańskiej łagodności z ideą krwawej zemsty, beztroskiej sarmackości „czerepa rubasznego” z ludową „duszą anielską” (obecną symbolicznie w kontraście Lilli i Rozy³¹ – bieli i czerwieni – polskich barw narodowych)³². Dodać też należy, że jest to dramat o przyczynie klęski tych, którzy ze wszystkich względów, a zwłaszcza etycznych, zasługiwali na zwycięstwo. Przegrana wynika – jak można sądzić – z niewiary we własne siły i oczekiwania na cud, który symbolizuje harfa Derwida. Siłą napędową dziejów są zaś determinacja i czyny ludzkie. Dlatego ostatecznie

³⁰ M. Kalinowska, dz. cyt., s. 50–54.

³¹ Hieronim Chojnacki odczytuje ten kontrast jako przeciwstawienie „dwóch kanonów romantycznych: tyrtejskiego i mesjanistycznego”, „Polski cierpiącej i udręczonej” oraz „Polski gwałtownie żądającej ostateczności, zupełnego poświęcenia w boju, [...] przymuszającej siebie i innych do ostatecznych wyrzeczeń w służbie idei” (H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”. „Maria”, „Irydion”, „Lilla Weneda”*, Gdańsk 1998, s. 173).

³² M. Ursel, dz. cyt., s. 24, 27; M. Inglot, *Historia w „trylogii dramatycznej” Juliusza Słowackiego o powstaniu listopadowym*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1979–1980 (XIV–XV), s. 77, 79, 81.

Matka Boska staje po stronie niegodnych zwycięzców³³, niejako zatwierdzając świętym, nadziemskim autorytetem ich energię i sukces.

Nie znaczy to jednak, żeby człowiek (naród) mógł zapanować nad *fatum*. Po recepcie dla Polski, aby zrzuciła z siebie wszelką dławiącą i unieruchamiającą dwoistość, powracając w *Grobie Agamemnona* inwektywy – ostatecznie bowiem Polska zostaje nazwana „niewolnicą”³⁴. Nie tylko – jak można sądzić – niewolnicą Rosji, ale i *fatum*. Wydzwięk dramatu jest więc pesymistyczny i, by tak rzec – antyprowidencjalistyczny.

W ten sposób *Lilla Weneda* koresponduje z dramatem o powstaniu napisanym przez Krasińskiego – z *Irydionem*. A zarazem – polemizuje z nim. Bowiem *Irydion*, czytany jako dramat o powstaniu listopadowym (a tak czytał go przecież już Słowacki³⁵), wskazuje inne przyczyny klęski: przedwczesny charakter ludzkich działań oraz ich niezgodność z boskimi planami. Stawia też tezę, że zmartwychwstanie Polski jest możliwe nie przez powstańczy zryw, a przez „pracę wieków” [DZ, III, 1, s. 460]. Jako providencjalista Krasiński nie akceptuje poezji tyrtejskiej – w każdym razie nie w *Irydionie*. Nie może też – z tego samego powodu – stać się fatalistą, zrezygnować z trudnego optymizmu chrześcijanina, Polaka, romantyka³⁶. Staje po stronie Opatrzności.

*

Przyjrzyjmy się teraz z kolei niewielkiemu przykładowi nawiązywania przez „poetę aluzji” do dzieła „poety ruin”.

To los mój senne królestwa posiadać,
Nieme mieć harfy i słuchaczów głuchych³⁷

– pisał Juliusz Słowacki w *Grobie Agamemnona*. Owe „senne królestwa” znaczą tam zdecydowanie tyle, co: „śnione”, „wyśnione”, a zatem „nieosiągalne”, „nie-realne”. Natomiast w *Królu-Duchu* pojawia się zupełnie inne „senne królestwo” – „uśpione”, „pogrążone we śnie”:

³³ Marian Ursel widzi tu analogię między finałami *Lilli Wenedy* i *Nie-Boskiej komedii* (wizja Bogurodzicy i Galilejczyka) – M. Ursel, dz. cyt., s. 17.

³⁴ J. Słowacki, dz. cyt., t. IV, *Poematy*, Wrocław 1959, s. 79.

³⁵ Stefan Treugutt nazywa *Irydion* „rzymskim dramatem o polskim powstaniu” (S. Treugutt, *Rzymski dramat o polskim powstaniu*, [w:] Z. Krasiński, *Irydion*, Warszawa 1958, s. 5).

³⁶ Tamże, s. 49–51.

³⁷ J. Słowacki, *Poematy*, [w:] *Dzieła...*, t. IV, Wrocław 1959, s. 76.

Miasteczka ciche i pousypiane,
 Wioski o wiekach może złotych śniły,
 [... ..]

Nic się nie rodzi – i nic nie umiera;
 Aż w święte, złote serce Ziemowita
 Lała śmierć – ziemia na duchu zabita...

Idzie jako sen... a tu horodyszczce
 Mija – z rycerstwem sennym na okopach;
 Owdzie moczare, gdzie stęchła nie świszczce
 Trzcina – tam pole – zżęte, lecz nie w snopach.
 [... ..]

Sen się nie śmiercią zdawał – lecz kochankiem,
 Tak pięknie uścił młodych dziewic ciała.
 [... ..]

Te kwiaty – te z rąk sięją perł deszcze.
 Wtem ujrzał księcia, który miał pod połą
 Rękę na mieczu, w oczach gniewu dreszcze,
 I biegł, jak gdyby duchem poczuł wroga,
 I zatrzymany był z nogą u proga.

[... ..]
 On wnet się budzi – i woła na boje,
 Chorągiew chwyta – i konia dopada.
 [... ..]

Broń znowu szczeka – chorągwie znów wieją,
 Koń hamowany kopie grunt i prycha.

Owo zastęgnięcie w sennym bezruchu całego królestwa Popiela w III pieśni III rapsodu *Króla-Ducha* jest efektem zaklęć Rze-Pychy, która zesłała na nie „sen-urok”, „sen i śmierć ducha”, „mroźny czar” i w ten sposób spowodowała uwięzienie jego mieszkańców w „marnych dziełach”, „zwyczaju i formach dawnych”³⁸. Słowacki daje zatem w poemacie obraz „uspiania słowiańskiego, pod zdradą uciśnionego ludu”, które zakończy „zbudzenie ze snu słowiańskiej potęgi przez Ziemowita”³⁹.

³⁸ Idem, *Król-Duch*, [w:] *Dzieła...*, t. V, Wrocław 1959, s. 87–98.

³⁹ Tamże, s. 567.

Julian Krzyżanowski w książce *W świecie bajki ludowej* przywołuje ten fragment *Króla-Ducha* jako „najdoskonalsze w naszej literaturze wykorzystanie elementów baśni ludowych”⁴⁰, słysząc w nim echa „jakiegoś obrazu Amora i Psyche”, ludowej bajki o „uśpionym królestwie” (T 413), np. w wersji Stanisława Boracza (*Zaklęta*; T 302) lub Kazimierza Moszyńskiego, wreszcie Charlesa Perrault lub braci Grimm. Wspomina też, że Słowacki nie był jedyny, bo „coś podobnego wystąpiło u dwu jego rówieśnych przyjaciół”: Seweryna Goszczyńskiego i Zygmunta Krasińskiego. Pisarze ci przywołali, co prawda, inny motyw: „rycerzy uśpionych” (T 8526), ale go „potraktowali w podobny sposób, jako symbol ówczesnej sytuacji Polski, a więc tak samo, jak to z odmiennym wątkiem zrobił autor *Króla-Ducha*”. W *Irydionie* i w *Królu zamczyska* ich romantyczni twórcy – zdaniem badacza – niezależnie od siebie zrobili też to samo, co w swoim poemacie zrobił Słowacki: wykorzystali trzeci już z wymienionych przez badacza pokrewny motyw: czasowego uśpienia⁴¹.

Krzyżanowski nie podejmuje tematu „wpływu” czy też aluzji, mówi raczej o niezależnym wykorzystaniu baśniowej tradycji. Jednak użyte przez badacza słowo „rówieśny” daje – wbrew faktom – wrażenie równoczesności wymienionych utworów. A trzeba przypomnieć, że *Irydion* Krasińskiego został opublikowany w 1836 r., zaś *Król zamczyska* Goszczyńskiego – w 1842, podczas gdy *Król-Duch* powstawał w latach 1845–1849. Odwrócenie lub zanegowanie przez Krzyżanowskiego tej chronologii wynika właśnie z oceny artystycznej wartości porównywanych dzieł (wywód zaczyna sąd wartościujący – w wypadku *Króla-Ducha* chodzi przecież o „najdoskonalsze w naszej literaturze wykorzystanie” baśniowych motywów – nazwiska Krasińskiego i Goszczyńskiego pojawiają się później). Zreasumujmy – zdaniem badacza w *Królu-Duchu* Słowacki połączył trzy ujęcia motywu snu: czasowo uśpionego bohatera, śpiących rycerzy i uśpionego królestwa. Omówię je kolejno.

Pierwsze z nich – bohater wprowadzony w nadnaturalnie długi sen – jest oczywiście obecne w *Królu Duchu*, a także w innych utworach poety. Zwracano na przykład uwagę, że Słowacki wykorzystał w *Samuelu Zborowskim* „jakoby podjęcie proroctwa z finału *Irydiona* Krasińskiego” – motyw krótkiego życia przedzielonego długim okresem snu bohatera⁴². W *Królu-Duchu* natomiast czasowe uśpienie staje się udziałem Hera Armeńczyka. Jednak sam Słowacki zwraca w przypisie uwagę na genezę tej postaci – wziętej z kart *Rzeczpospolitej* Platona⁴³. Her Armeńczyk miał być uśpiony na 12 dni, w czasie których poznawał

⁴⁰ J. Krzyżanowski, *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980, s. 207.

⁴¹ Tamże, s. 208–209.

⁴² A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 377.

⁴³ J. Słowacki, *Król-Duch...*, s. 222.

zaświaty⁴⁴. Wobec tego autorskiego wskazania odwoływanie się do inspiracji *Irydionem* wydaje się po prostu zbędne. Jest natomiast zupełnie nietrafione, gdy idzie o opis „sennego królestwa” – uśpionej zbiorowości oglądanej przez działającego na jawie (choć „jak sen”) bohatera – oraz śpiących rycerzy. Tych ujęć w ogóle w *Irydionie* nie ma.

Inaczej ma się sprawa związku z Goszczyńskim, w którego *Królu zamczyska* rzeczywiście można dopatrzeć się motywu „rycerzy uśpionych”. Motyw ten jest zresztą obiegowy i często nabiera charakteru „mitu narodowego”, demonstrującego „kontrast między dawną chwałą a obecnym upadkiem narodu”⁴⁵. Śpiący rycerze są bowiem związani wyraźnie z historią danego narodu, często dowodzeni przez jakiegoś walecznego króla i dający od czasu do czasu znak życia, by w decydującym momencie obudzić się i pojawić znów na arenie dziejowej. Motyw ten przewijał się w literaturze romantycznej i przed *Królem-Duchem*, i po nim (choć bez związku z poematem Słowackiego) – na przykład w wersjach legendy o królach i rycerzach ukrytych pod Wawelem autorstwa Józefa Mączyńskiego i Kazimierza Władysława Wójcickiego⁴⁶. Krzyżanowski ma więc w tym wypadku niewątpliwie rację, choć warto pamiętać, że to Goszczyński wcześniej od Słowackiego wykorzystał śpiących rycerzy w swoim dziele.

Wreszcie obraz pogrążonego we śnie, a więc unieruchomionego królestwa, który współczesny czytelnik skojarzy najpewniej ze *Śpiącą królowną*. Tu rzeczywiście jest wyraźna i uchwytna zrobiona przez Słowackiego aluzja do baśni (nieobecna ani w *Irydionie*, ani w *Królu zamczyska*). Świadczą o tym i skupienie na postaciach uśpionych królewskich córek, i rzucony przez Pychę czar jako przyczyna nadnaturalnego snu-unieruchomienia, i wreszcie osoba księcia, który jest władny zdjąć zaklęcie. Nowe w stosunku do znanej baśni są: połączenie obrazów sennego królestwa i śpiących rycerzy oraz – przede wszystkim – wykorzystanie ich obu do opisu sytuacji Polski.

Czy jednak należy poprzestać na tych łatwych do wskazania aluzjach baśniowych, gdy można przypomnieć nieco dziś zapomniane, a wcześniejsze od *Króla-Ducha* utwór Krasińskiego, w którym nie dość, że pojawia się połączenie

⁴⁴ A. Kowalczykowa, *Przypis*, [w:] J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1982, s. 234.

⁴⁵ K. Krejči, *Praga. Legenda i rzeczywistość*, przeł. C. Dmochowska, Warszawa 1974, s. 27.

⁴⁶ Por. J. Mączyński, *Kilka podań i wspomnień krakowskich. Ze zbioru wiadomości o Krakowie*, Kraków 1855, s. 11–15; K. W. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, wybór i oprac. R. Wojciechowski, słowo wstępne J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 311–312, 356–357.

motywów uśpionych rycerzy i „sennego królestwa”, ale też dzieje się to w sposób zadziwiająco podobny do ujęcia Słowackiego? I nie chodzi tu o *Irydion*.

Jak stwierdził Juliusz Kleiner, autor *Nie-Boskiej* wpisał „w lutym r. 1840 do albumu Delfiny [Potockiej – M. Sz.] scenę dramatyczno-filozoficzną, *Fantazję konania* (po latach rozszerzy ją i zepsuje, i ogłosi w r. 1847 pod tytułem *Dzień dzisiejszy*)”⁴⁷. W tym samym roku, kiedy Krasiński wpisał *Fantazję konania* do albumu Delfiny Potockiej, przesłał on również Konstantemu Gaszyńskiemu w liście pisanym w czasie Wielkanocy, tj. 19 kwietnia, jej wariantowy fragment. W każdym razie mamy do czynienia z dziełem (mam na myśli wspomniany fragment poematu) co najmniej o 5 lat wcześniejszym od (przypomnę ponownie) powstałego w latach 1845–1849 *Króla-Ducha*. Oznacza to, że Słowacki mógł się z tym fragmentem poematu zapoznać albo już w 1840 r. (skoro Krasiński przysyłał go przyjaciółom), albo w 1847, kiedy wszedł on w skład utworu *Dzień dzisiejszy*, wtedy właśnie wydrukowanego. Z kolei autor *Irydion* raczej w ogóle nie mógł znać pozostającego w rękopisie III rapsodu *Króla-Ducha*. Poznał jedynie rapsod I, wydrukowany w roku 1847 lub na przełomie 1846 i 1847 r.

Interesujący nas fragment, w szczególnie ciekawej wersji przesłanej Gaszyńskiemu, brzmi następująco:

Mnie smutek zabił, mnie gorzkie koleje,
Mnie gwałt namiętnych, nieskończonych marzeń,
Mnie krok leniwy ognuśniałych zdarzeń,
Co wyrwał z serca nadziei nadzieję!
Jam pił zanadto z krynic mętnych łzami,
Za dużo trumien przeszło mi przed wzrokiem.
„Czekaj” – świat wołał. Rok ciągnął za rokiem
Świeżymi co dzień witał mnie trumnami!
Wszystko, com marzył, w ziemi pogrzebałem,
Snów moich krzyże sterczą tam po błoniach,
Gdzie blade jeźdźce śpią przy śpiących koniach,
Z orłem na piersiach, sennem, krwawem, białem!
Gdzie leżą w popiół rozsypane chaty,
A w bagnach rosną niezabudek kwiaty,
I czajka woła jak wprzód na dzieci,
I słońce cicho nad równiną świeci!
O, pójďte, pójďte przez rodzinne siola,
Przez łąk moczary i przez zbożów łąny,

⁴⁷ J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia*, wybór i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1998, s. 86–87.

Tam w kłosie każdym szemrzą ziemi żale,
 Tam lilia polna o zemstę zawoła.
 etc. etc. etc. etc.

[DZ, I, s. 114]

„Rycerze uśpieni” – w tym wypadku „blade jeźdźce [...] z orłem na pierśsiach” – są tu ważną częścią zmartwiałego (wypełnionego trumnami i krzyżami), „leniwego”, „ognuśnialego”, bagiennego królestwa i potwornie zwolnionego czasu. Krasiński wcześniej od Słowackiego wpadł na pomysł połączenia obu „sennych”, baśniowych motywów dla zobrazowania Polski. Orzeł „senny, krwawy, biały” na rycerskiej piersi jest najwymowniejszym symbolem uśpionego, bo zniewolonego i umęczonego, narodu. Narrator poematu jest także udręczony i obciążony snem – metafora „snów moich krzyże” (nieobecna w innych wersjach tekstu) równa owo uśpienie z drogą krzyżową lub przestrzenią cmentarza. Inaczej jednak niż u Słowackiego przyroda (poza końmi) nie jest tu unieruchomiona, choć niejako wyciszona i spowolniona. Brak tu natomiast motywu czasowego uśpienia bohatera.

Niezwykle podobieństwo obrazów łączy omawiany fragment *Króla-Ducha* z fragmentem *Fantazji konania*. Decydują o nim obecne w obu utworach obrazy: samego uśpienia, ziemi, bagien, pól, kwiatów, wiosek, śpiących rycerzy ukazanych wraz z końmi, wreszcie – jakoś spokrewniony z powszechnym snem (zafascynowany nim?) obserwator (mówiący o „snów jego krzyżach” narrator u Krasińskiego i „idący jak sen” Ziemowit u Słowackiego). Przede wszystkim zaś – samo podjęcie pomysłu, aby połączyć baśniowe motywy „rycerzy uśpionych” i „sennego królestwa” i użyć ich do metaforycznego scharakteryzowania sytuacji Polski – zatrzymania czasu, co można rozumieć jako zastój, regres, zapóźnienie, „ognuśnienie”, przebywanie poza historią, wreszcie – zabory. Tak wiele podobieństw może świadczyć nie tyle o zbieżności pomysłów, ale i o tym, że Słowacki znał napisany przez „trzeciego wieszczą” poemat lub jego fragment (mógł też czytać jego wydrukowaną wersję) i nawiązał do niego w swoim dziele. Ale przecież – nawiązał twórczo!

Są bowiem oczywiście różnice. Pierwszą, rzucającą się w oczy, jest fakt większego zbliżenia tekstu Słowackiego do znanych baśni. Decyduje o tym owo fascynujące unieruchomienie świata przedstawionego. Dla porównania – fragment *Śpiącej królewny* w wersji Charlesa Perrault:

Panowała tu złowroga cisza. Wszystko zdawało się obrazem śmierci. Leżący pokotem ludzie i zwierzęta nie dawali znaku życia. Lecz książę poznał po przyszcztach nosach i czerwonych gębach strażników, że nie umarli, a śpią. Ich szklanki, w których pozostało na dnie jeszcze parę kropel wina, świadczyły, że zasnęły popijając sobie tego.

Wędrując dalej, książkę dotarł [...] do kordegardy, gdzie gwardziści, stojąc szpalerem z muszkietami na ramionach, chrapali w najlepsze. Po czym minawszy wiele pokojów, gdzie stojąc, siedząc, spały damy i szlachcice, wszedł do złocistej komnaty. Tu, na łożu [...] była [...] księżniczka⁴⁸.

U Krasińskiego w miejsce owego znieruchomienia uśpionego królestwa mamy znacznie dalsze od baśni oniryczne spowolnienie i symbol-godło (senego białego orła). Wizja Polski jest zaś współczesna, a zarazem mesjanistyczna. Sen został przedstawiony jako cierpienie, które trzeba przetrwać, by „zbudzić się” do nowego życia (przypomnę raz jeszcze „snów moich krzyże”). Tak rozumiane uśpienie jest czymś smutnym, bliskim śmierci, ale niekoniecznie złym – może bowiem oznaczać zakonserwowanie, swoisty stan przetrwalnikowy, chocholą ochronę narodu. O takiej koncepcji pisze w odniesieniu do innego poematu Krasińskiego Maria Piasecka:

W *Przedświcie* mamy obraz narodu, który w uśpieniu zachował ducha na czas przebudzenia. [...] Wiara w przyszłe istnienie Polski na mapie Europy podsuwała Krasińskiemu, tak jak Słowackiemu, metaforę uśpionej ojczyzny. Jej sen nie jest ani śmiercią, ani „śmierci bratem” – to, co uśpione, musi się przebudzić, a duch we śnie rozdzielony z ciałem, w co wierzyli romantycy, kiedyś do niego wróci⁴⁹.

Inaczej w *Królu-Duchu*, gdzie pojawia się genezyjska interpretacja uśpienia, niemająca z mesjanizmem nic wspólnego. To wizja nie współczesności (jak u Krasińskiego), ale „dziejów bajecznych”, choć oczywiście diagnoza wskazuje na stałe zagrożenie dla Polski. Uśpienie to w tym utworze tyle co: regres, odebranie potęgi, zdrada, zło, śmierć, zagłada lub jej zapowiedź, utrata (a nie ochrona) sił żywotnych narodu. Podjęcie tych samych, co w *Fantazji konania*, obrazów nadaje zatem interesującemu nas fragmentowi *Króla-Ducha* skrajnie przeciwny sens⁵⁰. Maria Piasecka pisze:

Jeśli śnienie jest w *Królu-Duchu* waloryzowane z reguły dodatnio, spanie w swym zasadniczym sensie jest najcięższym grzechem ducha – grzechem „zaleniwienia”. Popelnia go ten, kto zatrzymuje się na drodze ku celom finalnym. [...]

⁴⁸ Ch. Perrault, *Bajki Babci Gąski*, przeł. H. Januszewska, Wrocław 1993, s. 33.

⁴⁹ M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992, s. 216–217.

⁵⁰ Warto zauważyć, że Słowacki odwraca też tradycyjny, optymistyczny sens legendy o śpiących rycerzach, bowiem w *Królu-Duchu* jest to uśpienie spowodowane przez wroga ojczyzny (cesarza). Zakłęci rycerze nie są tu zatem potencjalną siłą narodu, a – przeciwnie – oznaką jego słabości.

Sen mistyczny sięga wyżyn ducha, natomiast uśpienie – nie tylko duchowe, ale i cielesne – może nieść zagładę. [...] Thanatos-śmierć i jej brat sen prowadzą do królestwa ciemności z nieodpartą niemal siłą⁵¹.

W ten sposób odczytywany fragment *Króla-Ducha* staje się jakby kolejną wypowiedzią w dyskusji Słowackiego z Krasińskim na temat konieczności krwawego rewolucyjnego ruchu, czynów przeciwstawianych przez autora *Baladyny* konserwatywnej bierności zalecanej przez „trzeciego wieszczą” – a trzeba przypomnieć, że omawiany wiersz przesłany Gaszyńskiemu jest wariantowym fragmentem poematu, który w swojej ostatecznej wersji, jako *Dzień dzisiejszy*, rozwija zachowawcze tezy *Psalmów przyszłości*. Bezruch, uśpienie bywają w systemie Krasińskiego bolesne lecz konieczne, bo niosące mesjanistyczny sens. Dla Słowackiego – obojętnie czy narzucony przez wroga, czy będący efektem przyjętych konserwatywno-arystokratycznych poglądów – jest to zawsze niszczący i śmiertelnie groźny dla narodu i jednostki stan „zaleniwienia”. Dlatego przejście przezeń w *Królu-Duchu* obrazów z *Fantazji konania* – ale zinterpretowanych w przeciwny sposób – niesie opozycyjny sens aluzji.

Nazwisko Krasińskiego pojawiało się już w pracach literaturoznawców w kontekście *Króla-Ducha*. Pisano dotąd jednak tylko o odnoszących się do tego poematu sądów pomieszczonych w korespondencji autora *Nie-Boskiej*. Wspominano zatem, że autor *Nie-Boskiej* był niechętny poematowi Słowackiego, który krytykował i odrzucał – jako dzieło „prześliczne” lecz niezrozumiałe – w listach do Delfiny Potockiej z 10 lutego 1847 r. i do Konstantego Gaszyńskiego z 24 lutego tegoż roku⁵². Tym bardziej warto było spojrzeć na poemat przez pryzmat *Fantazji konania* i zadać nowe pytanie: już nie – jak zareagował na *Króla-Ducha* Krasiński, ale – co *Król-Duch* Krasińskiemu zawdzięczał? Sądzić bowiem można, że poemat Słowackiego odwołuje się do twórczości „poety ruin” chociażby jako świadectwo omówionej tu inspiracji jego wierszem lub którymś z poematów.

⁵¹ M. Piasecka, dz. cyt., s. 143–148.

⁵² Por. przede wszystkim S. Kotowicz, dz. cyt.; E. Szczegłacka, *Homo legens...*, s. 292–318.

11. SIENKIEWICZ CZYTA NIE-BOSKĄ KOMEDIĘ I IRYDIONA

Wiele pisano o zainteresowaniu twórczością Juliusza Słowackiego, jakie przejawiał Henryk Sienkiewicz¹. Trzeba jednak zauważyć też fakt jego fascynacji twórczością innego romantyka, którego nazywał nieco emfaticznie: „genialnym myślicielem”, „wieszczem niemal jasnowidzącym”² i „wielkim poetą, szybującym jak orzeł w przestworzach”³. Chodzi, rzecz jasna, o Zygmunta Krasińskiego.

Bywa tak, że z dystansu widać lepiej. Czeski polonista Karel Krejčí w książce *Dějiny polské literatury* poświęca na rozdział o Sienkiewiczu zaledwie 10 stron. Mimo tak szczupłych rozmiarów szkicu, nazwisko Krasińskiego pojawia się w nim aż jedenastokrotnie. Badacz wspomina o tym, że poglądy, rozwój artystyczny i ideowy, znaczenie w życiu narodu obu autorów są podobne. Podobieństwa, także motywów literackich, są uchwytne zwłaszcza w późniejszym okresie twórczości Sienkiewicza. Samą ideę „krzepienia serc” badacz wywodzi z *Przedświtu*, a *Trylogię* postrzega jako wizję wziętą z tegoż poematu rozszerzoną do rozmiarów szerokiej epickiej fabuły. W Leonie Płoszowskim z *Bez dogmatu* widzi rysy hrabiego Henryka zmodyfikowane przez dekadenskie rysy *fin-de siècle'u* – dlatego też bohater Sienkiewicza nie walczy w Okopach Świętej Trójcy, ale fatalistycznie oczekuje katastrofy. Po śladach *Irydiona* Krasińskiego idzie z kolei polski noblista w *Quo vadis*. Jak twierdzi Krejčí, wspomniany dramat jest alegorią, a odwołująca się do niego powieść – nie, ale jest mu bliska dzięki zasadzie odnoszenia rzymskich dziejów do czasów współczesnych, a także ideowo (nie tylko zresztą bliska *Irydionowi*, ale i *Nie-Boskiej* – przez uznanie hasła *Galilae vicisti!* za pointę historycznej fabuły). Wreszcie pisarze podobnie

¹ Por. np. J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1976, *passim*; S. Meresiński, *Henryk Sienkiewicz wobec tradycji romantycznej*, Kielce 1992, s. 8; J. Sztachelska, *Sienkiewicz wobec Słowackiego*, [w:] *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003, s. 84–111.

² H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, [w:] *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 50, Warszawa 1950, s. 218–219.

³ Idem, [Aforyzm z jednodniówki Ku czci Z. Krasińskiego z 1912 r.], [w:] *Dzieła* ..., t. 40, *Wiersze i inne drobne utwory*, Warszawa 1951, s. 70.

reagują na ruchy socjalistyczne i rewolucyjne, przy czym, zdaniem Krejčiego, Sienkiewicz robi to z większym rozdrażnieniem i niesprawiedliwością. Chodzi tu o *Wiry* zestawiane, jak można sądzić, z *Nie-Boską komedią*⁴.

Fascynacja Krasińskim – także fascynacja pogardzaną często, wczesną, gotycką twórczością autora *Irydiona* – jest widoczna w wielu dziełach Sienkiewicza. Według Teodozji Lisiewicz, *Władysław Herman i dwór jego* leży u genezy *Trylogii* i *Krzyżaków* (postacie Skarbimira, Bardana i Wolimira stanowią pierwowzory Zagłoby i Rzędziana, losy porwanej Hanny z Ciechanowa przypominają uprowadzenie i poszukiwania Heleny Kurcewiczówny czy Oleńki Billewiczówny w rękach Bogusława Radziwiłła, „oblężenie i obronę zamku Zbigniewa” postrzega badaczka jako „szkic do Zbaraża”, dostrzega też podobieństwo kreacji i losów Mestwina z Wilderthalu do Zygryda de Löwe) podobnie jak, w przypadku tej ostatniej powieści Sienkiewicza – *Grób rodziny Reichstalów* (scena wydarcia serca Wallensteina by złożyć je w grobie Minny prefiguruje włożenie przez Zygryda de Löwe „do trumny Rotgiera języka i ręki żywego jeszcze Juranda ze Spychowa”)⁵. Barbara Szargot dowiodła zaś, że *Pan Wołodyjowski* jest inspirowany *Agaj-Hanem*, bo:

[...] jedna z najbarwniejszych Sienkiewiczowskich postaci – Azja Tuhaj-bejowicz – jest wyraźnie wzorowana na Agaj-Hanie, tytułowym bohaterze powieści Krasińskiego. Zdziwienie budzi dopiero uświadomienie sobie, jak bliskie jest pokrewieństwo obu kreacji⁶.

Wedle interesującej interpretacji Jolanty Sztachelskiej, kończący powieść *Legiony* symboliczny i patetyczny pokłon oddany przez oddziały legionowe „dalekim kopułowemu Bazyliki św. Piotra” może być z kolei interpretowany w duchu romantycznego mesjanizmu i millenaryzmu jako nawiązanie do *Legendy z Trzech myśli Ligenzy*. Żołnierze w powieści są niczym szlachta polska w tym poemacie Krasińskiego, zbierająca się wokół starego papieża i symbolicznie próbująca na ostrzach szabel utrzymać rozpadającą się kopułę bazyliki. W ten sposób można by „przyjście legionów i pokłon przed Bogiem”, a zwłaszcza przed Watykanem, interpretować jako „znak, wizję eschatologiczną”, „rodzaj niezamierzonego proroctwa, zapowiedź cierpień, ale i wyzwolenia”⁷.

⁴ K. Krejčí, *Dějiny české literatury*, Praha 1958, s. 391–400.

⁵ T. Lisiewicz, *Krasiński zaczął pisać wcześniej...*, [w:] *Krasiński żywy. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, Londyn 1959, s. 107–110.

⁶ B. Szargot, *Agaj-Han Tuhaj-bejowicz*, [w:] *Wydalony z Parnasu. Księga poświęcona pamięci Zygmunta Krasińskiego*, red. J. Świdziński, Poznań 2003, s. 123–128.

⁷ J. Sztachelska, „*Legiony*” Henryka Sienkiewicza – powieść nieznana, „*Wiek XIX*” 2014, s. 243–244.

Jednak wydaje się, że szczególnie często natchnieniem Sienkiewiczowskich dzieł była *Nie-Boska komedia*. Stefan Treugutt pisze, iż sceny oblężenia Zbaraża i innych twierdz przez przeważne siły wroga wzorowane są na oblężeniu Okopów Świętej Trójcy z *Nie-Boskiej komedii*⁸. O związku tegoż dzieła z powieścią *Bez dogmatu* pisano już w XIX w.⁹ Podobieństwo Petroniusza z *Quo vadis* do hrabiego Henryka zauważył Tadeusz Bujnicki¹⁰, zaś Janka Muzykanta do Orcia – Julian Krzyżanowski¹¹. Wizja Antei z noweli Sienkiewicza *Pójdźmy za Nim!* jest zaś najwyraźniej wzorowana na końcowej scenie romantycznego dramatu, o czym pisała cytowana już Barbara Szargot:

Sceny te, można rzec, różni wektor: Antea przyjmuje przyjsie Chrystusa z radością, Pankracy z rozpaczą. Jednocześnie w obu przypadkach Jezus pojawia się w powietrzu jako światło, jest widoczny tylko dla osoby, która przeżywa objawienie (Antei, Pankracego), zarówno Cinna, jak i Leonard, nie widząc Go obserwują reakcje swych towarzyszy [...]. Zarówno w noweli, jak i w dramacie Chrystus pojawia się z atrybutami męki [...]. Oba utwory opowiadają nie tylko o indywidualnym losie bohaterów, ale też o końcu jakiegoś świata. [...] Nawet formuły końcowe są sobie bliskie – zarówno „pójdźmy za Nim!”, jak i „Galilae vicisti!” – pokazują przewagę Jezusa nad otaczającym światem. [...] Trudno uwierzyć, by podobne odwołanie [Sienkiewicz – M. Sz.] uczynił nieświadomie¹².

*

Ja natomiast, jako przykład fascynacji *Nie-Boską* (choć także i romantyczną poezją w ogóle), chciałbym wskazać *Pana Wołodyjowskiego*.

Z pewnością jedną z najbardziej znanych w *Trylogii* jest scena śmierci Michała Wołodyjowskiego, uważanego przez Krzyżanowskiego za „bohatera w istotnym znaczeniu tego wyrazu” całego tego powieściowego cyklu¹³. Wiadomo jednak, że mimo historyczności samego bohatera i obrony Kamieńca

⁸ S. Treugutt, *Zygmunt Krasiński – scenarzysta katastrofy*, [w:] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, oprac. i wstępem poprzedził S. Treugutt, Warszawa 1974, s. 56.

⁹ W. M. Kozłowski, *Manfred, Hr. Henryk, Płoszowski jako przedstawiciele trzech pokoleń XIX stulecia*, „Ateneum” 1895, t. IV, s. 1–28. Podobnie pisze J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 279.

¹⁰ T. Bujnicki, *Petroniusz – bohater „Quo vadis”*, [w:] *Z Rzymu do Rzymu*, red. J. Axer przy współpracy M. Bokszczanin, Warszawa 2002, s. 88–89.

¹¹ J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 86.

¹² B. Szargot, *Wiek kłęski. Studia o „Rodzinie Połanieckich” Henryka Sienkiewicza*, Piotrków Trybunalski 2013, s. 203–204.

¹³ J. Krzyżanowski, *Bohater „Trylogii”*, [w:] *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973, s. 238–244.

przed Turkami, scena ta jest artystyczną kreacją, fikcją. Przypomnę kulisy tej kreacji, poczynawszy od przedstawienia historycznych faktów.

W czasie wojny polsko-tureckiej w 1672 r. obrona Kamieńca Podolskiego została zorganizowana, aby chwilowo powstrzymać nieprzyjaciela w oczekiwaniu na zorganizowanie przez hetmana Jana Sobieskiego skutecznego oporu. Faktycznym dowódcą twierdzy był historyczny stolnik przemyski Jerzy Wołodyjowski. Złożył on wraz z innymi obrońcami przysięgę, że raczej umrze, niż podda zamek. Ślubowanie to było jednak traktowane raczej jako formalność. Decyzję o kapitulacji podjęto już w sytuacji beznadziejnej, kiedy wróg podkopał się pod zamek i podłożył miny. Wołodyjowski kierował ewakuacją twierdzy, gdy w niewyjaśnionych okolicznościach, najpewniej przez przypadek, doszło w podziemiach do wybuchu prochu. Eksplozja ta wyrządziła ogromne szkody w arsenale zamkowym i zabiła kilkuset żołnierzy, w tym samego stolnika przemyskiego. Sprawa odbiła się w Rzeczypospolitej szerokim echem, a nieszczęśliwemu obrońcy zamku nadano określenie „nasz Hektor”. Opowieść o obronie podolskiej twierdzy spisał zaś wierszem szwagier Wołodyjowskiego, Stanisław Makowiecki, w niezbyt udanym poemacie zatytułowanym *Relacyja Kamieńca wziętego przez Turków w roku 1672*. Sienkiewicz znał ją z niezbyt wiernego prozatorskiego streszczenia przygotowanego przez Teodora Wierzbowskiego i opublikowanego w „Przeglądzie Powszechnym” w 1886 r.¹⁴ Wedle autora tego streszczenia (który jako narratora pozostawił Makowieckiego) tak wyglądały ostatnie chwile pułkownika Wołodyjowskiego:

Tak ci to już po wszystkim było, oblężenie skończone, a z oblężeniem praca, obrona i nadzieja skończona. [...] Jeden Wołodyjowski na zamek jechał, by tam – zanim go Turkom odda – po raz ostatni porządek uczynić. [...] Czynił to wszystko rządnie, spokojnie, ale z boleścią na twarzy niesłychaną; od rana chodził tak, często wzdychając, i lży co chwila z oczu mu się puszczały, aż straszno było na rozpacz tego męża poglądać. „Raczej mi było zginąć, mówił, bym to był wiedział, że nas ta klęska nie minie, niech bym nie patrzył na ono poddanie!”. [...]

¹⁴ Zob. A. J. Rolle, *Zameczki podolskie na Kresach multańskich*, t. 1, *Kamieniec nad Smotryczem*, Warszawa 1880; A. Sajkowski, *Wołodyjowski na murach Kamieńca*, [w:] *Prace literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. S. Furmanik i inni, Wrocław 1966, s. 221–231; M. Kosman, *Na tropach bohaterów Trylogii*, Warszawa 1973, s. 299–305; P. Borek, *Stolnik przemyski Jerzy Wołodyjowski z „Relacyi Kamieńca wziętego” S. Makowieckiego i ostatniej części „Trylogii” H. Sienkiewicza*, [w:] *W służbie Klio. Studia o barokowych pisarzach minorum gentium*, Kraków 2011, s. 209–230; A. Smoliński, *O micie Kamieńca Podolskiego*, „Prace Naukowe AJD w Częstochowie. Zeszyty Historyczne” 2017, t. 16, s. 185–201.

Obrońca twierdzy opowiada dalej:

Z odrętwienia tego zbudził nas huk straszliwy, przeciągły, podobny temu, który się przy wysadzeniu baszty rozlegał; przez okna izby dech jakiś gorący wionął i powietrze nappełnił.

[...] w zamku nasze prochy się zapaliły, nie wiedzieć skąd! [...]

[...] Wtedy już niebezpieczeństwo minęło i kamienie lecieć przestały, weszli więc na dziedziniec, [...] na ziemi leżał trup Wołodyjowskiego. Cała tylnia część głowy była wyrwana, kości z czaszki i mózgu ani znaku, jedna twarz w całości została. [...] „Patrzcie, rzekł, oto oficer, który rząd na tym zamku sprawował; patrzcie dalej, i tam trupów siła – wszyscy od wybuchu polegli”¹⁵.

Pamiętamy natomiast, że w powieści Sienkiewicza obrońca Kamieńca Podolskiego, tytułowy bohater – Michał Wołodyjowski – składa z własnej woli i inicjatywy następującą przysięgę:

– Za osobliwe dobrodziejstwa i szczególniejszą protekcję, jakąm od Pana Boga Najwyższego i Syna Jego Jedynego otrzymał, do również szczególniejszej poczuwając się wdzięczności, ślubuję i poprzysięgam, iż jako On i Syn Jego mnie wspomogli, tako i ja do ostatniego tchu Krzyża świętego będę bronił. A mając komendę starego zamku sobie powierzoną, pókim żyw i rękoma a kolanami ruchać mogąc, pogańskiego nieprzyjaciela w sprośności żywiącego do zamku nie puszczać ni z murów nie ustąpię, ni szmaty białej nie zatknę, choćby mi też pod gruzami pogrześć się przyszło... Tak mi dopomóż Bóg i święty Krzyż – Amen!¹⁶

Bohater traktuje tę przysięgę bardzo poważnie i dosłownie. Widzi w niej także konsekwencję wcześniejszych ślubów, mówi bowiem do żony:

– A pamiętasz, jak mi cię Pan Bóg wrócił, com powiedział? Powiedziałem tak: „Na jaką mnie, Panie Boże, kontentację stać, taką ci obiecuję. [...]” Przyszła pora! [...] Niechby mnie wprzód kamienie zamkowe potłukły, nimbym miał kawalerski parol Bogu dany złamać!¹⁷

Dopiero po ślubowaniu Wołodyjowskiego swoją przysięgę składa Ketling, jeszcze później, porwani entuzjazmem, dołączają się do nich inni obrońcy

¹⁵ T.W. [T. Wierzbowski], *Relacja o upadku Kamieńca r. 1672 i ostatnich czynach pana Jerzego Wołodyjowskiego przez Jmci pana Stanisława Makowieckiego, stolnika latyczewskiego (z oryginalnego rękopisu)*, „Przegląd Powszechny” 1886, t. 10, s. 57–59.

¹⁶ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, cz. III, [w:] *Dzieła ...*, t. 19, Warszawa 1950, s. 163–164.

¹⁷ Tamże, s. 165.

twierdzy. W momencie kapitulacji, co do której zdania bohaterów powieści były podzielone, dwaj przyjaciele decydują się dotrzymać przysięgi, świadomie i zgodnie z planem wywołując eksplozję:

Wołodyjowski [...] podniósłszy oczy w górę, począł się modlić...

Ostatnie jego słowa były:

– Daj jej, Panie, moc, by zaś cierpliwie to zniosła, daj jej spokój!...

Ach! Ketling pospieszył się nie czekając nawet na wyjście regimentów, bo w tej chwili [...] huk straszliwy targnął powietrzem [...] – wszystko [...] wyleciało w powietrze...

Tak zginął Wołodyjowski, Hektor Kamieniecki, pierwszy żołnierz Rzeczypospolitej¹⁸.

Dalej zaś następuje słynna scena pogrzebu z kazaniem księdza Kamińskiego:

– Dla Boga, panie Wołodyjowski! *Larum* grają! wojna! nieprzyjacieli w granicach! a ty się nie zrywasz? szabli nie chwytasz? na koń nie siadasz? Co się stało z tobą, żołnierzu? zaliś swej dawnej przepomniął cnoty, że nas samych w żalu jeno i trwodze zostawiasz? [...] Takchże obrońców się pozbywasz, za których plecami całe chrześcijaństwo mogło wysławiać imię Twoje? Ojciec dobrotliwy! nie opuszczaj nas! okaż miłosierdzie Twoje! ześlij nam obrońcę [...]!...¹⁹

Rozdział zamyka wkroczenie przybyłego wraz z „żelaznym rycerstwem”, niejako na wezwanie księdza, hetmana Jana Sobieskiego – „Salvatora”²⁰ i zarazem tego, kto najlepiej i najskuteczniej podejmie zaniechane przez „Małego Rycerza” dzieło.

Sienkiewicz był zasadniczo bardzo wierny źródłom i przyjmował zasadę, iż powieściopisarz jedynie wypełnia „przerwy między wytycznymi żywota dziejowych postaci”, „szczeliny” w „szarych murach wzniesionych przez historię”, dzięki czemu „nie przekraczając zdarzeń dziejowych może ułatwić ich zrozumienie”²¹. Tym razem jednak wprowadził spore zmiany w stosunku do historycznego wzorca swojego bohatera (inna rzecz, że poszedł tu śladem wspomnianego Teodora Wierzbowskiego, autora niewiernego streszczenia siedemnastowiecznego źródła). Jako ogólne zasady przyjęte przez Sienkiewicza w tym wypadku Piotr Borek wylicza: hiperbole, dowartościowanie postaci

¹⁸ Tamże, s. 245.

¹⁹ Tamże, s. 247–248.

²⁰ Tamże, s. 248.

²¹ Tegoż, *O powieści historycznej*, [w:] *Dzieła...*, t. 45, *Szkice literackie*, cz. 1, Warszawa 1951, s. 112–113.

i obdarzenie jej „rysami eposowego herosa”²². Szczególnie jednak zmienione zostały charakter i historyczne przyczyny śmierci pułkownika Wołodyjowskiego.

Pojawia się więc oczywiste pytanie o cel tych zmian. Próbował na nie odpowiedzieć historyk Marceli Kosman, stwierdzając, że Sienkiewicz:

Dla zachowania podniosłego nastroju zmienił też okoliczności śmierci Wołodyjowskiego z przypadkowej na samobójczą²³.

Taka odpowiedź nie wystarcza jednak literaturoznawcy, oczekującego raczej wskazania jakiejś semantycznej roli wprowadzonych zmian niż stwierdzenia, że mają one funkcję nastrojotwórczą. Dlatego znacznie bardziej przekonujący wydaje się sąd Piotra Borka, który twierdzi, iż ta „przypadkowa śmierć [...] pod piórem Sienkiewicza urosła do aktu patriotycznego poświęcenia”²⁴. Wydaje się także, że zgon powieściowego Wołodyjowskiego nabrał charakteru romantycznego gestu w sensie, jakie nadał temu pojęciu Jurij Łotman:

Należy podkreślić ogólną „literackość” zachowania romantyków, dążenie do rozpatrywania *wszystkich* postępów jako znaków.

Prowadziło to do zwiększania roli *gestu* w zachowaniu codziennym. Gest – to działanie czy postępek, mający nie tylko i nie tyle ukierunkowanie praktyczne, co odniesienie do pewnego znaczenia. Gest jest zawsze znakiem i symbolem. [...]

Z tego punktu widzenia codzienne zachowanie dekabrysty wydawałoby się współczesnemu obserwatorowi czymś teatralnym, obliczonym na obecność widza. Przy tym należy rozumieć, że „teatralność” zachowania w żadnej mierze nie oznacza jego nieszczerości lub jakichkolwiek negatywnych charakterystyk. Wskazuje tylko na to, że zachowanie nabiera pewnego ponadpraktycznego sensu, staje się przedmiotem zainteresowania, przy czym ocenia się nie same postęпки, lecz ich symboliczny sens²⁵.

W przedstawianiu, propagowaniu a nawet kreacji takich gestów niepoślednią rolę odgrywała literatura. Sienkiewicz pisał przecież *Trylogię* nie w XVII w., kiedy były realne możliwości skutecznej walki o ojczyznę, a Wołodyjowski mógł, jakby chciał ksiądz Kamiński, chwycić szablę i sięść na koń, by walczyć

²² P. Borek, dz. cyt., s. 226–230.

²³ M. Kosman, dz. cyt., s. 308.

²⁴ P. Borek, dz. cyt., s. 221.

²⁵ J. Łotman, *Dekabrysta w życiu codziennym (Zachowania codzienne jako kategoria historyczno-psychologiczna)*, [w:] *Semiotyka dziejów Rosji*, wybór i przekład B. Żyłko, Łódź 1993, s. 265–266.

z Turkami, co miałoby pewnie większy praktyczny sens niż honorowe samobójstwo. Pisarz tworzył natomiast w drugiej połowie wieku XIX, kiedy takie szanse już realnie nie istniały, a można było tylko posłużyć się gestem, żeby oddziaływać na współczesnych i potomnych. Wzorce takich gestów czerpał pisarz z polskiej literatury romantycznej. Ta zaś, jak wiemy, często przedstawiała temat śmierci bohatera, która stanowiła najbardziej znaczący z gestów. Jak pisze Maria Janion:

Śmierci, które opiewał romantyzm, stwarzały inną perspektywę **dla życia** – wedle religii romantycznego patriotyzmu ten, kto umierał za ojczyznę, doznawał od razu wniebowstąpienia, umacniając żywych w nadziei nieśmiertelności. [...] Romantyzm opromienił te śmierci aureolą świętości. [...] Umierający bohater swą samotną śmiercią ocala najwyższe wartości; sam stając się nieśmiertelnym czyni je również nieśmiertelnymi. [...] literatura romantyczna [...] pokonywała bowiem śmierć jedynym jak dotąd skutecznym sposobem – utwierdzaniem nieśmiertelnych wartości²⁶.

Jako pierwszy, dość jeszcze odległy, ale obecny w tytule niniejszego szkicu, wzorec gestu chciałbym wskazać Śmierć Pułkownika Adama Mickiewicza. Historyczna postać związana z powstaniem listopadowym – Emila Plater – jest tam przedstawiana niezgodnie z prawdą historyczną²⁷ właśnie po to, żeby podkreślić wykonywany przez nią gest obciążony symbolicznym znaczeniem. Dlatego poeta sięga w wykreowanym opisie jej śmierci do XVII w. (porównując ją ze Stefanem Czarnieckim) i do całej najświetniejszej staropolskiej tradycji rycersko-żołnierskiej, w ramy której włącza w ten sposób także walki 1831 r.:

Kazał konia Pułkownik kulbaczyć,
Konia w każdej sławnego potrzebie;
Chce go jeszcze przed śmiercią obaczyć,
Kazał przywieść do izby – do siebie.
Kazał przynieść swój mundur strzelecki,
Swoją kordelas i pas, i ładunki;
Stary żołnierz – on chce jak Czarniecki.
Umierając, swe żegnać ryszunka²⁸.

²⁶ M. Janion, *Śmierć bohatera*, [w:] *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 116, 120, 125.

²⁷ Por. S. Majchrowski, *Niezwykłe postacie z czasów powstania listopadowego*, Warszawa 1984, s. 193.

²⁸ A. Mickiewicz, *Śmierć Pułkownika*, [w:] *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, t. I, Wiersze, red. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 346.

Mickiewicz w finale tekstu przygotowuje jednak dla czytelnika zaskoczenie:

Lecz ten wódz, choć w żołnierskiej odzieży,
Jakie piękne dziewczę ma lica?
Jaką pierś? – Ach, to była dziewczica,
To Litwinka, dziewczica-bohater,
Wódz Powstańców – Emilija Plater!²⁹

Poeta wprowadza w wierszu swoją ulubioną figurę kobiety-rycerza, po raz kolejny manifestując konieczność, wszechogarniający charakter i świętość walki narodowowyzwoleńczej, które pozwalają przeciwstawić się regułom i ograniczeniom społecznym – także tym obowiązującym pleć piękną³⁰. Ale gdzie tu analogia z *Panem Wołodyjowskim*? Oczywiście, martwy obrońca Kamieńca Podolskiego nie okazał się kobietą na podobieństwo Mickiewiczowskiego Pułkownika. Jednakże oba teksty poruszają temat śmierci żołnierza, w obu też przedstawiony niezgodnie z prawdą historyczną, wreszcie – w obu uzyskano w ten sposób efekt heroizacji i monumentalizacji postaci. Na podobieństwo wiersza możemy więc i w przypadku omawianej powieści mówić o pewnym zaskoczeniu. Oto w końcówce *Pan Wołodyjowski* nieco zabawny i niezbyt lotny „mały rycerz” – już na marach – okazuje się wielkim bohaterem na miarę homeryckich herosów, zyskując ostatecznie zapowiedziane wcześniej miano „Hektora kamienieckiego”³¹.

W Mickiewiczowskiej Śmierci Pułkownika niezwykle ważna jest wspomniana już kwestia opowiadania kłamstw (delikatniej: podań, legend) o bohaterze³², żeby stworzyć wzorzec do naśladowania w przyszłości, dzięki czemu literatura staje się nośnikiem gestu. Ta sama zasada decyduje o sposobie ukazania historycznych postaci: Konrada Wallenroda, Wacława Rzewuskiego Józefa Sowińskiego, Józefa Bema czy Napoleona Bonaparte w wielu utworach romantycznych tuzów: Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, ale także – rzecz jasna – i pomniejszych poetów. U źródła tych przedstawień leży literacka, a zarazem

²⁹ Tamże, s. 347.

³⁰ M. Janion, *Kobieta-rycerz*, [w:] *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 91–93, 96–99.

³¹ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, cz. III, ..., t. 19, s. 457, 526. Tę homerycką aluzję analizuje Lech Ludorowski, *Requiem finalne Pana Wołodyjowskiego*, [w:] *Wizjoner przeszłości. Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1999, s. 339–340.

³² O podobnej do tego romantycznego wzorca metodzie ukazywania przez Sienkiewicza historycznych postaci w sposób „odległy od prawdy dziejowej” wspomina Marceli Kosman, *Miedzy wizją literacką i prawdą dziejową. Nad „Trylogią” Henryka Sienkiewicza. Studia i szkice*, Poznań 2015, s. 151.

historiozoficzna reguła, nazwana przez Ireneusza Opackiego „zasadą opóźnionego działania” w historii”, zgodnie z którą:

[...] idea, czyn – nie są skuteczne w swoim czasie, w **swojej** teraźniejszości. [...] skuteczność rozgrywa się w **przyszłości** dziedziczącej to, co minione. Tu dopiero wieść wpływa na historię, staje się **historiotwórcza**. I tak naprawdę zaistnieć w historii – znaczy zaistnieć w przyszłości, w pokoleniach dziedziczących, zaistnieć nie przez skuteczność historiotwórczą, ale historiotwórczą skuteczność **wieści o czynie**, legendy. [...] W historii można zaistnieć wchodząc w nią poprzez legendę – nawet fikcyjną [...]. Wieść historyczna to niekoniecznie wieść o bohaterze, który w historii zaistniał [...].

Poezja-testament, poezja-wieść o dawności dla pokoleń przyszłych. Dla jej bohaterów narzędzie utrwalenia, skutecznego upamiętnienia – ale i szansa, dzięki temu, odniesienia „za grobem zwycięstwa”. Stąd i charakterystyczny bohater tych wierszy: bohater funeralny, Wielki Umarły. Stąd i charakterystyczna sytuacja w wierszach opisywana: moment śmierci, moment pogrzebu – moment przechodzenia z przeszłości żywej w przyszłość legendy, z życia realnego w historyczną wieść-klechę, z siebie – w innych, którzy tę wieść dziedziczą i „biorą w siebie”, stanowiąc o wejściu bohatera w historię przyszłości³³.

Wróćmy do romantycznych wzorców omawianej powieści. Utworem znacznie bliższym *Panu Wołodyjowskiemu* od Śmierci Pułkownika jest również Mickiewiczowska *Reduta Ordona*. Opowiada ona bowiem, jak pamiętamy, o poniesionej na skutek eksplozji, którą sam Ordon spowodował, samobójczej śmierci bohatera w obliczu nieuchronnej klęski³⁴. To właśnie ów wybuch najbardziej zbliża oba utwory. Śmierć bohatera jest oczywiście gestem – tak znaczącym i ważnym, że wskazanym samemu Bogu do naśladowania:

[...] Bo dzieło zniszczenia
W dobrej sprawie jest święte, jak dzieło tworzenia;
Bóg wyrzekł słowo **stań się**, Bóg i **zgiń** wyrzecz.
Kiedy od ludzi wiara i wolność uciecze,
Kiedy ziemię despotyzm i duma szalona
Obleją, jak Moskale redutę Ordona –
Karząc plemię zwycięzców zbrodniami zatrute,
Bóg wysadzi tę ziemię, jak on swą redutę³⁵.

³³ I. Opacki, *Rapsod ostatni, rapsod pierwszy*, [w:] „*W środku niebokręga*”. Poezja romantycznych przełomów, Katowice 1995, s. 185–188.

³⁴ T. Bujnicki, *Mały rycerz. O pojedynkach i samobójstwie Wołodyjowskiego*, [w:] *Sześć szkiców o Zagłobie i inne studia sienkiewiczowskie*, Warszawa 2014, s. 76, 81.

³⁵ A. Mickiewicz, *Reduta Ordona*, [w:] *Dzieła ...*, s. 345–346.

Są jednak zasadnicze różnice. Po pierwsze, czyn Ordona nie jest tylko gestem (samobójczym), ma bowiem też pewien praktyczny sens – w jego wyniku giną „i naszych garstka, i wrogów gromady”, a więc przede wszystkim Moskale, a reduta staje się „rozjemczą mogiłą”. W sytuacji beznadziejnej, kiedy obrońcom skończyły się „ładunki”³⁶, eksplozja jest więc także sposobem zabicia możliwie wielu wrogów (przypomnę, że Ketling zgładził wyłącznie swoich i to, oczywiście, nie z rozmysłu). Po drugie zaś, czyn Ordona zyskał zupełnie inny symboliczny sens niż gest Wołodyjowskiego. Ten ostatni przeciwstawił się kapitulacji i dał wyraz wierności wyznawanym zasadom płynącym zarówno z jego głębokiej wiary, jak i z uwewnętrznionego etosu rycerskiego, których efektem były złożone Bogu i następnie spełnione ślubowania³⁷, co paradoksalnie doprowadziło go do samobójstwa. Z kolei Ordon wykonał sakralny światoburczy gest, dzięki czemu stał się „patronem szanów” i wzorem do naśladowania dla samego Boga, który powinien apokaliptycznie „wysadzić ziemię”, jak to zrobił z redutą jej obrońca. Ta wyraźna i tak daleko posunięta sakralizacja Mickiewiczowskiego bohatera nie znajduje odbicia w dziele Sienkiewicza.

Jest jeszcze inny tekst literatury romantycznej, który – jak się wydaje – najsilniej wpłynął na ukształtowanie interesujących nas scen *Pana Wołodyjowskiego*. To wspomniana *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego. Echo tego romantycznego dramatu słychać w następującej wypowiedzi księdza Kamińskiego:

Chwali się to panu Muszalskiemu, że prostego człowieka braterską miłością pokochał. [...]

Lecz co inszego jest miłość prywatna, a co innego generalna jednej nacji ku drugiej, którą to generalną pan nasz Zbawiciel nie mniej pilnie obserwować nakazał. A gdzie ona? Kiedy, człeku, rozglądniesz się po świecie, to taka wszędy zawziętość w sercach, **jakoby ludzie diabelskich, nie boskich przykazań słuchali**³⁸.

Aby zrozumieć w pełni tę aluzję, trzeba tu przywołać słowa Sienkiewicza na temat *Nie-Boskiej komedii*. Pisał o niej w 1882 r. w związku z odczytem Stanisława Tarnowskiego. Był więc nie tylko admiratorem wielkiego romantyka, ale także pilnym czytelnikiem *Nie-Boskiej komedii*, ocenionej przezeń jako „jedno z najważniejszych i najgenialniejszych dzieł Krasińskiego”. Był wreszcie człowiekiem świadomym, tego, jak ten dramat był współcześnie odczytywany przez jednego z jego najlepszych znawców i interpretatorów. Powieściopisarz

³⁶ Tamże, s. 344–345.

³⁷ B. Trocha, *Michała Wołodyjowskiego etos rycerski*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Biografia. Twórczość. Recepcja*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Lublin 1998, s. 228–229.

³⁸ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, cz. II, ..., t. 18, s. 48–49.

przytoczył sądy historyka literatury i nie zdystansował się do nich w żaden sposób – można więc uznać, że jako felietonista „podpisał się” pod nimi. Stwierdził zaś, że w świecie przedstawionym dramatu:

Oto w ludzkości rozgrywa się *Nieboska komedia*. Nowy czas występuje do walki ze starym. [...] Te dwa światy walczące ze sobą walczyły tylko w imię nienawiści, która nie tworzy. Duch poety, wyższy nad stronnictwa i partie, unosi się ponad obozami i mówi nam, że nie o to dbać trzeba, by stare zbrodnie w nowe obłóczyć szaty, bo tworzy tylko miłość jedna, której widowym symbolem był zjawisko owo, widziane przez Pankracego³⁹.

Słowa księdza Kamińskiego są wręcz powtórzeniem streszczanych tu też Tarnowskiego. Bohater powieści kładzie znak równości między „nie-boskim” a „diabelskim”, a jako odpowiedź na rozdzierające świat konflikty zaleca „miłość prywatną” i „generalną”, której uosobieniem jest oczywiście – jak w wizji Pankracego – Chrystus. Jednocześnie ukazuje Rzeczpospolitą XVII w. jako świat „nie-boski” (podobnie jak Kraśiński w *Agaj-Hanie*).

Powróćmy jednak do końcowych rozdziałów *Pana Wołodyjowskiego*. Pamiętamy, że tytułowy bohater powieści został przez księdza Kamińskiego przedstawiony jako „obrońca [...]”, za którego plecami całe chrześcijaństwo mogło wysławiać imię” Boże. To wyraźne nawiązanie do idei chrześcijańskiego przedmurza Europy, jakim miała być Polska. Taką funkcję miała też sprawować kresowa twierdza – Kamieniec Podolski. Przypomina to rolę pełnioną przez zobrazone w romantycznym dramacie Okopy Świętej Trójcy. Jest to autentyczna nazwa twierdzy na Podolu, położonej niedaleko posiadłości Kraśińskich, którą autor *Nie-Boskiej* co najmniej dwukrotnie zwiedzał. Warownię tę wzniesiono na rozkaz Jana III Sobieskiego na granicy polsko-tureckiej u ujścia Zbrucza do Dniestru. Miało to miejsce w czasie, gdy Polska utraciła na rzecz Turcji Kamieniec Podolski i Chocim, a więc w dobie, którą Sienkiewicz zobraził w *Panu Wołodyjowskim*. Okopy Świętej Trójcy miały za zadanie odciąć Turkom w Kamieńcu Podolskim dostawy żywności, co powinno było zmusić ich do poddania się. Jednak przede wszystkim w zastępstwie poddanej twierdzy odgrywały rolę przedmurza, czyli broniły kraju przed wyznawcami islamu. Po odzyskaniu Podola przez Rzeczpospolitą siłą rzeczy Okopy Świętej Trójcy przestały pełnić tę funkcję. Bronili się w niej natomiast już w XVIII w. konfederaci barscy pod wodzą Kazimierza Pułaskiego. Ulegli oni w końcu Rosjanom, choć walczyli dzielnie, a w kościółku wewnątrz murów kilku z nich zginęło bohatersko pod gruzami⁴⁰.

³⁹ Tegoż, *Mieszanie literacko-artystyczne...*, s. 271–272, 278.

⁴⁰ Por. I. Chrzanowski, *Z wykładów o „Nieboskiej Komedii”*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1959, nr 2(6), s. 63; S. Skwarczyńska, *U źró-*

Krasiński nawiązuje w swoim dramacie do tych miejsc i wydarzeń. Ogólnoswiatowa rewolucja uderza w mury Okopów Świętej Trójcy podobnie jak turecko-tatarska czy moskiewska nawała, choć przychodzi najwyraźniej z zachodu, a nie ze wschodu. Na ostatnich obrońcach tradycyjnego, chrześcijańskiego porządku świata, zamkniętych w oblężonej twierdzy, Mąż wymusza następujące ślubowanie:

Teraz przysięgnijcie wszyscy, że chcecie bronić wiary i czci przodków waszych – że głód i pragnienie umorzy was do śmierci, ale nie do hańby – nie do poddania się – nie do ustąpienia choćby jednego z praw Boga waszego lub waszych.

[DZ, III, 1, s. 191]

Powinni więc wziąć przykład z heroicznych konfederatów barskich i bronić się, póki twierdza nie legnie w gruzach. Żaden z nich nie jest jednak do tego zdolny – poza hrabią Henrykiem, o którym już po jego śmierci Pankracy powie, że jako jedyny dotrzymał słowa [DZ, III, 1, s. 212]. Dowódca obrony Okopów Świętej Trójcy staje zaś ostatecznie w obliczu nieuchronnej i dokonanej już klęski:

MAŻ

rzucając pałasz

Niepotrzebnyś mi dłużej – wyginęli moi, a tamci, klęcząc, wyciągają ramiona ku zwycięzcom i bełkocą o miłosierdzie!

Spoziera naokoło.

Nie nadchodzą jeszcze w tę stronę – jeszcze czas – odpocznijmy chwilę. – Ha! już się wdarli na wieżę północną – ludzie nowi się wdarli na wieżę północną – i patrzą, czy gdzie nie odkryją hrabiego Henryka. – Jestem tu – jestem – ale wy mnie sądzić nie będziecie. Ja się już wybrałem w drogę – ja stąпам ku sądowi Boga.

Staje na odłamku baszty, wiszącym nad samą przepaścią.

Widzę ją całą czarną, obszarami ciemności płynącą do mnie, wieczność moją, bez brzegów, bez wysep, bez końca, a pośrodku jej Bóg, jak słońce, co się wiecznie pali – wiecznie jaśnieje – a nic nie oświeca.

Krokiem dalej się posuwa.

Biegną, zobaczyli mnie – Jezus, Maryja! Poezjo, bądź mi przeklęta, jako ja sam będę na wieki! Ramiona, idźcie i przerzynajcie te wały!

Skacze w przepaść.

[DZ, III, 1, s. 208–209]

dla nowatorskiego tematu „Nie-Boskiej Komедii”, [w:] Zygmunt Krasiński. *W stulecie śmierci*, Warszawa 1960, s. 13–18; S. Makowski, *Okopy Świętej Trójcy*, [w:] *Nie-Boski Zygmunt. W 190 rocznicę urodzin Zygmunta Krasińskiego*, oprac. B. Riss, Warszawa 2002, s. 7–9, 11; A. Kurska, *Zamek romantyczny w kilku odsłonach*, Kielce 2010, s. 189–190, 192–193.

Napastnicy już zajmują twierdzę, a jej obrońcy skapitulowali i zdali się na ich łaskę. Sytuacja choćby z tego powodu jest więc bardziej dramatyczna niż w *Panu Wołodyjowskim*, ale także dlatego, że nie ma już nadziei na żadnego ziemskiego „salvatora”. Mężowi nie pozostaje nic innego poza odrzuceniem niepotrzebnej już broni i skokiem w przepaść, który docenił Pankracy – traktowanym jako jedyny sposób dotrzymania przysięgi. To także gest wierności wobec samego siebie i wyznawanych wartości, również sprzeciwu wobec nadchodzącego świata, wreszcie – gest metafizycznego buntu wobec Boga i szatana równocześnie.

Zreasumujmy: kolejność i charakter wydarzeń z *Nie-Boskiej komedii* wyraźnie powtarzają się w *Panu Wołodyjowskim*. Najpierw konieczność obrony twierdzy traktowanej jako przedmurze chrześcijańskiego świata (w dramacie arcybiskup nazywa Okopy Świętej Trójcy „ostatnim państwem naszym” – DZ, III, 1, s. 190). Potem poważnie traktowana przez dowódcę przysięga, której ważnymi pobudkami są rycerski honor i konieczność obrony wiary przed nadciągającym „pogańskim nieprzyjacielem w sprosności żywiącym”. Wreszcie niechciana przezeń kapitulacja wymuszona działaniami tchórzliwych obrońców twierdzy. Na koniec – spełnienie przysięgi przez honorowe samobójstwo, które staje się romantycznym gestem, bowiem jego efektem jest jedynie uznanie dla bohatera, dającego w ten sposób przykład nieugiętej postawy – w wypadku hrabiego Henryka postawy obrońcy starego świata i własnego honoru, w wypadku Wołodyjowskiego – postawy rycerza, chrześcijanina i patrioty.

Tu już jednak oczywiste stają się różnice, bo gesty bohaterów nie są jednak tożsame, symbolizują inne wartości. Wiąże się z tym inna ocena czynu. Hrabia Henryk już wcześniej został potępiony „za to, że nic nie kochał, nic nie czcił prócz siebie” [DZ, III, 1, s. 200], czego nie można przecież zarzucić Wołodyjowskiemu, niebędącemu na szczęście ani poetą, ani wybitną indywidualnością. Mąż jest przy tym bardzo szczególnym, jako sceptyk, obrońcą wiary. Rzuca się więc w przepaść, co prawda, z okrzykiem „Jezus, Maryja!”, ale też wie, że skacze w czarną otchłań, idzie „ku sądowi Boga” bez wiary w Boże miłosierdzie⁴¹. Zupełnie inaczej jest w przypadku Sienkiewiczowskiego pułkownika, którego czynu nikt nie ocenia w kategoriach grzechu, przeciwnie, całe otoczenie widzi w nim zachowanie głęboko rycerskie i chrześcijańskie. Nieco inna jest też motywacja czynu: w wypadku bohatera Kraśińskiego trochę mniejszą rolę odgrywa honor, brak też właściwie patriotycznego sensu gestu – decydujące

⁴¹ Zdaniem Marii Janion, w ten sposób, jak jego bohaterowie, widzi też Boga sam Kraśiński w okresie pisania *Nie-Boskiej komedii* – jako „groźnego Boga pomsty, kary i zniszczenia”, „Boga katastrofy”, a nie zbawienia i miłości (por. M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 98–101).

jest raczej poczucie bezsensu życia i działania. Inny jest też rodzaj śmierci: w wypadku Męża wskutek skoku w przepaść, zaś w wypadku Sienkiewiczowskiego bohatera – od eksplozji.

Intencja autorska w opisie śmierci pułkownika jest jasna. Chciał on finalnie zrobić z nieco śmiesznego „małego rycerza” romantycznego bohatera, który będzie „ku pokrzepieniu serc” działał (czyli wykona gest) na wzór romantyczny – w tym wypadku przede wszystkim na wzór hrabiego Henryka. Więcej nawet: jego gest znajdzie już w tym samym utworze literackim naśladowcę i kontynuatora – nie samobójcę, ale szczęśliwszego niż Wołodyjowski obrońcę chrześcijańskiego przedmurza, który utracony Kamieniec Podolski zwróci Rzeczpospolitej – Jana Sobieskiego, „Salvatora” i restytutora dawnej świetności.

Nie przesadzmy jednak z tyrteizmem. Być może powieść Sienkiewicza przynosi nie tyle zastosowanie romantycznej zasady i techniki (czyli wezwanie dla współczesnych, by powtórzyli gest pułkownika), co raczej – bardziej nieśmiało – odwołanie się do niej, zobrazowanie jej działania. Danie nadziei, że nieskutecznych Wołodyjowskich zastąpią kiedyś ich skuteczni naśladowcy – Sobiescy. Można dzięki temu stwierdzić, że słynne „pokrzepienie serc”⁴² miało wyraźnie romantyczny rodowód właśnie jako tworzenie „wieści historiotwórczej”, przedstawianie podawanych do naśladowania (choćby tylko w świecie przedstawionym) gestów – w myśl znanych słów Halbana z *Konrada Wallenroda*:

Obiegę Litwy wsi, zamki i miasta,
Gdzie nie dobiegę, pieśń moja doleci,
Bard dla żołnierzy w bitwach, a niewiasta
Będzie ją w domu śpiewać dla swych dzieci;
Będzie ją śpiewać, i kiedyś w przyszłości
Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości!⁴³

*

Związki innej wielkiej powieści Sienkiewicza, *Quo vadis*, z twórczością Krasińskiego, a konkretnie z *Irydionem*, zauważono już dawno. Pisała o nich chociażby wspomniana już Teodozja Lisiewicz, zwracając uwagę na „analogie” w opisie Rzymu i atmosferze „końca starożytnego świata”, czy pomyśle podpalenia wiecznego miasta, który w obu dziełach „nie rodzi się w umyśle cesarza, lecz zostaje mu podsunęty”, wreszcie o podobieństwie „Polki” Ligii do „pochodzącej z Północy” Elsinoe⁴⁴.

⁴² H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, t. III, ..., t. 19, s. 269.

⁴³ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, [w:] *Dzieła* ..., t. II, *Poematy*, red. W. Floryan, Warszawa 1994, s. 135.

⁴⁴ T. Lisiewicz, dz. cyt., s. 110–112.

Nie jest to jednak teza ani dobrze udowodniona, ani jasno wyjaśniona. Przede wszystkim nie pokazano dotąd wyraźnie, w których wypadkach mamy do czynienia ze świadomą inspiracją i aluzjami, a gdzie pojawiają się właśnie tylko analogie – zwłaszcza te wynikające z faktu, że autorzy korzystali z tych samych źródeł, a ich dzieła wyrosły w atmosferze intelektualnej charakterystycznej dla całego XIX w. Jako przykłady wskazania takich analogii można podać dwa stwierdzenia: Juliana Krzyżanowskiego (podobnego do obserwacji Lisiewicz), że obaj pisarze dają w swych dziełach opis ginącego, „skazanego na zagładę” starożytnego świata⁴⁵, i Teresy Świętosławskiej o występującej w dramacie i powieści „opozycji binarnej pogaństwa i chrześcijaństwa”⁴⁶. Czy jednak istotnie takie ujęcie zawdzięcza Sienkiewicz właśnie Kraśińskiemu? Co do obserwacji Lisieckiej i Krzyżanowskiego, trzeba pamiętać (pisałem już o tym w związku z Mickiewiczem), że wspólnym źródłem, z którego powszechnie korzystano w XIX w., był *Zmierzch i upadek cesarstwa rzymskiego* Henry’ego Gibbona, zatem jeśli w dziele z tego czasu pojawi się Rzym cesarski, będzie przedstawiony jako świat ginący. Jeśli zaś chodzi o obserwację Świętosławskiej, to znawca antyku, Aleksander Krawczuk przypomina, że opozycja złego, zepsutego, skazanego na zagładę pogaństwa i czystego, cnotliwego i świętego chrześcijaństwa jest zakorzenionym (i nieodpowiadającym prawdzie) stereotypem występującym w „całym legionie” dzieł literackich z XIX w.⁴⁷ Trudno więc i tu mówić o jakiejś bezpośredniej inspiracji dramatu Kraśińskiego, tym bardziej, że akurat w *Irydionie* opozycji binarnej w ogóle nie ma, bo jako trzecia siła historyczna występują tam ludy północy, „barbarzyństwo rozmaite” [DZ, III, 1, s. 460–461]. Sądzę, że należy szukać związków z romantycznym dramatem nie w tak wielkich i ogólnych kwestiach, a raczej w pewnych elementach świata przedstawionego, w ich ujęciach czy wręcz w języku. Najpierw jednak sprawdźmy, co miał do powiedzenia na ten temat sam powieściopisarz.

W liście do Bronisława Kozakiewicza z 28 marca 1901 r. Henryk Sienkiewicz rozważa kwestię, co było inspiracją dla *Quo vadis*. Nie pisze ani jednoznacznie, ani zupełnie poważnie, ani też w sposób wolny od ironii. Stwierdza jednak:

⁴⁵ J. Krzyżanowski, *Pokłosie Sienkiewiczowskie...*, Warszawa 1973, s. 337.

⁴⁶ T. Świętosławska, *Quo vadis? Henryka Sienkiewicza. Od legendy do arcydzieła*, Łódź 1997, s. 93.

⁴⁷ A. Krawczuk, *Stąd do starożytności*, Warszawa 1988, s. 14–15, 20. Por. też tegoż, *Chrześcijaństwo było inni niż w „Quo vadis”?*. *Dziwna sekta z katakumb*, [w:] Sienkiewicz – pamięć i współczesność, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Z. Mokranowska, Lublin 2003, s. 54–59.

Oczywiście pisząc *Quo vadis* korzystałem z różnych dzieł francuskich, [...] tak samo jak korzystałem z niemieckich, angielskich, a przede wszystkim łacińskich. [...] Z polskich istnieje [...] wspaniały *Irydion* z czasów Heliogabala Krasińskiego, o tyle zapewne lepszy i od *Męczenników Chateaubrianda*, i od *Acte Dumasa*, o ile Krasiński był rzeczywiście większym pisarzem i poetą od obydwóch. – ⁴⁸

Stwierdzenie jest jednoznaczne: *Irydion* był dziełem, które bardzo wysoko cenili i z którego korzystał Sienkiewicz podczas pracy nad *Quo vadis*.

Teraz pora na wskazanie konkretnych śladów tej inspiracji. Cytowana już Świętosławska zauważa na przykład, że obaj pisarze w swoich dziełach „łączą natchnienia antyczne z tematyką patriotyczną”⁴⁹. Trzeba dodać, że w obu przypadkach także możliwe są dwie interpretacje tego faktu.

Pierwsza z nich ma charakter alegorezy. Krzyżanowski, który ma za sobą już pewną tradycję interpretacyjną, pisze, że w *Quo vadis*:

Ursus, osiłek śląski, ratując swą królową, Kalinę-Ligę, skręca kark turowi germańskiemu, do którego rogów ją przywiązano. W ten sposób „powieść z czasów Nerona” stawiała się w oczach jej autora automatycznie powieścią z czasów Bismarcka, powieścią o swoistej, choć zamaskowanej wymowie politycznej⁵⁰.

Ligia i Ursus stają się zatem personifikacjami Polski, a germański tur – Niemiec⁵¹.

Podobną możliwość odczytania (tym razem jednak nie tyle przez alegorezę, ale jako wielką metaforę) dramatu Krasińskiego wskazał Juliusz Słowacki, autor cytowanej już formuły: „*Irydion* – czyli zawalenie się Petersburga”⁵². Analogia: starożytny Rzym – Petersburg pozwala właśnie na interpretację dramatu jako dzieła o Polsce (której rolę pełni oczywiście zniewolona Grecja)

⁴⁸ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. III, cz. 1, listy opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszczanin, Warszawa 2007, s. 198–199. O inspiracji *Irydionem* także już w znacznie wcześniejszych Sienkiewiczowskich *Listach z podróży* pisze Julian Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*, s. 41.

⁴⁹ T. Świętosławska, dz. cyt., s. 94.

⁵⁰ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*, s. 163.

⁵¹ Tę tradycję interpretacyjną omawia Marcei Kosman w książce *Na tropach bohaterów „Quo vadis”*, Warszawa 1998, s. 158–159. Por. też T. Zieliński, *[Idea Polski w „Quo vadis”]*, [w:] H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, wstęp napisał J. Krzyżanowski, przypisy i aneksy oprac. T. Jodelka-Burzecki, Warszawa 1982, s. 541–543.

⁵² J. Słowacki, *Pisma prozą*, [w:] *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XI, Wrocław 1959, s. 99.

i o przyczynach klęski powstania listopadowego⁵³. Oczywiście, i w tym wypadku można by powiedzieć, że historyzmu maski uczył się i Krasiński, i Sienkiewicz na Mickiewiczowskim *Konradzie Wallenrodzie*. Ale przecież szukanie maski dla nowoczesnej historii Polski właśnie w dziejach cesarskiego Rzymu sprawia, że pomiędzy omawianymi tu dziełami widać bezpośrednią i wyraźną więź.

Inną możliwość „patriotycznej” lektury dają jasne autorskie odwołania do losów Polski współczesnej. Sienkiewicz, mówiąc o genezie *Quo vadis* w liście do Jeana Auguste’a Boyera d’Agen, stwierdza:

Oczywiście, prześladowania, które Polacy cierpią pod jarzmem Prus, a szczególnie pod jarzmem Rosji, miały wielki wpływ na moje zamiary⁵⁴.

W liście do Ange Galdemara pisze natomiast na ten sam temat:

[...] niejednokrotnie czułem się kuszonym przez myśl przeciwstawienia w pracy artystycznej tych dwóch światów, z których jeden był potęgą rządzącą i wszechmocną machiny administracyjnej – drugi reprezentował wyłącznie siłę duchową. Myśl ta pociągała mnie jako Polaka przez swą ideę zwycięstwa ducha na siłą materialną [...] ⁵⁵.

Te wypowiedzi można oczywiście zestawić z *Dokończeniem Irydiona*, w którym Krasiński przedstawia także współczesną mu cierpiącą Polskę jako „ziemię mogił i krzyżów”, jaką bohater pozna „po milczeniu mężów i po smutku drobnych dzieci – po zgorzałych chatach ubogiego i po zniszczonych postaciach wygnanców”. Irydion ma tam odbyć „powtórna próbę”, aż w jego serce „męki tysięcy wciela się”. Cel tej reinkarnacji to wolność kraju i bohatera „po długim męczeństwie” – zmartwychwstanie „z pracy wieków” [DZ, III, 1, s. 459–460]. Oczywiście, *Quo vadis* jest tych mesjanistycznych sensów pozbawione, ale zarówno obraz cierpiącej Polski jako inspiracja, jak i rozumiana patriotycznie „idea zwycięstwa ducha nad siłą materialną” są najwyraźniej bliskie obu pisarzom.

Słusznie też wskazuje Sławomir Meresiński, że Sienkiewiczowska kreacja Nerona jest zainspirowana Heliogabalem z dramatu Krasińskiego, gdy chodzi o „typ psychiki cesarza – jego szaleństwo, despotyzm i dekadentyzm”⁵⁶.

⁵³ S. Treugutt, *Wzniosłość w „Irydionie”*, [w:] *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak, Warszawa 1993, s. 310–311.

⁵⁴ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 1, wstęp i biogramy adresatów napisał J. Krzyżanowski, listy oprac. i opatrzyła przypisami M. Bokszczanin, Warszawa 1977, s. 100.

⁵⁵ Tamże, s. 435.

⁵⁶ S. Meresiński, dz. cyt., s. 77.

„Romantycznego wzorca” postaci Petroniusza chce badacz szukać także na kartach *Irydioną*, o jakiego jednak konkretnie bohatera dramatu chodzi – nie dopowiada⁵⁷. Należy tylko rozwinąć tę myśl. Heliogabal Krasińskiego, jak pamiętamy, wyróżnia się bowiem przede wszystkim nie okrucieństwem ani lubieżnością, ale przeżywaną nudą. Nie tylko więc czyny i pomysły tego cesarza (np. odgrywanie woźnicy w cyrku, „targnięcie się” na cześć westalki), ale też fakt nieustannej ucieczki przed nudą przypominają powieściowego Nerona (ten zresztą, zdaniem Krasińskiego, był dla historycznego Heliogabala wzorcem osobowym [DZ, III, 1, 471–472]). Zacytuję teraz Sienkiewicza:

Wiadomym było wszystkim, że cesarz często dla zabawy rozbija w gronie augustianów i na Suburze, i w innych dzielnicach miasta. [...] Wszyscy wiedzieli, że cesarz często szukał w nocnych rozbojach rozrywek wśród nudów⁵⁸.

Neron w powieści narzeka: „Nuda mnie dręczy!”⁵⁹, w czasie krwawych igrzysk ukazuje ludowi „znudzoną twarz”⁶⁰, a Petroniuszowi żali się, że

[...] jeśli zabija jak śmierć lub szaleje jak Bachus, to właśnie dlatego, że go dławí płaskość i lichota zwykłego życia i chciałby je wypłenić, choćby przyszło użyć ognia lub żelaza...⁶¹

Zwróćmy uwagę, że nuda Nerona nie polega po prostu na doświadczeniu monotonii czy przesytu lub na braku umiejętności znalezienia sobie zajęcia. To najprawdziwsza romantyczna i dekadenska nuda egzystencjalna, której źródłem jest doświadczenie czczości i bezsensowności życia⁶². Zacytujmy znowu dramat Krasińskiego: „Nuda albowiem jest męka, pochodząca z uczucia wiecznej próżni i z daremnej żądzy jej odsunięcia” [DZ, III, 1, s. 468].

Ciekawe jednak, że na tę samą dolegliwość – „czczość, niepewność i nudę naszego życia”⁶³ – skarża się Petroniusz. I właściwie tak samo jak cesarz sobie z nią radzi:

⁵⁷ Tamże, s. 79.

⁵⁸ H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2002, s. 125, 129.

⁵⁹ Tamże, s. 332.

⁶⁰ Tamże, s. 563.

⁶¹ Tamże, s. 416.

⁶² Por. M. Bizior-Dombrowska, *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016, s. 29–41, 80–86.

⁶³ H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski ..., s. 177.

[...] chociaż nudzę się nieraz, jak Jowisz Ammoński na pustyni, myślę, że pod innym cezarem nudziłbym się jeszcze setniej. [...] dla mnie ta niepewność stanowi ponętę życia. [...] Jest w tym jakaś rozkosz i jakieś zapomnienie. [...] Ja, mówisz, igras z życiem, i tak jest, ale czynię to, bo mnie to bawi, zaś wasze cnoty chrześcijańskie znudziłyby mnie, jak rozprawy Seneki, w jeden dzień. [...] Ja przynaję im słusność, ziewając⁶⁴.

Petroniusz nie jest lubieżny ani okrutny. Jednak i jego życie można za Krasińskim określić jako „ciągle marzenie, jakby się nie nudzić”. Na tym przede wszystkim polega dekadentyzm *arbitra elegantiarum*. Jest on tu bliższy Nero-nowi, niż można sądzić na pierwszy rzut oka. Dlatego Meresiński ma rację, kiedy każe poszukiwać w dramacie Krasińskiego wzoru tej postaci. Tym wzorem jest jednak – podobnie jak w wypadku Nerona – Heliogabal⁶⁵.

Utyskiwania Petroniusza dotyczą jeszcze i czegoś innego: boleśnie przezeń doświadczanej antycznej zamiany miejsc i ról społecznych. Oto zbiedniali czy pozbawieni łask arystokraci ustępują zwielmożnionym plebejuszom. *Arbiter elegantiarum* utyskuje więc, że nad Torkwatem Sylanem „prawnikiem boskiego Augusta” zawisło widmo zguby właśnie z powodu niebezpiecznie wysokiego pochodzenia, podczas gdy do najwyższych szczytów dochodzą: „Wite-liusz – potomek szewca” i „Watyniusz – syn rodzony”⁶⁶. Przekleństwo nowych czasów to „szewcy, którzy rządzą potomkami dawnych Kwirytów, wyzwoleńcy, którzy zasiadają w senacie”⁶⁷. Podobnym przykładem jest niebotyczna kariera Chilona (przepowiedziana zresztą przez Petroniusza, który wieszczy, że „może konsularni męże i senatorowie będą jeszcze drżeli przed nim”⁶⁸). Ostatecznie ten inteligentny przedstawiciel marginesu społecznego już jako „szlachetny

⁶⁴ Tamże, s. 408–409.

⁶⁵ Ciekawe, że dla obu tych postaci można także wskazać inspirację w innym dramacie Zygmunta Krasińskiego: *Nie-Boskiej komedii*. Wspominałem już, że o podobieństwie Petroniusza z *Quo vadis* do hrabiego Henryka pisał Tadeusz Bujnicki (T. Bujnicki, *Petroniusz – bohater „Quo vadis”*..., s. 88–89). Z kolei o powieściowym Neronie narrator mówi, że jego „całe życie było stosowaniem rzeczywistości do pomysłów literackich” [H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski..., s. 653], co jest przecież bardzo bliskie słynnemu „Dramat układasz”. Obecna zaś w powieści Sienkiewicza metafora „lasu krzyżów” [Tamże, 592] wydaje się echem motywu boru krzyżów z tzw. *I części Nie-Boskiej komedii*, inaczej określanej mianem *Niedokończonego poematu* (DZ, III, 2, s. 159–162).

⁶⁶ H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski..., s. 179–180.

⁶⁷ Tamże, s. 320.

⁶⁸ Tamże, s. 207.

Chilon Chilonides” rzeczywiście zaczyna traktować patrycjusza Marka Winicjusza jak swego klienta⁶⁹.

Otóż dokładnie ten sam motyw pojawił się w *Irydionie*. Do tytułowego bohatera przyszedł bowiem gladiator, by oświadczyć mu:

Niegdyś przodków moich na wzór Jowiszów czcił lud i senat rzymski. [...] Imię moje: Lucius Tiberius Scipio! [...] – ostatniemu z naszych, o których świat wiedział, Nero zabrał żonę, pałac w Rzymie, imiona w Italii, Sycylii i Afryce – i posłał go na wygnanie do Chersonesu – syn jego po latach wielu wrócił do miasta o żebranych chlebie – odtąd jesteśmy nędzarze, a ojciec mój już był gladiatorem! [...] Kto miał wspomóc starego patrycjusza? Czy prawnuki naszych liktorów, dziś bogate pany? [...] O! niech przepadnie miasto, które opuściło wnuki swych konsulów! [...] Jeśli dzień [...] bliski, w którym można będzie mścić się i łupić, to ci przywiodę Werresa, Kasjusza, Sullę – wszyscy z dawnych jako ja, i wszyscy w nędzy!

[DZ, III, 1, s. 309–310]

Powtórzenie innego motywu znanego z *Irydion* przynosi z kolei wprowadzenie postaci Kryspusa. Ten chrześcijanin pojawia się w powieści między innymi, by potępić grzeszną jego żonę Ligii do Winicjusza jako ziemską, cielesną i szatańską, jako „żądzę nieczystą”. Jak pamiętamy, w tym momencie przychodzą Piotr i Paweł, a pierwszy z nich gromi „starego, surowego i pogrążonego w ciągly uniesieniu” Kryspusa, który ostatecznie uznaje, że „zgrzeszył przeciw miłosierdziu”⁷⁰. Echa niniejszej sceny stanowią: ukazanie tegoż bohatera „z twarzą jakby na wpół przytomną, błąda, fanatyczną i surową”⁷¹, w chwili kiedy straszy chrześcijan apokalipsą w czasie pożaru Rzymu (i znowu przyjście Piotra rozbraja groźby), a także już w cyrku Nerona, gdy powraca on do tezy, iż „skończyło się miłosierdzie, a przyszedł czas gniewu Bożego”⁷². Tym razem to Paweł przywodzi go do opamiętania, i ponownie rzecz kończy się pokornym przyznaniem się do winy: „Zgrzeszyłem w godzinę śmierci”⁷³. Zwróćmy uwagę, że niepoprawny (choć ostatecznie nawrócony na drogę miłosierdzia) Kryspus trzykrotnie grzeszy fanatyzmem, brakiem tolerancji, nadmiernym rygoryzmem i wreszcie manichejską odrazą do ciała. Wprowadzenie tej postaci zdaje się zwiastować nurty chrześcijaństwa, które dadzą o sobie znać zwłaszcza

⁶⁹ Tamże, s. 538.

⁷⁰ Tamże, s. 300–303.

⁷¹ Tamże, s. 457.

⁷² Tamże, s. 549.

⁷³ Tamże.

w późnym antyku i średniowieczu⁷⁴. W powieści są one w wyraźnym konflikcie z Kościołem Apostołów, choć jeszcze zachowują zdolność do podporządkowania się mu. Ważne też, że Kryspus prawie zawsze ucieka się do argumentacji apokaliptycznej.

Fanatyczny bohater *Quo vadis* przypomina postać zwiedzonego przez Irydiona chrześcijanina Symeona, który odrzuca ideę „znoszenia niesprawiedliwości, by docierpieć się nieba”, „gniew Pański [...] ogłasza” i prorokuje zagładę Rzymu dokonaną rękami chrześcijan [DZ, III, 1, s. 345–355]. Zostaje on zgromiony przez ortodoksyjnego biskupa Wiktora. Całą sprawę komentują natomiast szatani: Masynissa i Chór podziemnych głosów, którzy w tym pierwszym rozłamie między chrześcijanami widzą źródło przyszłych klęsk Kościoła. Demoniczny starzec triumfalnie zwraca się do Boga:

Odtąd dnia nie będzie, żeby się nie kłócili o przymioty i imiona Twoje!
W imieniu Twoim będą zabijać i palić. W imieniu Twoim gnić i milczeć. W imieniu Twoim uciskać. W imieniu Twoim powstawać i burzyć!
Ukrzyżowan będziesz zarówno w ich mądrości i niewiedomości, w ich rachubach i szalach, zarówno w sennej pokorze ich modlitw i w bluźnierstwach ich dumy!

[DZ, III, 1, s. 362]

Oczywiście, Kryspus nie nawoływał do broni i buntu. Jednak wprowadzenie głoszącego apokalipsę fanatyka, którego poglądy zapowiadają skrajności, w jakie popadało chrześcijaństwo następnych wieków, oraz skonfrontowanie go z Kościołem apostołskim i ortodoksyjnym wydaje się w *Quo vadis* echem *Irydiona*.

I jeszcze – tożsamość pewnej metafory. Przypomnijmy rodzące się w Wini-cjuszu pod wpływem miłości i duchowej przemiany przekonanie, że „obok nagiej, pewnej siebie i dumnej ze swych kształtów piękności greckiej i rzymskiej jest na świecie jakaś inna, nowa, ogromnie czysta, w której tkwi dusza”⁷⁵, czy też nieco inaczej: „piękność, [...] która nie tylko jest posągami, ale i duszą”⁷⁶. Słowa te znowu przywodzą na pamięć prozę *Irydiona* – mianowicie stwierdzenie, że w czasach Heliogabala pogaństwo to „jakby ciało, we wszystkich częściach swoich pysznie ubrane, leżące na marach”, zaś „chrześcijaństwo, dotąd bez ciała” jest „podobne do ducha, potężnego w pracy wcielania się swego” [DZ, III, 1,

⁷⁴ K. Wojciechowski, [„*Quo vadis*”], [w:] H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, wstęp napisał J. Krzyżanowski..., s. 537.

⁷⁵ H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski..., s. 281–282.

⁷⁶ Tamże, s. 361.

s. 460–461]. I znowu oczywista różnica: w powieści mówi się o pięknie, i to pięknie kobiety; w dramacie – metaforycznie charakteryzuje się historyczne „systemata”. Jednak skojarzenie pogaństwa z ciałem i chrześcijaństwa z duszą (duchem) pozostaje to samo, zwłaszcza jeśli przypomnimy tu sobie wyżej cytowane słowa Sienkiewicza z listu do Ange Galdemara o starciu siły materialnej z duchową jako temacie *Quo vadis*.

Zauważmy jeszcze inny związek językowy między dziełami. Krzyżanowski słusznie wskazuje na inspirującą siłę inicjalnej, „posępnej formuły *Irydion*”:

Już się ma pod koniec starożytnemu światu – wszystko, co w nim żyło, psuje się, rozprzega, szaleje – bogi i ludzie szaleją.

[DZ, III, 1, s. 239]

i zestawia ją z następującą wypowiedzią powieściowego Petroniusza⁷⁷:

Szalejem, dążym do przepaści, coś nieznanego idzie ku nam z przyszłości, coś się załamuje pod nami, coś mrze obok nas⁷⁸.

Wydaje się jednak, że wariacje na temat tej formuły pojawiają się w powieści Sienkiewicza wielokrotnie. Przypomnijmy trzy takie aluzje – nie mniej wyraziste:

Lecz jeszcze na początku widowiska zjawił się wśród ludu cesarz na wspanialej cyrkowej kwadrydze [...] i jaśniał nad ludźmi jak słońce albo jak bóstwo, straszne, ale wspaniałe i potężne [...], wiodąc za sobą szalony i rozchukany orszak⁷⁹.

Pewnego wieczora odwiedził Petroniusza senator Scewinius [...]. Narzekał, iż świat idzie krzywo i szalenie i że wszystko razem wzięte musi się skończyć jakąś klęską straszniejszą jeszcze niż pożar Rzymu⁸⁰.

A Rzym szalał po dawnemu, tak, iż zdawało się, że to miasto, które podbiło świat, poczyną się wreszcie z braku przewodników rozdzierać samo w sobie. [...] tym nawet, którzy widzieli bóstwo w Neronie, wydał się on w końcu bóstwem śmierci. [...] Orszak mar, ciągnących za cesarzem, powiększał się z dniem każdym⁸¹.

⁷⁷ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*..., s. 163.

⁷⁸ H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski..., s. 409.

⁷⁹ Tamże, s. 613.

⁸⁰ Tamże, s. 632.

⁸¹ Tamże, s. 673.

Te niemalże cytatowe wypowiedzi bohaterów (w mowie niezależnej i zależnej) oraz narratora może najmocniej wskazują na wyraźny związek między dramatem i powieścią.

Tyle o podobieństwach i realnych inspiracjach. Wskazujących je badaczy rzadko jednak interesowało to, co (wobec wyraźnych zbieżności) dzieli oba dzieła. Cytowana już Teresa Świątosławska wskazuje takie różnice. Są nimi: stosunek do imperialnego Rzymu (które to państwo i jego kultura dla Kraśińskiego są „odpychające”, a u Sienkiewicza urzekają pięknem), a także gatunek i rodzaj literacki dzieła oraz ujęcie problematyki (dramat historiozoficzny romantyka i powieść o „dwóch kulturach i złożonym problemie dziedzictwa ducha” pióra realisty)⁸². Z kolei Piotr Chmielowski zaznacza, że upadek imperium jest paradoksalnie mocniej zarysowany u powieściopisarza, bo poeta przyznał niektórym z bohaterów-Rzymian „dzielność żołnierską i rozum stanu”, a przecież „malował Rzym w czasach o wiele późniejszych i o wiele gorszych zarówno pod względem politycznym, jak i obyczajowym” – dwieście lat po rządach Nerona⁸³. W dotychczasowej refleksji nad relacjami omawianych tu dzieł brak natomiast zupełnie wskazania funkcji przywołanych aluzji – badacze właściwie nie wychodzą poza zakres „wpływowologii”. A sensu odwołań szukać trzeba, jak sądzę, najpierw we wspomnianym „przełożeniu” materii literackiej dramatu romantycznego (metafizycznego) na powieść historyczną. Następująco pisze o tym zagadnieniu Lesław Eustachiewicz, nadmierną, być może, wagę kładąc na kwestie popularności i kręgu czytelniczego omawianych utworów:

Rola *Irydiona* w genezie *Quo vadis* nie da się sprowadzić do poszukiwania drobnych analogii fabularnych lub refleksyjnych. Poemat dramatyczny Kraśińskiego stanowił monumentalny wzór historiozoficznej syntezy Rzymu i pierwotnego chrześcijaństwa oraz romantycznego ukazywania poprzez maski antycznej stylizacji problematyki polskiej walki o wolność. Był to wzór artystycznie podniecający, ale nie do osiągnięcia dla powieści, która drogę do masowego sukcesu czytelniczego mogła znaleźć raczej w doświadczeniu romansu awanturniczego i prastarego modelu opowieści sentymentalnej [...]. *Irydion* był więc marzeniem o poetyckiej doskonałości dzieła [...]⁸⁴.

Opowiadając historię w wielu punktach styczną z romantycznym utworem, Sienkiewicz podąża przy tym w stronę realizmu⁸⁵. Widać to chociażby

⁸² T. Świątosławska, dz. cyt., s. 93.

⁸³ P. Chmielowski, [Świat pogański w „*Quo vadis*”], [w:] H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, wstęp napisał J. Krzyżanowski..., s. 523.

⁸⁴ L. Eustachiewicz, „*Quo vadis*” Henryka Sienkiewicza, Warszawa 1983, s. 40–41.

⁸⁵ Por. też S. Tarnowski, [Droga do obywatelstwa w literaturze powszechnej], [w:] H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, wstęp napisał J. Krzyżanowski..., s. 508.

tam, gdzie pojawiają się wątki „zaświatowe” czy sakralne. U Krasińskiego motyw psychomachii jest na przykład potraktowany dosłownie i poważnie – w *Dokończeniu* dramatu zabierają głos szatan i anioł, by w końcu odezwał się sam Bóg. U Sienkiewicza zaś nawet sceny widzeń są niejako wzięte w nawias, podane w wątpliwość. Podczas chrztu Winicjusza obecnym „**zdało** [...] **się**, [...] że z nieba spływają roje aniołów, a hen, w górze, widać krzyż i przebite ręce błogosławiące”⁸⁶. Wizja Piotra, od której wziął się tytuł powieści, jest wprowadzana podobnie:

[...] dziwny widok uderzył oczy Apostoła. Oto **wydało mu się**, iż złocisty krąg, zamiast wznosić się wyżej i wyżej na niebie, zsunął się ze wzgórz i toczył po drodze. Wówczas Piotr zatrzymał się i rzekł:

– Widzisz tę jasność, która zbliża się ku nam? [...] Jakowaś postać idzie ku nam w blasku słonecznym⁸⁷.

Dążeniem Sienkiewicza jest więc przejście od romantycznej historiozofii do historiografii, być może odpowiedniejszej dla bardziej sceptycznych czytelników końca XIX w. Odrzuca więc rozmaite historiozoficzne założenia. Pisałem już o braku mesjanizmu w powieści. Sienkiewicz nie zakłada również nadejścia jakiegś kolejnej, trzeciej epoki – tak ważnej w systemie Krasińskiego. Dlatego też era współczesna nie jest w powieści przedstawiana – za *Irydionem* – jako kolejny czas zrujnowania i upadku. Romantykowi zaś taka wizja współczesności w kryzysie była potrzebna, bo kryzys zwiastuje ozdrowienie. Porównajmy wizje dziewiętnastowiecznego Rzymu z dramatu i z powieści. U Krasińskiego:

W krużganku bazyliki stoi dwóch starców w purpurowych płaszczach. Żegnają ich zakonnicy imieniem książąt Kościoła i ojców – na ich twarzach wyryte ubóstwo myśli – wsiedli do powozu – czarne schorzałe konie ich ciągną – i z tyłu sługa z latarnią, jaką trzyma wdowa nad dzieckiem konającym z głodu, i na ramach u okien i na listwach u dołu ostatek pozłoty! [...] „To następcy cesarów, to rydwan Kapitołińskiej Fortuny” – rzekł przewodnik [...].

[DZ, III, 1, s. 454]

A u Sienkiewicza tak:

I tak minął Nero, jak mija wichra, burza, pożar, wojna lub mór, a bazylika Piotra panuje dotąd z wyżyn watykańskich miastu i światu⁸⁸.

⁸⁶ H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski ..., s. 480, podkr. M. Sz.

⁸⁷ Tamże, s. 663–664, podkr. M. Sz.

⁸⁸ Tamże, s. 696.

Powieść przynosi akceptację współczesności wyrosłej z chrześcijańskiego przełomu. Sienkiewicz wierzy w liniowy postęp po katastrofie – upadku starożytnego świata. Ten nowy świat – chrześcijański, katolicki, papieski – którego symbolem jest bazylika na Watykanie, zatriumfował nad starym – pogańskim, może pięknym i fascynującym, ale też strasznym i okrutnym. Taki optymizm nie jest dziedzictwem dramatu. Dla Krasińskiego bowiem upadek świata w jakiś sensie jest nieprzerwanym procesem, a odrodzenie ma dopiero nadejść. Źródłem tego ostatniego nie należy zaś upatrywać w Watykanie. Symbolem zwycięstwa nad światem pogańskim nie jest bowiem dla poety bazylika Piotra, lecz krzyż w Koloseum, który „na milczącej arenie, [...] wśród arkad, przemienionych w dzikie skały, [...], z szczelinami w łonie” wydaje się bohaterowi dramatu „świętym na zawsze” [DZ, III, 1, s. 456]. A więc chrześcijaństwo, a nie katolicyzm, nie papieństwo wreszcie, które – w przeciwieństwie do Sienkiewicza – traktuje Krasiński jako dziedzica imperium rzymskiego⁸⁹. Nie ma tu akceptacji ani dla Kościoła (romantycy, jak wiemy, wiele mieli papieżom do zarzucenia), ani dla współczesności, z którą jakoś godzi się Sienkiewicz. Można więc powiedzieć, że autor *Quo vadis* przyjmuje tezy Krasińskiego, ale też z nimi dyskutuje. Podobnie widzi przeciwstawienie nadchodzącego chrześcijaństwa dogasającemu pogaństwu i podobnie ocenia historyczną rangę przyniesionego przez nie przewrotu. Inaczej jednak – bardziej optymistycznie – widzi tego przewrotu efekty. „Cofa” go też o dwieście lat, a może i więcej, bo Krasiński uznaje działania chcącego zniszczyć antyczny Rzym Irydiona za przedwczesne, podczas gdy ukazana przez Sienkiewicza zasadnicza przemiana świata dokonuje się jeszcze w czasach biblijnych, dla chrześcijaństwa najważniejszych, kiedy działali Apostołowie – w czasach cudów i objawień. Dzięki temu pisarz tym silniej zaakcentował ostateczne zwycięstwo krzyża.

⁸⁹ Por. M. Śliwiński, *Tradycja antyczno-chrześcijańska w „Irydionie” Krasińskiego*, „Filomata” 1993, nr IX, cz. 1, s. 159–161.

12. LIRYCY CZYTAJĄ NIE-BOSKĄ KOMEDIĘ

Nie-Boska komedia Zygmunta Krasińskiego to dramat doceniany nie tylko przez krytyków i badaczy oraz „zwykłych” czytelników, ale i przez poetów. Powyższe zdanie łatwo uznać za banalne – wszak jednym z pierwszych interpretatorów tego utworu był sam Adam Mickiewicz. Autor *Pana Tadeusza* zainteresował się jednak *Nie-Boską* jako wykładowca w Collège de France, a nie jako poeta. A w rozdziale niniejszym chciałbym wskazać właśnie utwory liryczne zawierające aluzje do dramatu Krasińskiego. Liryki takie zostały już zauważone przez badaczy. Cztery utwory Stanisław Makowski włączył do wydanego w serii „Biblioteki Analiz Literackich” opracowania „*Nie-Boska komedia*” Zygmunta Krasińskiego¹. Są to: *Tęsknota* Stanisława Przybyszewskiego, *Jeńcy* Mariana Piechala, *Nie-Boska komedia* Jana Lechonia i *Nie jesteś pięknością* z *Zapisków bez daty* Juliana Przybosa. Bogdan Burdziej przytoczył w nieoczywisty sposób nawiązujący do dramatu Krasińskiego wiersz Jarosława Iwaszkiewicza [*Jak wygląda negatyw kolorowej fotografii?*]². Romuald Kanarek i Barbara Szargot analizowali wiersz Tadeusza Różewicza *Nasz Trzeci Wieszcz* z cyklu *Portrety z zeszytów szkolnych* zawierający przekorną i parodystyczną aluzję do *Nie-Boskiej komedii*³.

Warto w tym miejscu przypomnieć także tomik *Opinogóra w wierszach*. Jest ona efektem pracy „grupy poetów przybyłych z różnych stron kraju”⁴ do Muzeum Romantyzmu podczas Warszawskiej Jesieni Poezji w 1985 r. Ich aluzje do *Nie-Boskiej komedii* wskazują różne sposoby rozumienia dramatu – czasem skrajnie różne.

¹ S. Makowski, „*Nie-Boska komedia*” Zygmunta Krasińskiego, (wyd. III poprawione i uzupełnione), Warszawa 1991.

² B. Burdziej korzysta z fragmentu tego wiersza jako motta do artykułu „*Galilae, vicisti!*” *Postać Juliana Apostaty w literackich sporach o chrześcijaństwo*, „*Ethos*” 2001, nr 4(58), s. 173.

³ Por. R. Kanarek, *Humor zeszytów szkolnych?*, [w zbiorze:] *Dlaczego Różewicz? Wiersze i komentarze*, Łódź 1993, s. 78–88; B. Szargot, *Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński w oczach Tadeusza Różewicza*, [w:] *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, red. E. Owczarz, J. Smulski, Łowicz 2001, s. 33–42.

⁴ *Zamiast wstępu*, [w:] *Opinogóra w wierszach*, Ciechanów 1986, s. 7.

Jest zatem najprostsza i najbardziej tradycyjna interpretacja dramatu – biograficzna:

Ołtarze, konfesjonał jak szafa trzydrzwiowa,
a z jego przeciwoboku... śpi kobieta w bieli
i płacze dziecko równie białe u wezglowia –
[...] Ów Zygmunt i Orcio się zowie.
Zmarła tu Wincentowa tudzież Henrykowa –
– nie kochana przez męża.
[.....]
Syn dzięki modłom pani Poetą był został –⁵

Refleksja Tadeusza Chróścielewskiego splata ze sobą opinogórskie realia (pomnik nagrobny matki poety w opinogórskim kościele), dramat i jego biograficzny „klucz”, zgodnie z którym Orcio jest Zygmuntem, a Henryk – Wincentym Krasińskim, zaś fikcyjna Maria, czyli Żona bohatera *Nie-Boskiej*, to odwzorowanie Marii Urszuli z Radziwiłłów Krasińskiej. Alfred Borkowski chce zaś, przeciwnie, uwolnić poetę od związków z jego dziełem, zbyt nachalnie narzucanych Krasińskiemu przez „krytyków” (choć też, jak widzieliśmy, i przez poetów):

w pokłonie tobie Zyguncie
wbijam gwóźdź udręczenia
w palce krytyków
co cię
w Nie-Boską i Irydioną
zaprzęgają⁶

Kłóć się więc dwie różne wizje poety – autora dramatu, genetycznie z nim powiązanego i przez siebie samego w nim sportretowanego, oraz człowieka istniejącego poza swoim dziełem i jego interpretacjami.

Ważnym wątkiem refleksji jest uobecnienie dramatu, wpisanie go w bliską współczesnym poetom przestrzeń i czas, jak w wierszu Aleksandra Nawrockiego:

[...] świegot jaskółek: to brzęczą kolczyki Marii
nad mazowieckich pól cyrankami, a może
tylko stukot bucików Orcia
w mistycznej ciszy południa
[.....]

⁵ T. Chróścielewski, *W Opinogórze*, [w:] *Opinogóra w wierszach...*, s. 31–33.

⁶ A. Borkowski, *Koncert w Opinogórze*, [w:] *Opinogóra w wierszach...*, s. 21.

w nas Nie-Boskiej zamęt i przesłanie
 [.....]
 Na stole, obok chleba,
 leżał Pan Tadeusz,
 Nie-Boska, Ojciec zadzumionych,
 w opowieściach ojca srebrzyła się Opinogóra.
 – To niedaleko stąd – mówił – tylko 20 km
 [.....]⁷

Doświadczenie współczesnej Opinogóry przywołuje postaci dramatu – znanego z dzieciństwa i ciągle aktualnego. O uobecnienu i aktualności *Nie-Boskiej* pisze też Krzysztof Maria Sieniawski:

Oto dziś
 narodowy dopełnia się dramat...
 [.....]
 Czy wierzysz, że okopy Świętej Trójcy
 – trwają?⁸

Wreszcie – czego przecież należało się przy tej okazji spodziewać – znalazło się w tomiku miejsce i dla kultu poety. Także jako dla autora *Nie-Boskiej komedii* – w cytowanym już wierszu Chróścielewskiego:

Cienie świec są Okopów Świętej Trójcy blaskiem.
 O Okopach co wiemy? Że z hukiem upadły.
 A o Słowie co wiemy? Że ze czcią Pankracy
 brał je w ręce (nie zginął) z dziećmi klas rozjadłych⁹.

Z antologii wyłania się zatem Krasiński – poeta, nosiciel Słowa, czczony nawet przez własną kreację, autor dzieła wciąż aktualnego (może szczególnie odczuwali tę aktualność twórcy w połowie lat osiemdziesiątych XX w., kiedy Okopy Świętej Trójcy ponownie symbolizowały ostry podział wewnątrz narodu, a wspomnienia bratobójstwa stanu wojennego były jeszcze świeże).

*

Chciałbym jednak dokładniej przyjrzeć się innemu wierszowi, autorstwa Jana Lechonia, znacznie wcześniejszemu od wyżej cytowanych. Żywo interesujący się romantyzmem skamandryta mniej miejsca poświęcił w swoich pismach

⁷ A. Nawrocki, *Opinogórski kwartet*, [w:] *Opinogóra w wierszach...*, s. 77–90.

⁸ K. M. Sieniawski, *Oto dziś*, [w:] *Opinogóra w wierszach...*, s. 111–112.

⁹ T. Chróścielewski, dz. cyt., s. 26–27.

Krasińskiemu niż pozostałym wieszczom. W esejach napisał o nim ledwie kilka zdań, okraszając je cytataми z dzieł historyków literatury. Napisał za to liryk zatytułowany *Nie-boska komedia* (1945):

Płynie włoskie jezioro lazuruwą wodą,
Piosenka gdzieś zabrzmiała wśród ciasnej uliczki,
Hrabia Zygmunt ubrany romantyczną modą
Krwawą różę przez białe zrywa rękawiczki.

A za nim zachód słońca i żółte ruiny,
I nagle od lekkiego zefiru powiewu
Jedwabny szal się z ramion osunął Delfiny
I zaplątał w gałązkach cierniowego krzewu.

I wtedy on wyszeptał: „Ach, to koniec lata”.
I więcej już w ten wieczór nie mówili z sobą.
A w nocy ujrzał nagle okryte żałobą
Okopy Świętej Trójcy i ruiny świata¹⁰.

Arcydzieło Krasińskiego nie jest właściwie tematem tego wiersza. Pojawia się ono dopiero w ostatnim, puentującym utwór, wersie. Pozostałe zaś wersy przedstawiają romans hrabiego Zygmunta z Delfiną, rozgrywający się na tle włoskiego pejzażu. Utwór sprawia wrażenie nie tyle refleksji nad *Nie-Boską...* Krasińskiego, co próby naszkicowania jej genezy. Wskazuje na to wyrażenie następstwo czasowe wydarzeń w wierszu. W strofie pierwszej „płynie włoskie jezioro **lazuruwą** wodą”, a hrabia Zygmunt „**krwawą** różę przez **białe** zrywa rękawiczki” – wyraźne, ostre, kontrastujące ze sobą kolory znamionują pełne światło dnia. Ale w następnej strofie pojawiają się już „zachód słońca i żółte ruiny” – żywe barwy dnia ustępują, ruiny żółkną w zachodzącym słońcu. Potem jeszcze raz zmieniają kolor – w trzeciej strofie pojawiają się wieczór i noc, a w niej **czarne**, „**okryte** żałobą” ruiny. Narodziny wizji (i genezę dramatu Krasińskiego) należy więc traktować jako nocne następstwo wydarzeń dnia. W ten sposób interpretuje też utwór Lechonia Anna Węgrzyniakowa:

W wierszu *Nie-boska komedia* impuls twórczy („A w nocy ujrzał **nagle**”) poprzedza myśl o rozłące z kochanką („I **nagle** [...] szal się z ramion osunął Delfiny / I zaplątał w gałązkach cierniowego krzewu”). Elementem wiążącym erotykę z metafizyką jest symbol cierpienia („krwawa róża”, „cierniowy krzew”), a czaso-

¹⁰ J. Lechoń, *Poezje*, Warszawa 1987, s. 109.

wy układ momentalnych zdarzeń („I nagle...” – „wtedy...” – „A w nocy...”) ujawnia implikacje: koniec lata – koniec romansu – koniec świata¹¹.

Do tego ciągu dodać jeszcze można koniec dnia. Mielibyśmy więc do czytania z sugestywną wizją genezy *Nie-Boskiej...* Krasińskiego, stworzonej jakoby dzięki skojarzeniu schyłkowych faz dnia, lata i romansu z apokaliptyczną katastrofą. Arcydzieło romantyczne byłoby więc efektem myślenia mitycznego, połączenia w „encyklopedyczną” całość różnych „schyłków”, jak w jesiennej fazie mitu wegetacyjnego¹².

Jest to jednak wyłącznie literacka kreacja. Zaproponowana geneza kłóci się z biografią Krasińskiego. *Nie-Boska...* powstała w roku 1833, a została wydana w roku 1835. Hrabia Zygmunt nie znalazł jeszcze wtedy Delfiny, a utwór dedykował Joannie Bobrowej, z którą ówczesnie romansował. Delfinę Potocką poznał poeta dopiero w grudniu 1838 r. Kolejność zdarzeń została więc świadomie odwrócona. Lechoń przedstawił chronologicznie i połączył ze sobą dwa zupełnie różne okresy w życiu poety. O takiej genezie dramatu nie może w ogóle być mowy. Jak więc ten zabieg wytłumaczyć?

Wydaje się, że Lechoń doszukuje się innych, nie w dosłownym znaczeniu genetycznych, związków między romansem a apokaliptyczną wizją w dramacie Krasińskiego. Aby je wytropić, należy bliżej przyjrzeć się opisanemu przez Lechonia romansowi twórcy *Irydiona* z Delfiną Potocką i literackim śladom tego romansu. Czas jego trwania (właściwie do końca życia poety) to okres, kiedy Krasiński wypowiadał się przede wszystkim w poematach, listach i wierszach lirycznych. Do tych ostatnich właśnie Lechoń robi w swoim wierszu wyraźne aluzje. Już sam włoski krajobraz – z jeziorem o lazurowej wodzie, piosenką, „brzmiącą wśród ciasnej uliczki” i ruinami – to pejzaż, a raczej pejzaże, które najczęściej pojawiają się w liryce Krasińskiego. Oto kilka przykładów:

Listku dziś suchy, przypomnij mi strony,
Gdzie nad **błękitnym Albana jeziorem**
Tłum drzew jesiennych zawieszał się wzorem
Szczęścia zwiędłego uwiędłej korony!
A w głębi cisza. W dole śliczne wody
Wiecznie te same – **niebieskiej** pogody.

¹¹ A. Węgrzyniakowa, *Tworzywo Lechoniowej poezji* („musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”), [w:] *Skamander*, t. 7, red. I. Opacki, Katowice 1991, s. 27. Wszelkie podkreślenia w cytatach – moje.

¹² Por. N. Frye, *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976, s. 315–316.

Choć na ich brzegach zwiędły kwiaty Boga
 I płaszczył się rozdarł zielonej natury
 I ludzkich zamków **rozpadły się mury**
 [.....]
 One powietrza światło odbijały

[*Listku, dziś suchy, gdy nad błękitnym Albana jeziorem...*, DZ, I, s. 149; podkr. – M. Sz.]

Czy ty widzisz? gdzieś na skale
W dzień słoneczny stoim sami!
 Czy ty widzisz, jak pod nami
 Śpią w przepaści **jezior fale**?!

[*Gdy się przeszłość w duszę wnęci...*, DZ, I, s. 172; podkr. – M. Sz.]

Z skał zstępujemy na **wodne lazury**
 I z barki naszej znów patrzymy na góry!

I patrząc pijem z przestrzeni pucharu
Złotym powietrzem gór **błękitnych** zdrowie;
Słońca promieniami wieńczeni na głowie,
 Piers poim **w** świetle i falach nektaru.
W wieczór wracamy pod rozkwitłe gaje;

[*Znów wraca wiosna, przeszłe wraca życie...*, DZ, I, s. 112; podkr. – M. Sz.]

Cośmy kochali tak razem
 Martwym głazem
I ruiną,
 Temu dzisiaj się przyśniwa
 Młodość nowa i szczęśliwa,
 Dni im życia płyną:
 Staremu **Rzymowi**
 Grobom i ludowi!

A nam, cośmy byli
 Na tych grobach młodzi,
 Namże w piersiach się nie zrodzi
 Życie – w grobów życia chwili?

[*Cośmy kochali tak razem...*, DZ, I, s. 261; podkr. – M. Sz.]

Pejzaż włoski w wierszu Lechonia ma charakter syntetyczny, łączy w sobie elementy trzech ważnych dla liryki Krasińskiego krajobrazów: jeziora Como („płynie włoskie jezioro lazururową wodą”), Kampanii Rzymskiej (ruiny)

i Zatoki Neapolitańskiej (kojarząca się z Neapolem „piosenka [...] wśród ciasnej uliczki”). Dążenie do syntezy jest zresztą w wierszu stałą tendencją. Wspomniane przez Annę Węgrzyniakową symbole cierpienia mają także, podobnie jak włoskie pejzaże, swoje odpowiedniki w liryce Krasińskiego:

Wszystko, co z piekła – w sercu moim kona –
Zostaje tylko niebieskie uczucie,
Jak **kwiat bez kolców** – jak światło bez cienia!
Tak przełamana jest moc przeznaczenia!

[*Są przeznaczenia, które trwają wiecznie...*, DZ, I, s. 228; podkr. – M. Sz.]

Powiedz mi, powiedz, czy z **cierniów korona**

Już przez Jerzego na dłoń ci włożona?

I czy gdy patrzysz na te **krwawe ciernie**,

Czujesz, że dusza moja kocha wiernie?

Że, **kolcem** takim na wskroś przepleciona,

Jęczy ku tobie – i cierpi – i kona –

[... ..]

Noś więc na rękę ten **wieniec cierniowy**,

Aż sercom naszym zabłyśnie świat nowy!

Wtedy porzucisz **kolce** wieńca tego

I świeże kwiaty, miasto **cierniów męki**,

Włożysz na czoło i weźmiesz do ręki!

[*Powiedz mi, powiedz, czy z cierniów korona...*, DZ, I, s. 224; podkr. – M. Sz.]

W obu swoich wierszach Krasiński przeciwstawia kwiaty kolcom, co charakterystyczne jest dla symboliki róży, obecnej także w wierszu Lechonia. Kolce (ciernie) symbolizują w poezji autora *Nie-Boskiej*... „wszystko, co z piekła”, śmierć, wreszcie cierpienie. Kojarzone są z męką Chrystusa jako „wieniec cierniowy” czy „z cierniów korona”. Kwiaty, rzecz jasna, przeciwnie, symbolizują „świat nowy”, wszystko, co świetliste i niebiańskie, raj, koniec i brak cierpienia. Jest też i połączona z metafizyką erotyka – wszak „z cierniów korona” to ofiarowana kochance bransoletka, a jej ciernie to miłosne cierpienia przeplatające na wskroś duszę kochanka. Obaj poeci wykorzystują dwoistość symboliki czerwonej róży (u Lechonia jest to „krwawa róża”, Krasiński pisze o „krwawych cierniach”) oznaczającej miłość i śmierć¹³.

Pokrewieństwa między liryką Krasińskiego a wierszem Lechonia są zastanawiające. Oczekiwalibyśmy wszak raczej związków z przywołanym w tytule

¹³ Por. R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990, s. 39–40, 57–59.

dramatem. Zaskoczenie tym większe, że autor *Karmazynowego poematu* nie cenił specjalnie poetyckiej twórczości Kraśińskiego, podczas gdy o *Nie-Boskiej*... wypowiadał się w superlatywach:

Takim umysłem niezwykłym, wielkim pisarzem, genialnym jasnowidzem, pełnym cudownych rytmów w prozie, w prozie też jednym z największych polskich stylistów, był Zygmunt Kraśiński, który przecież sam się skarżył, że „Bóg mu odmówił tej anielskiej miary, bez której światu nie zdał się poeta”, w „*Nie-Boskiej*”, w „*Irydionie*” jest on tym wielkim pisarzem, gdyż forma, którą w tych utworach obrał, żąda tylko nieznacznego muzycznego falowania zdań, ale logika zdarzeń i myśli jest prawem, które tymi zdaniami rządzi. I ten sam wielki artysta, ilekroć chce się wypowiedzieć przez wiersze, daje najczęściej dysharmonię rytmu z wewnętrzną wibracją, wszystkie elementy – myśl, słowo, rytm, obraz – żyją jakby osobno, pozbawione owego instynktu poetyckiego, który jedynie mógłby je połączyć w tajemniczą, nierozzerwalną całość¹⁴.

Liryka Kraśińskiego nie dorasta więc – nie tylko zdaniem Lechonia – do artystycznej rangi *Nie-Boskiej*... Nie może też, jak już wiemy, być ukazywana jako genetycznie poprzedzająca dramat, bo jest od niego późniejsza (mam na myśli wiersze pisane dla obu kochanek). Wyjaśnieniem jej aluzyjnej obecności w wierszu Lechonia może być jedynie jego inne spojrzenie na twórczość Kraśińskiego – nie genetyczne, ale syntetyczne. Obok aluzji do dramatu i wierszy pojawiają się przecież w utworze aluzje biograficzne. Arcydzieło łączy się z nieudaną liryką, romans – z portretem psychologicznym. Chronologia nie gra roli, liczy się wewnętrzna logika życia i twórczości. Związki między tragedią a idyllą, między poetą a dandysem.

Kraśiński jest bowiem w wierszu przedstawiony jako romantyczny elegant, który „ubrany romantyczną modą / Krwawą różę przez białe zrywa rękawiczki”. Lechoń ukazuje tu jednak nie tyle elegancję będącą tylko wiernością modzie, ale raczej elegancję wyszukaną, kładąc wyraźny nacisk na białe rękawiczki noszone przez poetę¹⁵. Kontrastują one z „krwawą różą” niejako podwójnie: po pierwsze, reprezentują salonową sztuczność w zestawieniu z prawdziwością krwawej barwy (symbolizującej, o czym już pisałem, zarówno miłość, jak i śmierć), po drugie, są demonstracyjnie niestosowne na spacerze wśród ruin i cierni. Te dwa wersy to niezwykle zwięzły i sugestywny portret psychologiczny hrabiego Zygmunta, jakby żywcem przeniesionego z salonu w pejzaż, do którego nie pasuje, ale próbuje się do niego dostosować, czy może

¹⁴ J. Lechoń, *O literaturze polskiej*, Warszawa 1993, s. 101.

¹⁵ O białych, glansowanych rękawiczkach jako o wyróżniku dandysa pisze S. Wasilewski, *Życie polskie w XIX wieku*, Kraków 1962, s. 212–213.

raczej próbuje ów pejzaż dostosować do siebie. Próbuje wśród kolczastych róż zachowywać się jak w salonie. Gdyby zaś chciał tę scenę czytać symbolicznie – do wszystkich cierni egzystencji podchodzi w białych rękawiczkach¹⁶. I wyszukana elegancja (w dodatku poza salonem), i owa wiara w obronę przed światem, jaką ta elegancja ma dawać, są charakterystyczne dla dandyzmu. „Dandyzm jest bowiem również formą obrony przed innymi” – pisze Jean-Paul Sartre¹⁷. Jest on manifestacją różnicy między dandysem a światem. Jeśli świat oferuje prawdziwą miłość i cierpienie, dandys odpowiada wystudiowaną sztucznością. Gest hrabiego Zygmunta ma go uchronić przed ukłuciem i zademonstrować inność, odporność na ból. Dandys jest ponad cierpieniem, bo nie jest on z tego świata. Podobny do rękawiczek jest w swoim obronnym charakterze jedwabny szal na ramionach Delfiny. Jego osunięcie się na krzew cierniowy, a więc utrata jego funkcji obronnej, rozpoczyna serię „końców”, o której pisała Anna Węgrzyniakowa. Dandyzm i salonowa elegancja nie chronią przed cierniami, które, jak pamiętamy, symbolizują w liryce Krasińskiego piekielny wymiar świata. Do tego właśnie wymiaru należą walka w okopach Świętej Trójcy i rewolucyjna apokalipsa.

Lechoń skupia się na kontrastowaniu ze sobą tych dwóch wymiarów: wspomnianego już piekielnego (sfery „innych”, świata, tłumu) i niebiańskiego, do którego należą: intymność romansu, sielankowe pejzaże i dandyzm, broniący nieskutecznie przed wszystkim, co „piekielne”. Podział ten przebiega przez życie i twórczość autora *Nie-Boskiej*. Na tej zasadzie dokonuje Lechoń swojej syntezy – mówi naraz o wielu dziełach Krasińskiego, wielu związanych z nim pejzażach, różnych okresach w jego życiu, porządkując je nie chronologicznie, lecz według przynależności do jednego z dwóch wymiarów.

A co z pozorną genezą? Wszak wiersz wyraźnie sugeruje, że romans legł u początku historiozoficznych wizji. Wydaje się, że Lechoń potraktował dwa wymiary jako współzależne. Wizja powstaje po zetknięciu się z wymiarem

¹⁶ Możliwa byłaby jeszcze jedna interpretacja. Jeśli zestawić kolory: biel rękawiczek z „krwawą” czerwienią róży, uzyskamy – rzecz jasna – polskie barwy narodowe. Krasiński, będąc polskim patriotą, a zarazem politycznie sytuując się raczej po „białej” niż „czerwonej” stronie (chodzi oczywiście o dziewiętnastowieczne, polskie, międzypowstaniowe rozumienie symboliki tych kolorów), próbuje łączyć w całość narodowe barwy, ale zarazem odsunąć, odseparować od siebie krwawą czerwień łagodną, arystokratyczną i salonową bielą. Taka interpretacja rzuciłaby interesujące światło na twórczość poety z lat czterdziestych (zwłaszcza na jego poematy), choć nie miałyby prawie żadnego związku ani z *Nie-Boską komedią*, ani z romansem z Delfiną.

¹⁷ J.-P. Sartre, *O dandyzmie*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 7(132), s. 63.

piekielnym, po doświadczeniu, które udowadnia, że nie można uciec od cierpienia, obronić się przed światem. Owo powtórzone w wierszu „nagle” wskazuje na momentalność tych „zetknięć”. Nie ma ucieczki przed kolcami, nie da się zerwać róży nie poraniwszy palców. Niemożliwe jest idylliczne szczęście bez bolesnych kontaktów ze światem. Nie można dzięki elegancji dandysa¹⁸ odgrodzić się od zrewolucjonizowanych tłumów. Lechoń zrozumiał dramat Kraśińskiego jako rzecz o stykaniu się i walce tych dwóch wymiarów. Nazwał *Nie-Boską...* „najwyższym wzniesieniem myśli społecznej” w polskiej poezji, lecz pisał także, że czerpie ona z tragedii osobistej, że świadczy „o szczególnym powołaniu naszej poezji do rozstrzygania spraw między człowiekiem a zbiorowością”¹⁹. Między „prywatnym” i „społecznym”, „niebiańskim” i „piekielnym” tworzą się napięcia, które determinują życie i twórczość Kraśińskiego. Dlatego genezy dramatu o rewolucyjnej apokalipsie szuka Lechoń w romansowej idylli, a raczej w tym, co ją zakłóca²⁰.

¹⁸ Dandyzm Kraśińskiego jest – trzeba tu dodać – sprawą dyskusyjną. Z jednej strony, Alina Witkowska argumentuje, że dandyzm poety był popularną w epoce formą buntu przeciwko konwencjom, realizowanego środkami estetycznymi i twierdzi, że „jego choroby, spazmy, melancholie, jego gwałtowność i egzaltacje, jego podróżowanie niedbałe i eleganckie składają się na postawę estetyczną dobrze skomponowaną, które zapewniała mu dystans wobec pospolitości życia, arystokratycznej pustki salonów, nienawistnego mu episjerstwa i demokratycznych spoufaleń” (A. Witkowska, *Trzeci wieszcz czy... romantyczny hipochondryk? (Kraśińskiego życie przed lustrem)*, [w:] *Nie-Boski Zygmunt. W 190 rocznicę urodzin Zygmunta Kraśińskiego*, Warszawa 2002, s. 5). Z drugiej jednak, Radosław Okulicz-Kozaryn, który zgodnie z literaturą przedmiotu przeciwstawia sobie pojęcia dżentelmena podporządkowującego się woli ojca i regułom społecznym oraz zbuntowanego przeciwko nim dandysa, odmawia Kraśińskiemu cech tego ostatniego. Inna sprawa, że ten sam badacz stwierdza niejako, iż wymienione pojęcia są nieporównywalne, gdyż „odnoszący się do piękna” dandys to „w pierwszym rzędzie kategoria estetyczna”, podczas gdy dżentelmen odnosi się do dobra, a zatem „stanowi kategorię etyczną” (R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, Poznań 1995, s. 55).

¹⁹ J. Lechoń, *O literaturze...*, s. 73.

²⁰ Na temat *Nie-boskiej komedii* Jana Lechonia por. też P. Pochel, *Intertekstualne gry w liryce Jana Lechonia i Tadeusza Różewicza*, Katowice 2012, s. 70–77.

*

A oto związany z *Nie-Boską* utwór Mieczysława Jastruna *Nieboskie stworzenie*:

Trudna do pojęcia bez której ciało
zmienia się w rzeźbę chmury w kształt bez duszy
twarz która wszystko swoje zamyka w masce
pięknej przez zrozumienie rzucającej
cień od długich rzęs w słońcu Światło
w żrenicach zbudzone zatrzymuje na muszce uwagi
resztę tego na pół zwierzęcego tworu
stworzenia – nieboskiego dziecka –

a jednak zachowującego pamięć boskości
tej którą starzy mistrze zaklinali w twarzach
i która zdaje się przebywać poza miarą sztuki
ta maska w przedniej części głowy gdzie oczy
nauczone nieszczęściem szczęściem olśnieniem
wydają się być wszystkim... Głowy
mogą po czasie przestać być sobą zamienić się
z innymi przeobrazić w człekokształtną istotę
w ciało które nie chciało umrzeć Kim byłbym
odmieniony? innym kimś ale jeszcze mógłbym
próbować dawnych widoków w nowych oczach
to one są w środku i są w górze i w dole są

Między ziemią a przestworem patrzą stąd
na barwy ludzkiej komedii na języki ognia
w wyobraźni zwijające się w kłęby dymu
w ciała w obłoki nad ziemią lecące
nie do szczęśliwej przystani niebytu²¹

Wiersz Jastruna mówi o ludzkiej kondycji. Jest ona niejako „dwoista”, bo człowiek podzielony jest na dwie skonstrastowane części: ciało i twarz. W jakimś sensie podział ten odpowiada tradycyjnemu chrześcijańskiemu podziałowi na ciało i duszę, ale – tylko do pewnego stopnia. Oto bowiem ciało (momentami w jego miejsce pojawia się głowa) jest zdecydowanie materialne, a więc podległe ciągłym przemianom, ujmowane w sposób barokowy przez ulotność

²¹ Wiersz cytuję wg wydania: M. Jastrun, *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1984, s. 107–108.

i „poruszenie”²². Jego odpowiedniki (metafory?) to „rzeźba chmury”, „języki ognia”, „kłęby dymu”, „obłoki lecące” – symbole znikomości i przemienności. Ciało (głowa) jest – jak w poezji barokowej – zakładnikiem czasu. Może lada moment przemienić się w coś innego – stąd pytanie: „Kim byłbym / odmieniony?”. Jest w nim też coś ze zwierzęcia lub rzeczy – to zaledwie „pół zwierzęcy twór”, „człekokształtna istota”, „kształt bez duszy”. Ludzkie cechy nadaje człowiekowi dopiero twarz. Reprezentuje ona rzeczywiście duszę (skoro bez niej „ciało zmienia się w kształt bez duszy”). Dzieje się tak dzięki zachowanej w twarzy „pamięci boskości”. Jednak – w odróżnieniu od duszy – twarz jest dla ciała (głowy) „maską / piękną”. Co to oznacza? Maską powinna coś ukrywać, zasłaniać. Co zasłania twarz? Wiemy – bezkształt i zmienną ruchliwość ciała (głowy). Boskość jest więc chyba jakimś rodzajem oszustwa, w istocie bowiem człowiek jest jedynie chmurą, ogniem, dymem... Materią w procesie ciągłych zmian. Nawet twarz rzuca cień (od rzęs) – kolejny symbol znikomości. Jak w znanym wierszu Daniela Naborowskiego *Krótkość żywota*:

Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt – żywot ludzki słynie [...] ²³.

Przed wszystkim jednak twarz jest napełniona światłem, którego źródłem są oczy. To światło „zrozumienia”, a więc rozumu. Owo „zrozumienie” to jednak także refleksja nad znikomością:

Światło

w żrenicach zbudzone zatrzymuje na muszce uwagi
resztę tego na pół zwierzęcego tworu

Akcent pada na oczy, które „wydają się być wszystkim”. To one są siedzibą rozumu, wiedzy, poznania („nauczone nieszczęściem szczęściem olśnieniem”). Zastanawiająca jest wszechobecność oczu: „to one są w środku i są w górze i w dole są”. I znowu narzuca się symbolika chrześcijańska, tym bardziej, że mamy tu niemalże cytaty z *Modlitwy Pańskiej*: „jako w niebie tak i na ziemi”. Czyżby więc wszechobecne oczy, skojarzone z „pamięcią boskości” miały się kojarzyć z okiem Opatrzności? Z rozumem o boskich kompetencjach²⁴?

²² Por. J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1996, s. 69.

²³ D. Naborowski, *Krótkość żywota*, [w:] *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku. Od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, oprac. i wstępem opatrzył K. Mrowcewicz, Warszawa 1993, s. 100.

²⁴ O chrześcijańskich inspiracjach w liryce Jastruna i jego katolicyzmie łączonym z agnostycyzmem por. m.in. M. Janowska, *Wymiary sacrum w twórczości Mieczysława Jastruna, Anny Kamieńskiej i Jana Twardowskiego*, Opole 2008, s. 52–66.

Nie jest to chyba takie proste. Świat przedstawiony w wierszu nosi w sobie ślad boskości, jednak uchwytnej jedynie w tym, co ludzkie. Nawet oczy nie są w istocie okiem Opatrzności, a jedynie innym spojrzeniem, innym rozumem, innym człowiekiem:

Kim byłbym
odmieniony? innym kimś ale jeszcze mógłbym
próbować dawnych widoków w nowych oczach

W ten sposób człowiek miałby przede wszystkim możliwość samopoznania i poznania ludzkiej kondycji, dzięki którym jego boski element (oczy, twarz, rozum) mógłby kontemplować znikomość świata zmieniających się form. Wszechobecne oczy bowiem:

Między ziemią a przestworem patrzą stąd
na barwy ludzkiej komedii na języki ognia
w wyobraźni zwijające się w kłęby dymu
w ciała w obłoki nad ziemią lecące
nie do szczęśliwej przystani niebytu

Zastanawia pointa wiersza. Jeśli bowiem nie ma „szczęśliwej przystani niebytu”, to co jest celem zmieniających się nieustannie ciał? Czy należy rozumieć, że nie ma raju, nieba u kresu ich drogi? Czy przeciwnie – kres ten nie jest niebytem, a więc czymś jednak jest – szczęśliwym lub nieszczęśliwym? Czy istnieje coś poza nieustanną przemianą materii na granicy boskiego i nieboskiego? Wiersz nie daje wyjaśnienia. Charakterystyczne jest owo podwójne „nie” w ostatnim wersie – nie tyle przeczące, co stwierdzające niemożność rozwiązania zagadki. Ciała zdążają bowiem nie wiadomo dokąd – wiemy tylko, dokąd się nie udają. Można jedynie przeczyć, w obliczu braku pozytywnej odpowiedzi. „Nie” pozostaje w tekście najmocniejszym stwierdzeniem.

Gdzie jednak związek wiersza Jastruna z dramatem Krasińskiego? Zacznijmy od tytułu. Jest on przywołaniem frazeologizmu: „nieboskie stworzenie”, czyli coś bezkształtnego, niejasnego, brudnego. Wyglądać jaki nieboskie stworzenie to tyle, co wyglądać bardzo źle, biednie, marnie, strasznie – „jak nie człowiek”²⁵. U Jastruna nieboskim stworzeniem jest zaś właśnie człowiek: naznaczony pamięcią boskości jedynie w noszonej przezeń masce, w istocie zaś będący proteuszowym „pół zwierzęcym tworem”. Paradoksalnie – naznaczony śladem boskości w świecie pozba-

²⁵ Por. *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, oprac. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Warszawa 2003, s. 277; *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. V, Warszawa 1963, s. 18.

wionym innych jej śladów. Oprócz tej nazwy pojawia się i inna: „nieboskie dziecko”. Epitet powtarza się – tym razem już bez frazeologicznego kontekstu. Jeśli jeszcze zestawimy te dwa „nieboskie” określenia z „ludzką komedią” z ostatniej części wiersza, zauważymy wyraźny związek z dramatem Krasińskiego. Trzeba tu przypomnieć, że *Nie-Boska komedia* nosiła w rękopisie tytuł *L’Umana Commedia*, co miało zainspirować Balzaca do nazwania *Ludzką komedią* swojego cyklu powieściowego²⁶. To trzykrotne nawiązanie do tytułu dramatu nie jest przecież przypadkowe.

A jednak wiersz wydaje się tematycznie odległy od *Nie-Boskiej komedii*. Co więc łączy go z romantycznym dramatem, do którego tytułu trzykrotnie nawiązuje? Wiersz traktuje, jak pisałem, o kondycji ludzkiej. To człowiek został w nim nazwany „nieboskim stworzeniem” i „nieboskim dzieckiem”. To o zmienności i nietrwałości cielesnej mówi się jako o „ludzkiej komedii”. Przede wszystkim więc „nieboska” znaczy u Jastruna tyle co „ludzka”. Człowiek jest w jego wierszu podwójnie „nieboski”. Po pierwsze, przez swoją cielesność, wobec której element duchowy – twarz „zachowująca pamięć boskości” – jest, jako maska, częstką zdecydowanie słabszą. Po drugie zaś, poprzez brak pełnej przynależności do któregośkolwiek ze światów, zawieszenie „miedzy ziemią a przestworem”. Nie jest to jednak „nieboskość” w sensie – jak u romantycznego poety – moralnym; nie jest to sataniczność. Widziana z perspektywy wiersza Jastruna *Nie-Boska komedia* Krasińskiego staje się opowieścią właśnie o kondycji ludzkiej, o nieboskości ludzi. Nie niektórych ludzi, lecz wszystkich. Nie w określonej sytuacji historycznej, lecz zawsze. Podkreślenie „nie” w finale wiersza jest ucieczką od skojarzeń dantejskich. „Nieboskość” nie oznacza tu nawiązania do *Boskiej komedii*, a jedynie brak wszelkiej pewności, stabilności – owo zawieszenie „miedzy ziemią a przestworem”.

*

Kolejny tekst, który chciałbym omówić, jest piosenką Edwarda Stachury pod tytułem: *Człowiek człowiekowi, czyli dziesięć wskazań i dziesięć przeciwwskazań dla ciebie, sieroto nieboża, Zygmusiu K.*

Człowiek człowiekowi wilkiem!
Człowiek człowiekowi strykiem!

Lecz ty się nie daj zgnać!
Lecz ty się nie daj spętać!

²⁶ Por. P. Hertz, [komentarze], [w:] Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve’a*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac., wstępem, kroniką i notami opatrzył P. Hertz, t. II, Warszawa 1980, s. 137, 195–196, 227.

Człowiek człowiekowi szpadą!
Człowiek człowiekowi zdradą!

Lecz ty się nie daj zgładzić!
Lecz ty się nie daj zdradzić!

Człowiek człowiekowi pumą!
Człowiek człowiekowi dżumą!

Lecz ty się nie daj pumie!
Lecz ty się nie daj dżumie!

Człowiek człowiekowi łomem!
Człowiek człowiekowi gromem!

Lecz ty się nie daj zgłuszyć!
Lecz ty się nie daj skruszyć!

Człowiek człowiekowi wilkiem!
Lecz ty się nie daj zwilczyć!

Człowiek człowiekowi bliźnim!
Z bliźnim się możesz zablizić²⁷!

Tym razem, gdyby nie tytuł, związek tego utworu z dramatem byłby nieuchwytny – właściwie nie byłoby go wcale. A jednak dzięki tytułowi możemy mówić o dwóch aluzjach.

Po pierwsze, do osoby autora dramatu, tu nazwanego „Zygmusiem K.” Jest w tym familiarnym określeniu sporo pogardliwej ironii. Krasiński staje się dzięki niemu dzieckiem, określonym dodatkowo jako „sierota nieboża”. Zmienia się w bohatera znanego wiersza Lenartowicza *Duch sieroty*, który Stachura przywołuje niemalże cytutowo:

Idzie sobie pacholę
Przez zagony, przez pole:
Wielki wicher, ulewa,
A to idzie a śpiewa.

Wyszedł z gaju gajowy
I ozwie się w te słowy:

²⁷ Wiersz cytuję wg wydania: E. Stachura, *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, red. Z. Fedecki, Warszawa 1884, s. 255.

– Taka bieda na dworze,
A ty śpiewasz, **niebożę**?

– Oj, długo ja płakała,
Gdy mię nędza wyгнаła,
Gdy ja, biedna **sierota**,
Drżąca stała u płota²⁸;

Ale też „Zygmus K.” nosi jedynie inicjał nazwiska, dzięki czemu upodobnia się do bohaterów Kafki, podobnie przecież nazywanych – jakby Krasiński był bohaterem kafkowskiego świata lub przynajmniej wyobrażał sobie, że w takim świecie żyje (może należy się tu dopatrywać oceny świata przedstawionego *Nie-Boskiej komedii*, utożsamionego jakoby w wizji romantycznego poety ze światem realnym).

Z drugiej strony, właśnie określenie „sieroto nieboża” odnosi się bezpośrednio do tytułu dramatu. „Nieboża” pojawia się zamiast „nie-boska”. Znaczy jednak – także przez owo zestawienie z sierotą – co innego: wspomniane ze współczuciem „niebożątko”, „niebożę”: biedactwo, nieboraka, nieszczęśliwe stworzenie. Akcent został, jak w cytowanym wierszu Lenartowicza, położony na bezsilność lub ubóstwo (w odniesieniu do Krasińskiego – jak można sądzić – raczej duchowe niż materialne)²⁹ – wzmacniają się więc ironia i pogarda wobec romantycznego poety. W tytuł piosenki zostały więc wpisane ocena dramatu i jego autora.

Tekst utworu jest natomiast oczywiście oparty na schemacie dekalogu. Rozszerza jednak ten schemat tak, że zamiast dziesięciu przykazań mamy „dziesięć wskazań i dziesięć przeciwwskazań”. Każdemu „wskazaniu”, które można by określić jako obserwację, odpowiada ten sposób „przeciwwskazanie”. Jest ono właściwym przykazaniem, zaleceniem co do postępowania w sytuacji naszkicowanej we „wskazaniu”. Jednak obserwacji („wskazań”) tylko pozornie jest dziesięć. Można powiedzieć, że mamy do czynienia z nieustannie tą samą obserwacją dotyczącą stosunków międzyludzkich. Wciąż mowa o wrogości, napastliwości, agresji („człowiek człowiekowi wilkiem [...] szpadą [...] pumą [...] dżumą [...] łomem [...] gromem”), wyjątkowo o podstępności („człowiek człowiekowi zdradą”). To podobieństwo bierze się oczywiście ze

²⁸ T. Lenartowicz, *Duch sieroty*, [w:] *Poezje wybrane*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył J. Nowakowski, Warszawa 1974, s. 25 (podr. moje – M. Sz.).

²⁹ *Słownik języka polskiego* ..., t. V, s. 18. Trzeba też wspomnieć, że w tymże słowniku pojawia się forma „nieboży” jako przestarzała i oznaczająca „bezbożny” (Tamże). Stachurze chyba jednak nie o to chodzi, bowiem raczej odwołuje się tu, jak już pisałem, do osadzonej w tradycji literackiej postaci sieroty-niebożęcia, a nie powołuje do literackiego życia jakiejś zagadkowej „bezbożnej sieroty”. Poeta stosuje więc neologizm, nie archaizm.

wspólnego źródła „wskazań”. To znane stwierdzenie Plautusa: *Homo homini lupus est*³⁰. Właśnie to „wskazanie” pojawia się w piosence dwukrotnie:

Człowiek człowiekowi wilkiem!
[... ..]
Lecz ty się nie daj zgłębić!

Człowiek człowiekowi wilkiem!
Lecz ty się nie daj zwilczyć!

Te dwa przykłady właściwie streszczają ideę „przeciwwskazań”: należy nie dać się złu pokonać („zgłębić [...] spętlić [...] zgładzić [...] zdradzić”), a jednocześnie nie stanąć po jego stronie („Lecz ty się nie daj zwilczyć!”). Inaczej jest dopiero w strofie puentującej:

Człowiek człowiekowi bliźnim!
Z bliźnim się możesz zbliżnić!

Ta strofa zaprzecza wszelkim wcześniejszym „wskazaniom”: człowiek jest dla człowieka bliźnim, a więc w miejsce wcześniejszej agresji i zdrady pojawia się miłość bliźniego. Zamiast *Starego Testamentu* pojawia się *Nowy*. Zmienia się też „przeciwwskazanie”: czasownik „zbliżnić się” występuje tu w podwójnej roli. Może „zbliżnić się”, zagoić zadana przez człowieka rana; ale można też „zbliżnić się” z bliźnim, a więc połączyć się, zjednoczyć, zaprzyjaźnić, wreszcie – stać się dla niego bliźnim. Zaproponowana przez Stachurę pseudoetymologia czasownika „zbliżnić się” (od „bliźni”) sprawia pogodzenie i połączenie obu tych znaczeń. Pojawia się dzięki temu trzeci typ „przeciwwskazania”: należy już nie tylko nie dać się zniszczyć i nie stanąć po stronie zła, ale i pozostać w relacji bliskości z każdym człowiekiem (lub taką relację stworzyć). W tym wypadku – inaczej niż u Jastruna – kontekst chrześcijański wydaje się dominujący.

A co z dramatem Krasińskiego? Pamięamy, że jego autora potraktowano z ironią, nazywając „Zygmutem K.” i „sierotą niebożą”. Sformułowane w wierszu „wskazania” i „przeciwwskazania” ogłoszono pod jego adresem. Można to zrozumieć tylko w jeden sposób. Wizja *Nie-Boskiej komedii* jest wedle Stachury nie tyle nie-boska, co „nieboża”. Apokaliptyczna i Kafkowska w naiwny i dziecinny sposób. Konstatacje Krasińskiego co do obecnego i przyszłego świata piosenka Stachury odrzuca jako naiwnie pesymistyczne. Proponuje zaś w zamian powrót do chrześcijańskiej wizji świata i do zasad współistnienia opartych na dekalogu i *Nowym Testamencie*. Jeśli więc szukać w dramacie

³⁰ H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 528.

reprezentanta takich poglądów – znaleźlibyśmy go w Aniele namawiającym Męża do dobrego, zwłaszcza kiedy nawołuje:

Schorzałych, zgłodniałych, rozpaczających pokochaj bliźnich twoich, biednych bliźnich twoich, a zbawion będziesz.

[DZ, III, 1, s. 127]

Ta chrześcijańska wizja świata jest wciąż – zgodnie z ideą wyrażoną w piosence – na tym świecie możliwa do realizacji. Inaczej chyba – ale nie jednoznacznie, bo z Aniołem polemizuje u Kraśińskiego sam Mąż, mówiąc:

Przed stoma laty, przed dwoma wiekami, polubowna ugoda mogła jeszcze... ale teraz, wiem – teraz trza mordować się nawzajem – bo teraz im chodzi o zmianę plemienia.

[DZ, III, 1, s. 183]

Nie sposób nie zauważyć, że wewnętrznie skomplikowanemu i niejednoznacznemu romantycznemu tekstowi Stachura przeciwstawił prostą (żeby nie powiedzieć: prostacką) piosenkę, istotnie „łomem” traktującą subtelności *Nie-Boskiej komedii*. „Odpowiedział” jej dwudziestoma wersami ustawionymi w pary i zakończonymi bez najmniejszych wątpliwości – wykrzyknikiem³¹.

*

Charakterystyczne, że dwa ostatnie teksty liryczne nawiązują do *Nie-Boskiej komedii* nie przywołując cytatów, rozwiązań fabularnych, miejsc akcji czy bohaterów. Ich autorzy czynią jedynie aluzje do tytułu dramatu. Robią to w specyficzny sposób – reinterpreterując go i wyciągając nieoczekiwane znaczenia. Sięgają do niego przez językowe manipulacje: frazeologizm („nieboskie stworzenie”), neologizm („nieboża”). W świetle użytych dla przekształcenia tytułu środków świat przedstawiony w dramacie Kraśińskiego jest „nie-boski” bo bezkształtny, hybrydyczny i niezrozumiały, ale po prostu ludzki (u Jastruna) lub pozornie zły, a w istocie tylko widziany przez zbyt czarne okulary „niebożej sieroty” (u Stachury). Obaj współcześni twórcy pomijają przy tym całkowicie kontekst dantejski – zresztą w istocie zgodnie z duchem romantycznego dramatu, w którym „nie-” jest także znacznie ważniejsze od drugiego członu tytułu: „boska komedia”. Wreszcie – obaj

³¹ Na temat ogólnie niskiego poziomu poetyckiego piosenek-„śpiewanek” Stachury i ich zbliżenia do estradowego „belkociku” pisał Z. Fedecki, *Moda na Stachurę*, [w:] *Kaskaderzy literatury. O legendzie i twórczości Bursy, Poświatowskiej, Stachury, Hłaski, Wojaczka, Bruna*, red. E. Kolbus, słowo wstępne J. Z. Brudnicki, posłowie J. Marx, Łódź 1990, s. 272–274.

proponują ahistoryczne odczytanie utworu Krasińskiego. Jastrun mówi w związku z nim o kondycji ludzkiej. Stachura – o problemach etycznych w chrześcijańskim oświeceniu. Zmierzają więc ku uniwersaliom – bez rewolucji, bez apokalipsy. Świat nie jest więc w tych utworach „nie-boski” z powodu zepsucia i zrujnowania w danym czasie. To raczej jego stała cecha (lub stałe złudzenie). I w tym zawiera się oryginalność i nowość tych dwóch lirycznych komentarzy do dramatu.

Przewertowanie całego omówionego tu lirycznego pokłosa dramatu dało zaś zaskakująco szeroki przegląd rozmaitych interpretacji *Nie-Boskiej komedii*. Od biograficznego genetyzmu (Chróścielewski), poprzez genetyzm pozorny (Lechoń) do postawienia wyraźniej granicy między poetą a jego dziełem (Borkowski). Od skupienia na postaciach (Chróścielewski) do lingwistycznych niemalże analiz tytułu (Jastrun, Stachura). Od podkreślania aktualności dzieła (Nawrocki, Sieniawski) do wskazywania anachroniczności obyczajów (Lechoń) bądź ideowej postawy autora (Stachura). Wreszcie – od hołdu złożonego twórcy (Chróścielewski, Borkowski) po jego wyśmianie (Stachura).

13. BIOGRAFIŚCI KOMENTUJĄ *NIE-BOSKĄ KOMEDIĘ*

Nie-Boska komedia Zygmunta Krasińskiego stawiała czytelnika romantycznego wobec większych problemów interpretacyjnych niż inne dzieła literackie tego okresu. Trzeba bowiem przypomnieć, że był to odbiorca przyzwyczajony do tego, by utwór odczytywać przez pryzmat biografii jego twórcy, że był do takich odczytań przez samych twórców zachęcany, bowiem dzieła ówczesne sprawiały często wrażenie autobiograficznego rebusu bądź *curriculum vitae* zapisanego w poetyckiej formie, czego najlepszym przykładem są przecież Mickiewiczowskie *Dziady*. Natomiast *Nie-Boska...* objawiła się czytelnikom jako tekst bezimienny, bo wydany anonimowo. Krasiński, jak wiadomo, wydał bowiem swoje największe dzieło (jak zresztą niemalże wszystkie pozostałe) bez podawania nazwiska twórcy. Ta decyzja autorska spowodowała spore problemy z odczytaniem i zrozumieniem sensu utworu. Elżbieta Dąbrowicz pisze o charakterystycznej lekturze Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, która *Nie-Boską* przeczytała właśnie jako dzieło nieokreślonego autora:

Anonimowość autora miała [...] daleko idące skutki. [...] *Nie-Boska komedia* nie wiadomo czyjego autorstwa okazywała się utworem nie wiadomo o kim, nie wiadomo, w jakim celu, i nie wiadomo, dla kogo napisanym. Autor [...] nie stawał otwarcie po żadnej ze stron, [...] nie wskazywał też płaszczyzny porozumienia między nimi [...]. Bezimienny nie ma nazwiska, nie ma ojca, nie ma biografii, nie ma też napisanego przez siebie utworu. Wiadomo o nim tyle, że włada językiem polskim¹.

W odróżnieniu od współczesnych, Krasiński zdecydowanie nie projektował biograficznej lektury swojego dramatu, wydanego zresztą za jego życia trzykrotnie, zawsze anonimowo. Najwyraźniej jednak czytelnicy i badacze potrzebowali innego klucza do tekstu, bowiem formuła dzieła „bezimennego poety” była dla nich, o czym pisała Dąbrowicz, zbyt trudna i prawie uniemożliwiająca interpretację w ogóle. Wydaje się, że sama popularna pogłoska emigracyjna, jakoby twórcą *Nie-Boskiej* był Mickiewicz², brała się

¹ E. Dąbrowicz, *Poeta-anonim*, „Sztuka Edycji” 2012, nr 2, s. 42–43.

² [J. Słowaczyński?], *Nie-Boska Komedia*, „Tygodnik Emigracji Polskiej” 1835, cz. VIII, nr 4 z 31 XII, s. 31.

tylęz z wysokiej oceny dramatu, co z czytelniczej potrzeby wskazania jakiegoś autora, co przecięz znacznie ułatwiłoby odbiór tekstu.

Lektura biograficzna stała się jednak dla większości czytelników (poza grupką wtajemniczonych) możliwa dopiero po śmierci poety, kiedy to – wcale nieprędko – jego dzieła zaczęto wydawać pod nazwiskiem twórcy. A przecięz ten sposób odczytywania *Nie-Boskiej* rychło zyskał popularność, zresztą do dziś niewygasła do końca. Zwłaszcza sądy o tożsamości bohatera dramatu z Kraśińskim były wielokrotnie formułowane i powtarzane. Przyjrzyjmy się teraz próbom biograficznej lektury.

Przekonanie, że *Nie-Boska komedia* w całości jest głosem autora, wyraził najdobitniej może Stanisław Dobrzycki, autor monografii dramatu czy też studium o monograficznym charakterze napisanego sto lat temu z okładem:

Nieboskiej Komедii bohaterem jest sam Kraśiński, jego przejścia duchowe, jego myśli są jej treścią³.

Sąd ten formułuje badacz kilkukrotnie. Stwierdza, że omawiany dramat jest „autobiografią, przetworzoną oczywiście przez wyobraźnię”⁴, zaś:

Henryk jest portretem samego poety *Nieboskiej Komедii*. To jest portretem w ten sposób, że własne myśli, własne poglądy poeta przenosi na Henryka; następnie zaś fantazjuje, wyobraża sobie, co by się z takim człowiekiem, o takim charakterze, o takich zapatrywaniach, stało, gdyby się znalazł w takich a takich warunkach⁵.

Zwróćmy uwagę na te zastrzeżenia. Dobrzycki nie traktuje *Nie-Boskiej* jako prostego odzwierciedlenia losów Kraśińskiego, a hrabiego Henryka jako wiernego odbicia poety. Jego zdaniem, Poeta utożsamia się z własnym bohaterem jedynie psychologicznie i intelektualnie, podczas gdy dzieje Męża to już tylko „fantazjowanie” na tej kanwie, lub, co najwyżej, biografia „przetworzona przez wyobraźnię”. Kraśiński bowiem:

z bohaterem swoim się nie zjednoczył, siebie od niego oddzielił, Ducha swojego rzucił niejako na ekran przed sobą i obiektywnie mu się przypatrzył – i wtedy się sam tego obrazu przełakł⁶.

³ S. Dobrzycki, *Nieboska Komedia*, Kraków 1907, s. 59.

⁴ Tamże, s. 22.

⁵ Tamże, s. 45–46.

⁶ Tamże, s. 59–60.

Tylko raz Dobrzycki daje się ponieść wienie biografisty, kiedy pisze:

Ale Henryk jest fikcją tylko. Żywym był jego twórca. I jeżeli Henryk mógł skończyć rozpaczą i samobójstwem, Krasiński musiał z tego labiryntu szukać wyjścia. **Dotąd jest jego historia identyczna z historią Henryka** – teraz drogi ich się rozchodzą⁷.

Psychologizm zdecydowanie przeważa w cytowanej tu pracy nad biografizmem. Jeśli więc chodzi o portret psychologiczny Krasińskiego – Dobrzycki pisze jasno, że został on utrwalony w fikcyjnej postaci hrabiego Henryka. Natomiast co do losów tej postaci, takiej jasności nie mamy: czy są one czystą fantazją na kanwie psychologicznego podobieństwa do autora, czy przetworzeniem realnej biografii Krasińskiego za pomocą wyobraźni, czy wreszcie wiernym odwzorowaniem, identycznym z oryginałem aż do momentu śmierci bohatera? Dobrzycki wyraża – jak widzieliśmy – wszystkie te trzy poglądy.

Znacznie upraszcza interesującą nas sprawę niewiele późniejsza praca Bronisława Chlebowskiego, który po prostu szuka psychologicznych, nie ściśle biograficznych analogii między autorem dzieła i różnymi jego kreacjami:

Samoobserwacja rozwinięta w przymusowej samotności i ciemności, na jaką go skazywała tak długa choroba oczu, doprowadzała poetę do samowiedzy i sceptyczno-pesymistycznego przeświadczenia o zmienności i słabości ludzkich uczuć, dążeń, wierzeń, przekonań. Mąż-myśliciel wyznaje: „Pracowałem lat wiele na odkrycie ostatniego końca wszelkich wiadomości, rozkoszy i myśli, i odkryłem – próżnię grobową w sercu moim [...] – i cierpię tak, jak Bóg jest szczęśliwy, sam w sobie, sam dla siebie”. [...] Wskrzeszać przeszłość, rycerskość i piękno średnich wieków – marzenie lat młodzieńczych – na nic się nie zda. „Tego już nigdy nie będzie”. [...] Ta niemoc duchowa, ta utrata wszelkich podpór moralnych w życiu, to kara za błędy przodków, zwiększone własnymi i nowymi. „Do błędów nagromadzonych przez przodków dodali to, czego nie znali ich przodkowie: wahanie i bojaźń – i stało się zatem, że zniknęli z powierzchni ziemi i wielkie milczenie jest po nich”. [...] Początek monologu Hamleta (być albo nie być), położony na czele „Nieboskiej” po przytoczonej powyżej myśli „Bezimiennego” (naturalnie samego Krasińskiego) stanowił, wedle wyznań poety, przez pewien czas myśl ciągle powtarzaną przez niego, bo wiernie odtwarzającą stan duszy, której samobójstwo ukazywało się (w latach 1831–1833) jako jedyne rozwiązanie i pogodzenie nurtujących ją wątpliwości, sprzeczności, tudzież przeciwności, paraliżujących porywy uczucia i woli⁸.

⁷ Tamże, s. 72. Podkr. – M. Sz.

⁸ B. Chlebowski, *Krasiński Zygmunt (1812–1859)*, [w:] *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wyjątki*, red. B. Chlebowski i inni, t. V, Warszawa 1909, s. 134–135.

Ten cytat ukazuje najwyraźniej, że Chlebowski utożsamia ze sobą Zygmunta Krasińskiego, jego bohatera – hrabiego Henryka, osobę mówiącą w poetyckim wstępie do III części dramatu i „Bezimiennego” autora motto do *Nie-Boskiej komedii* (istotnie najprawdopodobniej autorstwa samego poety). Podstawą utożsamienia jest, jak widać, psychologia i – w drugiej kolejności – biografia „trzeciego wieszca”. Dlatego, zdaniem badacza, Krasiński każe swoim kreacjom wyrażać własne poglądy, a nie przeżywać podobne perypetie.

Z kolei piszący blisko 20 lat później Aleksander Brückner już nie dzieli zależności postaci od autora na psychologię i biografię oraz stwierdza, że Henryk to „Krasiński sam”, zaś poeta w pełni utożsamia się ze swoim bohaterem. Podstawami tego utożsamienia są „urodzenie i wychowanie, tryb życia i estetyzm”⁹. Podobnie twierdzili kolejni badacze¹⁰, ten sposób interpretacji postaci głównego bohatera pozostał atrakcyjny do dzisiaj. Oto przykład z rozprawy Dariusza Tomasza Lebiody, napisanej już w XXI w. Badacz tak pisze o Mężu:

Nie zapominajmy wszakże, że mamy tutaj do czynienia z postacią szczególną – z jednej strony jest to osoba dramatu, wpisana w ważny **temat** wojny totalnej, ale z drugiej jest to w jakimś sensie personifikacja samego Krasińskiego, a więc romantyka, który nieustannie się waha i analizuje swoje zachowania, czasami bywa mocarny jak tytan, ale często też staje się „liliputem”, niemogącym znaleźć właściwej drogi grzesznikiem¹¹.

Współcześni badacze podejmują różne próby uzgodnienia i wypośredkowania relacji między realnym Krasińskim a elementami fikcyjnymi w bohaterze, znajdując niejako wspólną część obu tych zbiorów cech. Andrzej Fabianowski pisze na przykład, że:

hrabia Henryk nie jest tubą autora. Perspektywa oglądu zjawisk Krasińskiego jest znacznie szersza od tej, w jaką wyposażony został bohater. Jednak w pewnym zakresie obie te perspektywy pokrywają się – i jest to właśnie zakres oceny rewolucyjnych celów oraz możliwości ich osiągnięcia. Toteż spostrzeżenia Męża identyfikować możemy z poglądami autorskimi¹².

⁹ A. Brückner, *Zygmunt Krasiński. Żywot i dzieła*, Złoczów 1927, s. 41.

¹⁰ Por. M. Śliwiński, „Na światach poczętych, na światach mających zginąć”. Apokaliptyka „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego, [w:] *Jednostka – naród – historia*, Piotrków Trybunalski 2007, s. 43–46.

¹¹ D. T. Lebioda, *Krasiński. Gigantomachia. Studium romantycznego monumentalizmu i tytaniizmu*, Bydgoszcz 2011, s. 349.

¹² A. Fabianowski, *Mysł polityczna Zygmunta Krasińskiego*, Ciechanów 1991, s. 18.

Fabianowski powraca, jak widać, do bezpiecznych twierdzeń o tożsamości poglądów autora i wykreowanej przezeń postaci, ale i tej ideowej bliskości nie traktuje jako pełnego utożsamienia. Można mówić, że – zgodnie z wyrażonym tu zdaniem – hrabia Henryk jest jedynie *porte-parole* Krasińskiego, a nie jego biograficznym odzwierciedleniem.

Podobnych dylematów dostarczył badaczom inny bohater dramatu – Orcio. Powróćmy znowu do twierdzeń Dobrzyckiego:

Wszyscy piszący o tym przedmiocie zgadzają się, że tu [tj. we wstępie do części II, w opisie Orcia – M. Sz.] Krasiński siebie przedstawia, że tu jest odbicie jego dzieciństwa. [...] [N]ie trzeba oczywiście wyobrażać sobie rzeczy tak, że Orcio jest fotograficzną kopią. Tylko: tworząc tę postać [...] twórczość Krasińskiego opierała się o rzeczywistość¹³.

Trzeba tu podkreślić charakterystyczne w literaturze przedmiotu „rozdwojenie”. Oto Krasiński został według badaczy odzwierciedlony w dwóch postaciach równocześnie: w hrabim Henryku i Orciu. Podstawa tego „rozdwojenia” jest niejednolita – o ile hrabia Henryk to raczej nośnik poglądów i psychiki autora *Irydiona*, o tyle Orcio jest bliższy samej biografii, ale w jej początkowej części, pozostaje bowiem odzwierciedleniem Krasińskiego jako dziecka. Dobrzycki czyni przy tym znane nam już zastrzeżenia: to nie jest „fotograficzna kopia”, a jedynie zakotwiczenie postaci w biograficznej rzeczywistości.

Kolejny bohater dramatu jest już – zdaniem badaczy – wzorowany na postaciach, z którymi Krasiński się zetknął. I on więc ma biograficzne korzenie. Chodzi tu mianowicie o Pankracego. Dobrzycki, powołując się na Adama Krasińskiego (wnuka poety), stwierdza, że pierwowzorem wodza rewolucji był Leon Łubieński, z którym Zygmunt Krasiński skonfliktował się we wczesnej młodości. Znowu zastrzega się jednak, że Pankracy może być uznany za „kopię” czy „odbicie” Łubieńskiego „przez poezję na zupełnie nową postać przetworzone” i uzupełnione o rysy historycznych „przywódców ludu”, znane autorowi *Nie-Boskiej* z lektury, bo – o czym już wiemy – „Krasiński nie kopiuje niewolniczo”¹⁴. Z kolei według Władysława Folkierskiego wódz obozu rewolucji był wzorowany na postaci „bogu ducha winnego Anglika” z otoczenia Henryka Reeve’a – sir Edwina Hill Handleya¹⁵. W wyobraźni Krasińskiego i w jego dramacie miało się bowiem dokonać „przelewanie wyśnionych rysów Pan-

¹³ S. Dobrzycki, *Nieboska Komedia*, s. 11.

¹⁴ Tamże, s. 115.

¹⁵ W. Folkierski, „*Nieboska*” w perspektywie XX wieku, [w:] *Krasiński żywy. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, red. W. Günther, Londyn 1959, s. 142.

kracego na Handleya i, na odwrót, wyciągniętych z listów Reeve'a nieznanych sobie rysów *the Man called L'Avenir* z Handleya na Pankracego"¹⁶. O ile więc dotąd zetknęliśmy się z „rozdawaniem” biograficznej inspiracji (Krasiński był w jakiejś mierze pierwowzorem hrabiego Henryka, a w jakiejś mierze Orcia), teraz – w przypadku Pankracego – można mówić o zjawisku odwrotnym: połączeniu kilku możliwych inspiracji biograficznych w jednej postaci dramatu. Na razie jednak można tak mówić w oparciu o dociekania dwóch różnych interpretatorów, z których każdy wskazuje inny realny pierwowzór omawianej postaci.

Ten sposób myślenia zyskał jednak pewną popularność i można wskazać badaczy, którzy sami postrzegają kilka możliwych inspiracji biograficznych danej postaci, a także kilka postaci wyrosłych z jednej inspiracji. Przykładem takiego pomieszania biograficznego jest opinia wspomnianego już Adama Krasińskiego, który pisze, że:

Gdyby mu pokorę odjąć i wiarę niezwalczoną w Bożą przyszłość, gdyby mu odjąć dobrą wolę, a pozostawić namietności, byłby Krasiński Hrabia Henrykiem. [...] Pankracy nie posiada w tym stopniu uczuć Krasińskiego jak Hrabia Henryk, nie ze wszystkim jest jednak z obcych poecie stworzony zarodków. Rozum przenikliwy, pożądliwy, płomienny, ta siła przewidywania i panowania bezmiłosna żyła w poecie. Ale w Pankracym do ostateczności ją rozwinął i nie sobie jedynie podobną uczynił, a raczej Łubieńskiemu, w którym pokrewną widział Pankracemu potęgę, zdolność olśniewania, zimną bystrość agitatora¹⁷.

Inny – znacznie bardziej wyrazisty – przykład stanowi stwierdzenie Tadeusza Piniego, że „hr. Henryk jest tu równocześnie Krasińskim i jego ojcem. Krasiński zaś równocześnie Orciem i hr. Henrykiem”¹⁸. Tego typu odczytania niejako z konieczności prowadzą w stronę dociekań psychologicznych. Badacz pyta dalej:

Czy nie należy przypuszczać, że był w tym cel jakiś, że Krasiński, potępiając siebie, potępił jednocześnie swego ojca, który także „nic nie kochał, nic nie czcił, prócz siebie”, że przynajmniej w tej fikcji poetyckiej wypowiedział swemu ojcu słowa strasliwej prawdy, które w rozmowach z nim nie mogły mu przejść przez usta, a które były drugim ciężarem, gniotącym mu duszę i domagającym się zrzucenia. [...] ta siła, którą nazywamy natchnieniem, wyrzuca często z piersi nawet bez jasnej świadomości takie sploty myśli i uczuć, które od dawna leżały tam zagrzebane i niedostępne dla jego wzroku, aż wydobędą się na zewnątrz w postaci

¹⁶ Tamże, s. 144.

¹⁷ A. Krasiński, *Poeta myśli*, „Biblioteka Warszawska” 1901, t. I, s. 216–217.

¹⁸ T. Pini, *Krasiński. Życie i twórczość*, Poznań [1928], s. 120.

symbolu tak głębokiego i tak wielu nićmi związanego z jego życiem, że rozwikłać go i wyjaśnić zupełnie on sam by zapewne nie umiał. Freudowska teoria kompleksów życiowych mogła by tu wiele powiedzieć, a „Nie-Boska Komedia” nadaje się dla niej wybornie jak nader interesujący przedmiot badań¹⁹.

W nieco podobny sposób pisze Czesław Miłosz:

Bądźmy brutalnie szczerzy i powiedzmy, że istotną osobistą treść tego dzieła określa odraza do prokreacji i przedłużania linii. Mały Orcio jest koszmarnym snem człowieka tak zranionego przez świat, że poczytywałby za największy grzech przekazywanie swej własnej bezradności nienarodzonemu. [...] Orcio zdaje się być marzeniem zarówno o własnym dziecku Krasińskiego, jak i samym Krasińskim, podczas gdy Mąż, Hrabia Henryk, nieuchwytnie staje się ojcem autora, generałem Wincentym Krasińskim²⁰.

Cytowany już Władysław Folkierski twierdzi z kolei, że „Henryka tworzy poeta jakby z autopsji, kombinując swój portret z podobizną przyjaciela Henryka Reeve’a”²¹. Wreszcie według Otakara Bartoša, autora wstępu do czeskiego wydania dramatu, prototypem hrabiego Henryka był Wincenty Krasiński, choć i bohater, i jego syn są nośnikami poglądów Zygmunta na poezję i małżeństwo, zaś prototypem zarazem i Pankracego, i Leonarda był Łubieński²². Jeżeli więc wcześniej dostrzegaliśmy dwie przeciwstawne tendencje: do „rozłania” autora (głównie jego psychiki i poglądów) na wiele postaci oraz do łączenia w jednej postaci kilku różnych realnych wzorców, to teraz widzimy trzecią – do łączenia i mieszania ze sobą dwóch poprzednich. Efektem jej jest „zgiełk” literaturoznawczy: pojawia się wielość hipotez biograficznych, zwykle traktowanych nie jak wykluczające się, ale przeciwnie – przyjmowanych jako równorzędne, współistniejące, uzupełniające się.

Te trzy wymienione wyżej tendencje nie wyczerpują wcale możliwości biograficznych poszukiwań, jakie dał badaczom dramat Krasińskiego. Oto bowiem już niedługo po powstaniu *Nie-Boskiej komedii* pojawiło się nowe zjawisko, które można by określić mianem odwrócenia biografizmu, a zatem czytania rzeczywistości biograficznej przez pryzmat dzieła. Chodzi tu o zwyczaj samego Krasińskiego i jego otoczenia, aby z perspektywy istniejącego już dramatu patrzeć na rzeczywistość, a zwłaszcza na realne osoby. W ten sposób po pewnym czasie

¹⁹ Tamże, s. 120–121.

²⁰ Cz. Miłosz, *Odwrot Krasińskiego*, przeł. E. Morawiec, „Pismo” 1981, nr 5/6, s. 70.

²¹ W. Folkierski, „Nieboska” w perspektywie XX wieku, s. 143.

²² O. Bartoš, *Krasinského paradox*, [w:] Z. Krasiński, *Komedie ne božska*, przeł. i przypisami opatrzył J. Simonides, Praha 1983, s. 19.

Adam Mickiewicz czy Henryk Kamieński nabierali cech Pankracego, podczas gdy autor *Irydiona* pozostawał w tej optyce – jakże by inaczej – hrabią Henrykiem. Na przykład w liście do Delfiny Potockiej z 17–18 marca 1848 r. Kraśiński tak pisał o towiańczykach:

Improwizacja z *Dziadów* wykonywana pedancko i co do joty – to ich ideał! [...] To wszystko dla siebie zachowaj, o duszo duszy mojej, i nikomu nie mów, bo powtórzę zaraz nasi i zawróci to do uszów p. Adama, i śmiertelnego wroga sobie nabędę – hr. Henryk Pankracego swego dostanie natychmiast! W istocie oni dotąd tylko na stanowisku Pankracego stoją, nie wyżej, i wiele zburzą rzeczy, nie postawią nic. W nich nie masz miłości.

[LP, III, 746]

Z kolei Konstanty Gaszyński w książce wspomnieniowej *Zygmunt Kraśiński i moje z nim stosunki* pisze:

W czasie tego pobytu w Warszawie jedna ze scen *Nie-Boskiej komedii* powtórzyła się w rzeczywistości przed oczyma autora. Jako w poemacie napisanym przed dziesięciu laty, **Pankracy** przychodzi do **Hrabiego Henryka** namawiać go, by się wyrzekł rodzinnych tradycji, a połączył z ludźmi obalającymi stary porządek świata, tak oto dzisiaj główny i czynny przywódca demokracji warszawskiej stanął nagle przed Hrabią Zygmuntem i odkrywając mu tajemnicę bliskiego powstania, usiłował przerobić go na *socjalnego rewolucjonistę*. [...] Zygmunt nie sprzeciwiał się powstaniu dla wywalczenia niepodległości, ale z całą energią zacnej duszy zaprotestował przeciw mającym się użyć środkom. Błagał więc i zaklinał **nowego Pankracego**, by nie ciągnął narodu nad przepaście zatracenia, by nie plamił zapleśniałymi zbrodniami francuskiego terroryzmu niepokalanej szaty Polski! [...] Każdy pozostał przy swoim zdaniu²³.

Odwroćcie biografizmu polega tu na tym, że to nie realny człowiek stał się pierwowzorem literackiej postaci, a przeciwnie – ta ostatnia odnajdowała w człowieku swoje odzwierciedlenie, kiedy sytuacja rzeczywista zdawała się powtarzać fikcyjną. To nie tyle hrabia Henryk był więc odbiciem Kraśińskiego (a na pewno Pankracy nie był odzwierciedleniem Mickiewicza), ale Kraśiński i Mickiewicz w pewnych okolicznościach nabierali cech bohaterów *Nie-Boskiej komedii*.

²³ K. Gaszyński, *Zygmunt Kraśiński i moje z nim stosunki*, wstępem oraz przypisaniami opatrzył Z. Sudolski, Opinogóra 2009, s. 69–70. Zdaniem Zbigniewa Sudolskiego „nowym Pankracym” był Henryk Kamieński.

Powróćmy jednak do interpretacji samego dramatu. Inną jej możliwość daje jego onomastyczne ukształtowanie. Wspomniałem już o hipotetycznym związku protagonisty *Nie-Boskiej komedii* z angielskim przyjacielem poety, bowiem „Już dawni badacze stwierdzają, że hrabia Henryk ‘zawdzięcza swe imię Reeve’owi”²⁴. A teraz sam zabawię się w biografistę w onomastycznym kontekście. W pierwszych wydaniach dramatu pojawiła się bowiem krótka dedykacja: „Poświęcone Maryi”. Dziś wiemy, kto ukrywał się pod tym imieniem. To Joanna Bobrowa, której Krasiński poświęcił oba swoje wielkie dramaty, a także powieść *Agaj-Han* – jeśli więc poeta zataił własne personalia, to ukochaną ukrył pod pseudonimem, „by nikt nie domyślał się, kogo to imię oznacza”²⁵. Ta enigmatyczna dedykacja zostanie w trzecim wydaniu dramatu usunięta – relacje Krasińskiego z Bobrową zmieniły się przecież radykalnie. Takie, biograficzne tłumaczenie autorskiej decyzji podają badacze²⁶. Tym niemniej wtajemniczony czytelnik pierwszych wydań (i obecny czytelnik wydania krytycznego bądź popularnonaukowego) może odnieść wrażenie, że bohaterka dramatu – Żona, która także przecież nosi imię Maria – jest odzwierciedleniem tak pseudonimowanej Joanny Bobrowej. Gdyby pójść w kierunku onomastyczno-biograficznym (podobnie jak w wypadku Reeve’a), takie odczytanie byłoby co najmniej uprawnione.

Zamiast jednak podążać śladem biografistów, można się przecież od nich odciąć, jak robi to autor drugiego z kolei studium monograficznego dramatu – Bernard Woodrow Januszewski. Doprowadza on omawiane tu poszukiwania do absurdu, gdy stwierdza, że:

Nic nie może być bardziej mylące niż utożsamianie autora z jego bohaterami, bowiem można pójść dalej i twierdzić, że jest on także Pankracym i Galilejczykiem zarazem, a więc napisał dramat w pełni autobiograficzny²⁷.

Czy słuszna jest ta gwałtowna krytyka biograficznych odczytań? Na pewno przemawia przeciwko nim fakt anachroniczności używanej dotąd metody.

²⁴ E. Marwicki, *Zygmunt Krasiński. „Nieboska Komedia”*. Geneza, rozbiór, charakterystyka postaci, dokładna treść, Łódź b. r.

²⁵ J. Kleiner, [Przypis], [w:] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1962, s. 2.

²⁶ Por. np. P. Hertz, *Noty i uwagi*, [w:] Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1973, s. 552.

²⁷ B. Woodrow Januszewski, *Ludzka komedia czy boska tragedia. Studium krytyczne w 150 rocznicę powstania „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego*, Warszawa–Wrocław 1989, s. 16.

Istotne też, że badacze ulegają tu z reguły „złudzeniu genetycznemu”²⁸ i po wskazaniu, kto miałby być pierwowzorem danej postaci, nic już właściwie nie robią, uznają bowiem, że doszli do najważniejszego wniosku. W ten sposób ich rozważania okazują się raczej bezpłodne i mało użyteczne. Jednak ważniejszy problem stwarza chyba naukowa zawodność i dowolność tej metody. Otóż nic łatwiejszego, jak zauważyć niezgodność biografii autora i bohatera, która to niezgodność – mimo ostrożności Dobrzyckiego – stawia pod znakiem zapytania celowość biograficznych dociekań. Cytowany już Januszewski stwierdza więc po prostu, że:

Rzekoma chaotyczność wydarzeń opisywanych w częściach rodzinnej i społecznej utworu, ukazujących nam historię hrabiego Henryka – poety, nie jest historią Zygmunta²⁹.

I tu zgoda, bowiem życie prywatne i publiczne Męża nie ma żadnego związku z autorem *Nie-Boskiej komedii*. Jak Henryk może być Kraśińskim, skoro (wbrew zdaniu Dobrzyckiego) żaden z tropów biograficznych się nie zgadza? W 1835 r. „poeta bezimienny” nie miał żony ani syna, w całym swoim życiu natomiast nie pełnił funkcji wodzowskich ani nie dokonał żadnych czynów wojennych. To elementy biograficzne, które istotnie łatwiej dopasować do jego ojca – napoleońskiego generała – niż do samego twórcy dramatu. Wincenty Kraśiński nie był jednak z kolei poetą. Już prędzej znajdziemy fragmenty biografii Zygmunta u Orcia. Będą to: chorobliwość, przeczulenie, choroba oczu, wczesna utrata matki, wcześniej objawiony talent poetycki... Ale i tu pojawią się problemy, bowiem każda z cech ulega niejako hiperbolizacji: Orcio traci matkę już w niemowlęctwie, zamiast osłabienia wzroku pojawi się u niego ślepotą, jego przeczulenie jest na granicy choroby umysłowej... Wreszcie wczesna śmierć odbiera temu bohaterowi perspektywę dorosłości, w którą już wkroczył autor dramatu. Wydaje się, że podobne zastrzeżenia można zgłosić wobec hipotetycznych pierwowzorów innych postaci: Henryka Reeve’a, Leona Łubieńskiego, Edwarda Hill Handleya czy zaproponowanej przeze mnie Joanny Bobrowej. Łączy ich bowiem z bohaterami dramatu najczęściej jakiś drobny epizod, element – jak na przykład owo przeniesione do literatury imię.

Czy jednak powinniśmy odrzucić wszelkie biograficzne poszukiwania i przejść do porządku nad tym, że postaci realne z literackimi coś jednak łączy? Nad ową delikatną i niekonsekwentną więzią między literaturą i życiem, bo

²⁸ Termin pochodzący z książki R. Welleka i A. Warrena, *Teoria literatury*, przedkład pod red. i z posłowiem M. Żurowskiego, Warszawa 1970, s. 88.

²⁹ B. Woodrow Januszewski, dz. cyt., s. 17.

przecież w kreowaniu postaci Męza i Orcia odbywa się skomplikowana gra z biografią, choć mniej wyrazista niż w wypadku *Dziadów*?

Sądzę, że nie. Próbę rozwiązania dylematu znaleźć można bowiem w romantycznej koncepcji osobowości rozbitej, fragmentarycznej. Romantycy bowiem, o czym pisałem już w rozdziale zatytułowanym *Kobiecym głosem*, traktują „ja” jako podzielne i niejednolite, a nawet wewnętrznie skonfliktowane. Zgodnie z wyznawaną przez nich filozofią fragmentu, widzą je właśnie jako zbiór takich części. Jeśli więc w poszukiwaniach sposobu rozumienia romantycznego „ja” podążymy za twórcami tej epoki, to, widząc je jako genetycznie związane z autorem dzieła, trzeba zarazem dostrzegać jego wewnętrzne skomplikowanie, a nawet obecne w nim sprzeczności i ruch, bo tak własną osobowość widział romantyk – także Krasiński. W tym sensie decydujące jest rzeczywiście podobieństwo psychologiczne i intelektualne czy ideowe, a nie biograficzne (zwłaszcza w kreacji Henryka) bohaterów do autora. Można jednak mówić także o specyficznym „rozbiciu” autora na głosy, często pozostające w dialogu, a nawet w sporze. W ten sposób widziany Krasiński to zarówno Henryk, jak i Orcio. Ale także – trzeba to powiedzieć poważnie, wbrew prześmiewczej intencji Januszewskiego – cechy „bezimennego poety” mają równocześnie zantagonizowani Henryk i Pankracy. Podobnie Henryk i Głos, który mówi mu: „dramat układasz”. I Henryk, i pouczający go Anioł. Wreszcie i Henryk, i osoba mówiąca we wstępach do poszczególnych części dramatu, która także ocenia i krytykuje bohatera, prezentując autorski punkt widzenia. Wszystkie te osoby są wyrazicielami poglądów Krasińskiego, niektóre noszą w sobie coś z jego osobowości. Trzeba bowiem, moim zdaniem, widzieć w rozmaitych postaciach odpryski, fragmenty autorskiego „ja”, ale niezhomogenizowane, skłócone, zdiagnozowane. „Ja” dramatyczne.

14. ŚMIESZNY KRASIŃSKI

profesorowi Tadeuszowi Budrewiczowi

W przeciwieństwie do krytyków i historyków literatury, którzy właściwie zawsze traktowali autora *Nie-Boskiej komedii* poważnie, choć nie zawsze się nim zachwycali, literaci od XIX do XXI w. nadzwyczaj często pozwalali sobie wobec niego na uśmiech albo nawet śmiech. Zobaczmy, co ich śmieszyło.

Zacząć należy oczywiście od recepcji dziewiętnastowiecznej, a nawet współczesnej Krasińskiemu. Jako pierwszy wyróżnił się tu złośliwy przyjaciel „trzeciego wieszca” – Juliusz Słowacki. Napisany przez niego [*Fantazy*] był przez dawniejszych badaczy uważany za satyrę lub pamflet na Zygmunta Krasińskiego, którego portret widziano w postaci bohatera – Fantazego właśnie. Uznano, że fabuła dramatu została osnuta wokół romansu i niechętnie zawartego przez poetę małżeństwa. Zdaniem Juliusza Kleinera, dzieło to było aktem swoistej literackiej zemsty na Krasińskim, szczęśliwszym od Słowackiego w staraniach o miłość pani Bobrowej (przedstawionej jako hrabina Idalia). Dlatego też *Fantazy*-Krasiński musiał w dramacie ponieść erotyczną klęskę. Z kolei upokarzająca dla Słowackiego sprawa niedoszłego pojedynku z autorem *Irydiona* miała zostać odreagowana „w fikcyjnych losach” bohatera „kierowanych przez marzenie złośliwe” w postaci pojedynku „znacznie bardziej denerwującego i kończącego się upokorzeniem”¹.

Jeśli tak – choć nowsi badacze chcą skwitować te domysły jako biograficzne plotki – trzeba by mówić tu raczej o swobodnym zestawieniu przez Słowackiego trzech epizodów z życia Krasińskiego: romansów z Joanną Bobrową i z Delfiną Potocką (zmieszane cechy obu ma bohaterka dramatu, hrabina Idalia), wreszcie niechętnych zabiegów o rękę Elizy Branickiej (z którą notabene literacka Diana Respektowna nie ma nic wspólnego). Inaczej jest z samym bohaterem. Rzeczywiście może się on kojarzyć z autorem *Irydiona* – nie tylko dzięki wspomnianym aluzjom biograficznym, ale także dzięki stylowi jego wypowiedzi, przypominającym listy poety, a także dzięki aluzjom do dzieł (zwłaszcza *Przedświtu*), ulubionych motywów literackich, wreszcie poglądów filozoficznych Krasińskiego. Także dzięki stylowi zachowania – charakterystycznej skłonności

¹ J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław 1972, s. 188–189.

do teatralizacji własnego życia. W ten sposób Fantazy stał się, jak stwierdza Ewa Łubieniewska, „*porte parole* Krasińskiego”².

Na czym jednak polega satyryczne ujęcie osoby i twórczości „trzeciego wieszca” w [*Fantazym*]? Wydaje się, że kluczem jest znaczące imię i nazwisko bohatera: Fantazy Dafnicki. Imię wskazuje na uleganie przezeń przemożnej sile fantazjowania (czy też fantazmatów). Nazwisko – być może wywiedzione od egzaltowanej bohaterki poematu Samuela Twardowskiego *Dafnis drzewem bobkowym*³ – na jego skłonność do egzaltacji. Można jednak w nazwisku również dostrzec korespondującą z imieniem bohatera aluzję do przekształcania i odrealniania rzeczywistości (owa Dafnis, która przemienia się w drzewo laurowe) – te wady zarzucał Krasińskiemu na przykład Konstanty Gaszyński⁴. Nie chodzi tu jednak o marzycielstwo, ale o związany z nim egotyzm i o swego rodzaju brak umiejętności życia w świecie, wśród ludzi. Także o atrofię uczuć.

Fantazy jest konfrontowany zwłaszcza z równie komediowo przedstawionym, zdroworoządkowym Rzecznickim. To on następująco oceni damsko-męskie perypetie bohatera:

[...] Dziwnie ten Fantazjusz żyje:

Z babami się jak na pałasze bije...⁵

Dla nas ważniejszy jest jednak następujący dialog:

[RZECZNICKI]

O, nieszczęśliwy wieszczu!

[...] ty jesteś pióro,

Które sonety pisze... et andronas

Scribit... i bawisz ludzi, gdy się nudzą.

A nudzisz, gdy się bawią...

[...] Bądź zdrów, bałagulo,

Który handlujesz końmi Apollina!

² Por. E. Łubieniewska, „*Fantazy*” Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona, Wrocław 1985, s. 91–104; W. Kubacki, „*Wielka komedia*” Słowackiego, [w:] *W wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 183, 189–191; M. Inglot, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Fantazy*, oprac. M. Inglot, Wrocław 1976, s. IV–V.

³ M. Inglot, dz. cyt., s. 2.

⁴ Por. M. Szargot, *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000, s. 18–19.

⁵ J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. VIII, *Dramaty*, Wrocław 1959, s. 221.

[FANTAZY]

Stój!

[RZECZNICKI]

A co?

[FANTAZY]

Serce moje coś uczuło.

[RZECZNICKI]

Fenomen!...⁶

Z jednej więc strony pojawiają się niepochlebne sądy o Fantazym-poecie – najwyraźniej marnym i skazanym na działalność rozrywkową (a i to nie zawsze realizowaną z sukcesem), z drugiej – wybrzmiewa tu echo słynnej krytyki poety zawartej w *Nie-Boskiej*... :

Ty grasz cudzym uszom niepojęte rozkosze. Splatasz serca i rozwiązujesz gdyby wianek, igraszkę palców twoich – łzy wyciskasz – suszysz je uśmiechem i na nowo uśmiech strącasz z ust na chwilę – na chwil kilka – czasem na wieki. — Ale sam co czujesz? Ale sam co tworzysz? Co myślisz? Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknnością. Biada ci – biada! Dziecię, co płacze na łonie mamki – kwiat polny, co nie wie o woniach swoich, więcej ma zasługi przed Panem od ciebie.

[DZ, III, 1, s. 91]

Dlatego też Fantazy potrzebuje „uczłowieczającego” wstrząsu, który pierwsza dostarcza mu Diana, co on sam kwituje słynnym: „Duchowi memu dała w pysk i poszła!”⁷ Następny wstrząs zapewni umierający Major, zaś bohater-poeta powie tym razem: „przez śmierć tę tak krwawą i ciemną / Jestem człowiekiem ochrzczone”⁸. Romantyczna poza i charakterystyczna dla poety atrofia uczuć zostały pokonane – niestety jednak, jedynie w literaturze. To nie Krasiński został przecież „człowiekiem ochrzczone”, lecz jego literacki sobowtór. Realny przyjaciel Słowackiego musiałby chociażby „z siebie lakier byroński szatana / Zrzucić”⁹, aby tego doznać.

Dramat *Fantazy* wyśmiewa samego Krasińskiego i jego twórczość (ogólnie), nie mówi natomiast nic o jego konkretnych dziełach. Tę lukę wypełnia

⁶ Tamże, s. 201–203.

⁷ Tamże, s. 221.

⁸ Tamże, s. 309.

⁹ Tamże, s. 190.

wcześniejszy od omawianego tu tekstu fragment prozatorski, zatytułowany przez wydawców [*Panem Alfonsem*]. Zawiera on niejako pierwsze rzuty pomysłów [*Fantazego*], a w każdym razie występują w nim imiennicy niektórych bohaterów dramatu. Wśród „pomocniczych dzieł do [...] romansu” narrator autor-ski wymienia tam zaś następujące utwory:

15. Ligenzy o zwaleniu się St. Piotra...
16. Irydion, czyli zwalenie się Petersburga.
17. Demokracja, czyli zwalenie się Tygodnika Poznańskiego na nią... inedit¹⁰.

Autor *Irydiona* i *Trzech myśli Ligęzy*, będący przy tym zdeklarowanym przeciwnikiem demokracji, rozumianej wtedy jako światopogląd lewicowy, jeśli nie – rewolucyjny, publikował w poznańskim „Tygodniku Literackim”. Słowacki wymienił zatem w [*Panu Alfonsie*] dwa dzieła Krasińskiego i trzykrotnie przywołał skojarzony z nim motyw „zwalenia się”. W ten sposób żartobliwe rozwinął miano „Poety Ruin”¹¹, którym, jak pamiętamy, obdarzył „trzeciego wieszczą” w liście dedykacyjnym do *Balladyny*. Ruiny zostały zatem potraktowane jako temat obsesyjny w twórczości Krasińskiego, co także skłoniło Słowackiego do śmiechu – tym razem będącego raczej wyrazem dobrodusznego humoru niż ostrej satyry.

Podobno spod pióra (czy też raczej – z głowy) autora *Balladyny* wyszła też następująca krótka parodia *Przedświt* – znana tylko z tradycji ustnej, a zapisana przez Tadeusza Żeleńskiego-Boya:

Z ojców mych ziemi przez wroga wygnany, deptać musiałem – salonów dywany...¹²

Parodiowane wiersze w oryginale brzmią następująco:

Z Ojców mych ziemi przez wroga wygnany
Deptać musiałem obcych ludzi łany

[DZ, II, s. 101]

Możemy w parodii tego dwuwiersza zaobserwować i charakterystyczną dla Słowackiego złośliwość, i znany skądinąd jego niechętny stosunek do omawianego poematu Krasińskiego. *Przedświt* został opublikowany pod nazwiskiem Konstantego Gaszyńskiego – była to stała praktyka autora *Irydiona*, który oficjalnie nie przyznawał się do własnych dzieł. W korespondencji z Krasińskim Słowacki

¹⁰ Tamże, t. XI, *Pisma prozą*, Wrocław 1959, s. 99.

¹¹ Tamże, t. VII, *Dramaty*, Wrocław 1959, s. 7.

¹² T. Żeleński (Boy), *Pisma*, pod red. H. Markiewicza, t. III, *Ludzie żywi*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1956, s. 211, 458.

udaje, że istotnie wierzy w tę mistyfikację i dzięki temu może sobie pozwolić na swobodną krytykę „żółtej książeczki pewnego Gaszyńskiego”¹³. Dlatego też pisze bez ogródek: „Któż jest *Przedświtu* autor? Dydaktyk romantyczny...”¹⁴ Jednakże Gaszyńskiemu – powstańcowi listopadowemu i emigrantowi – nie można było zarzucić, że jego wygnanie przez wroga „z Ojców ziemi” było czymś nieprawdziwym i przez to zabawnym. Inaczej z Krasińskim, który wygnańcem-emigrantem nie był nigdy, a jego tułaczce cierpienia istotnie dałoby się podsumować jako „deptanie dywanów” w arystokratycznych salonach. Słowacki – utożsamiając podmiot mówiący *Przedświtu* z krygującym się na męczennika Krasińskim – dekonspiruje więc prawdziwego autora dzieła.

Nie jest dla nas najważniejsze, czy zacytowany przez Boya dwuwiersz rzeczywiście napisał autor *Balladyny*. Ważne, że wcześniej (już w XIX w.) zaczęto z Krasińskiego pokpiwać, szczególnie biorąc na warsztat pseudomęczeństwo, pseudoemigrację i, najbardziej może, kabotyństwo poety. Teksty Słowackiego (jeśli uznać, że parodia *Przedświtu* też jest jego autorstwa) powstały w okresie osłabienia więzów jego przyjaźni z Krasińskim. Pozostały bądź niedrukowane ([*Fantazy*], [*Pan Alfons*]), bądź nawet niezapisane (parodia *Przedświtu*). Tym niemniej – choć osamotnione, bowiem zasadniczo wiek XIX traktował Krasińskiego jako postać pomnikową, z czcią i należytyym szacunkiem – wyznaczyły drogi dla przesmiewców. Do dworowania sobie nadawały się bowiem z jednej strony biografia i przybierane przez autora *Irydiona* pozy, z drugiej zaś – jego twórczość.

*

Na nieśmiały uśmiech nad spuścizną „trzeciego wieszczą” pozwolił sobie znowu dopiero wiek XX. W zabawnej książce Kornela Makuszyńskiego *Perły i wieprze* (pdr. 1915) pojawiło się bowiem następujące zdanie:

Pamiętnik nasz z czasów bujnej młodości, która wcale nie była rzeźbiarką życia, lecz chodziła na głowie, płatała nieszczęsne głupstwa, wliczając w to i pisanie wierszy, i śmiała się na całe gardło, nie wiadomo czemu – pisany był wprawdzie atramentem, lecz przyprowadzonym umiejętnie spirytusem¹⁵.

Zdanie to zawiera aluzję do bardzo niegdyś popularnego i wpisywanego do dziecięcych sztambuchów wiersza Krasińskiego o incipicie [*Czemuż, Mistrzu, masz siwiznę...*], drukowanego najczęściej pod tytułem *Do Kajetana Koźmiana*. Jedna z jego zwrotek brzmi tak:

¹³ J. Słowacki, *Dzieła...*, t. XIV, *Listy*, Wrocław 1959, s. 200.

¹⁴ Tamże, s. 204.

¹⁵ K. Makuszyński, *Perły i wieprze*, Kraków 1988, s. 76–77.

Młodość, Mistrzu, jest rzeźbiarką,
Co wykuwa żywot cały;
Choć przeminie sama szparko,
Cios jej dłuta – wiecznotrwały!

[DZ, I, s. 288]¹⁶

Zabieg Makuszyńskiego jest więc podobny do tego, co zrobił z początkowymi wersami *Przedświtu* Słowacki. Stwierdzenia w oryginale poważne i namaszczone zacytowano tu w kontekście żartobliwym oraz wyraźnie im zaprzeczono. Zamiast młodości-rzeźbiarki Makuszyński przedstawia – by odwołać się do innego romantyka – młodość wcale nie „górną”, ale za to zdecydowanie „durną”. Młodość szaloną, pijaną i wesołą – chyba też pozbawioną patronatu jakiegokolwiek „Mistrza”. Co więcej – Makuszyński samo pisanie wierszy przedstawia jako „nieszczęsne głupstwo”. Uśmiech dotyczy więc nie samego Krasińskiego, którego biografii w ogóle nie obejmuje, a właśnie wspomnianej powagi i namaszczenia (wzniosłości), z jakimi były napisane jego najbardziej znane utwory (niestety bowiem autor *Irydiona* rzadko objawiał w twórczości literackiej swoje świetne poczucie humoru).

Mocny „wybuch śmiechu” – tym razem wielogłosowy – zabrzmiał natomiast w dwudziestoleciu międzywojennym. Najwyraźniej był on związany z niemalże programowym odrzuceniem romantyzmu w wolnej Polsce i radosnym kpieniem z niego, z „antybrązowniczymi” kampaniami, w jakie angażował się nie tylko Boy, a także z zauważalnym odejściem od Krasińskiego, którego twórczość zaczęto traktować jako szacowny zabytek literacki i – niestety – nic więcej¹⁷.

W roku 1926 ukazała się w „Gazecie Literackiej” krótka anonimowa parodia *Nie-Boskiej komedii* opatrzona tytułem *Nieznany fragment „Nie-Boskiej komedii”*. Zręcznie napisany utwór skonstruowano prawie wyłącznie z cytatów z dramatu Krasińskiego, reprezentuje on zatem rzadki współcześnie gatunek określany nazwą centon. Cytaty te pochodzą w większości ze sceny dyskusji Męża z Pankracym, co jest o tyle ważne, że *Nieznany fragment...* do tej właśnie sceny nawiązuje. Pojawiają się jednak także zdania pochodzące z innych scen, a nawet z innego dramatu – *Irydiona*, z którego zaczerpnięto nazwanie Polski „ziemią mogił i krzyżów” [DZ, III, 1, s. 459]. Ze względu na to, że jest ono niemalże niedostępne, pozwolę sobie zacytować całość owego dziełka:

¹⁶ Cytowana zwrotka wiersza zyskała tak wielką popularność, że jeszcze w drugiej połowie XX w. była wpisywana do dziecięcych i panieńskich pamiętników bez świadomości, kto jest jej autorem.

¹⁷ Por. np. H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, „Pismo” 1981, nr 3, s. 48.

Pankracy: Niech będzie pochwalony.

Hr. Henryk: Na wieki wieków.

Pankracy: Szablą ojców twoich bij się o ich cześć i potęgę!

Hr. Henryk: Hm! „Czy mamy wiarę we własne siły”?

Pankracy: Ach – ten dziwny generał – oparty na szabli obosiecznej –

Hr. Henryk: Sławny Bianchetti – dziś kondotier ludu – A nie mówiłem wam – a widzisz – ostrzegałem cię, mój Pafnucy – przepraszam – Pankracy –

Pankracy: (tragicznie) Bóg nad nami nie miał litości – Hurra! – Hurra!

Hr. Henryk: Przekleństwo – przekleństwo.

Pankracy: Gdybym był tobą, wiem, co bym uczynił.

Hr. Henryk: Hę?

Pankracy: Ja więc, hr. Henryk, rzekłbym do Pankracego: „Zgoda!”

Hr. Henryk: Tyś młodszym bratem szatana. Ale jeśli szatan taki kiep, jak ty, to zaprawdę nie ma obawy o zbawienie dusz ludzkich.

Pankracy: Czas szydzi z nas obu. Nawet „Kurier”! – o zgrozo!

Hr. Henryk: Przekleństwo – przekleństwo.

Pankracy: Tyś temu winien. Jeden z twoich dziadów baby strzelał po drzewach i Żydów piekł żywcem –

Hr. Henryk: (szuka kamienia) Nazad, synu wolności!

Pankracy: (wali go laską w łeb) ... Gniazdo twoje strzaskane piorunem!

Hr. Henryk: Hej! Jakubie!

Anioł Stróż: Pokój wam, bałwani, uciszcie się! (Pomiędzy rozwścieczonych pada groźny cień o sumiastych wąsach i krzaczastych brwiach)

Hr. Henryk: Przepraszam cię – Pankraceńku –

Pankracy: To ja cię przepraszam – ja tak tylko niechący –

Hr. Henryk: Pójdź w moje objęcia! (Całują się i ściskają. Muzyka gra: „Kochajmy się”. Nad ziemią mogił i krzyżów wzeszło słońce i szklął się jego blask na łysinie Pankracego, jak na miednicy balwierskiej, którą Don Kichot brał za hełm stalowy)¹⁸.

Anonimowy autor wykazał się znakomitą znajomością dzieła Krasińskiego. Niezwykle ważne jest także co innego – kontekst przełomu majowego (gazeta ukazała się w czerwcu 1926 r.). Dlatego skłóconych bohaterów: arystokratę Henryka i demokratę Pankracego (wedle pojęć dwudziestowiecznych – prawicowca i lewicowca) godzi „groźny cień o sumiastych wąsach i krzaczastych brwiach”, a zatem marszałek Piłsudski. Wchodzi on w rolę zamykającej dramat Krasińskiego świetlistej wizji Chrystusa, „oburącz wspartego na krzyżu jak na szabli Mściciel” [DZ, III, 1, s. 215]. Pod wpływem groźnego wąsatego cienia nie tylko godzą się

¹⁸ Nieznany fragment „Nie-Boskiej komedii”, „Gazeta Literacka”, 15 czerwca 1926, nr 9–10, s. 4.

antagoniści, ale i *Nie-Boska komedia* zmienia się w *Pana Tadeusza*, bo pojawia się motyw „Kochajmy się!”¹⁹, a hrabia Henryk zwraca się do przeciwnika *per* „Pankraczeńku” (tak jak skłóceni wcześniej bohaterowie Mickiewiczowskiej epopei w przedostatniej księdze mówią do siebie: „Protazeńku” i „Gerwazeńku”²⁰).

Wprowadzenie fragmentów *Nie-Boskiej komedii* w ramach centonu w aktualny kontekst polityczny i romantyczne konteksty literackie nie wyjaśnia jednak przyczyn i charakteru śmiechu nad Krasińskim. Zwróćmy uwagę na zabawne użycie zdania: „Pokój wam, bałwany, uciszcie się”. W oryginale Anioł Stróż zwraca je do morza [DZ, III, 1, s. 109], tu – do antagonistów. Potem błyszczącą łysinę Pankracego porównuje do „miednicy balwierskiej, którą Don Kichot brał za hełm stalowy”. Śmieszne zaciętrzewienie i donkiszoterię antagonistów kojarzy zatem anonimowy autor ze światem współczesnej mu polityki, w który Piłsudski wchodzi jak dorosły między skłócone dzieci w piaskownicy. Ta śmieszność dosięga jednak także dramatu Krasińskiego – dalekiego, zdaniem autora *Nieznanego fragmentu*..., od spraw „dorosłych” i poważnych. Twórca *Nie-Boskiej komedii* został w ten sposób odesłany do kąta i zachęcony, by uczył się od „poważniejszego” kolegi Mickiewicza.

Do biografii Krasińskiego nawiązał natomiast Marian Hemar w tekście piosenki pod tytułem *Maryla*. Podmiot mówiący (a raczej może – śpiewający) tego utworu to Maryla Wereszczakówna, która w swoich wynurzeniach odwołuje się, rzecz jasna, przede wszystkim do biografii Mickiewicza, ale poświęca uwagę także autorowi *Przedświtu* i jego muzie – Delfinie Potockiej:

Literatura, literatura

To nie jest tylko zasługa pióra:

Trzeba dziewicy, która wie,

Kiedy pocie szepnąć – „nie”!

Sizuś Krasiński – ach, przykry dreszcz –

Też duży talent, a mniejszy wieszcz.

Lecz to, niestety, nie jego wina,

Przysięgłabym – to ta Delfina –

Od rana „tak”, w południe „tak”,

Wieczorem „tak” bez szczególnych perswazji.

W ojczyźnie „tak”, na emigracji „tak” –

I człowiek nie miał do bólu okazji.

¹⁹ A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie rocznicowe, t. IV, *Pan Tadeusz*, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995, s. 333.

²⁰ Tamże, s. 317.

Sam przyznał, że przez Delfiny czary
Bóg mu odmówił tej anielskiej miary.
Szczęściem dla niego świat go umieszcza
Wprost dla symetrii też jako wieszcz²¹.

Hemara śmieszny biografia Krasińskiego, przedstawiona zresztą wyjątkowo nierzetelnie. W piosence pojawia się sugestia wpływu Delfiny na poetę w momencie tworzenia słynnego wiersza o incipicie [*Bóg mi odmówił tej anielskiej miary...*], który w istocie powstał wcześniej, w okresie romansu jego autora z Joanną Bobrową. Maryla lokuje też „Sizusia” „na emigracji”, podczas gdy, o czym była już mowa, Krasiński nigdy emigrantem nie był. Odbiorca piosenki nie wie, komu tę ignorancję przypisać: samemu Hemarowi czy wykreowanej przez niego Maryli. W każdym razie po raz pierwszy zaznacza się tu tendencja, że gdy przywoływana jest biografia, ośmieszony zostaje nie tylko Krasiński, ale i jego czytelnicy, głównie może badacze odwołujący się do modnych wciąż w dwudziestolecie biografizmu i psychologizmu. Śmieszność poety polega bowiem na... jego powodzeniu u płci przeciwnej, co jakoby przeszkadza mu w tworzeniu wielkiej literatury. U Hemara pogląd ten można kojarzyć także z modną wówczas psychoanalizą (wtręty freudowskie pojawiły się wtedy – jak pamiętamy – chociażby w monografii Krasińskiego pióra Tadeusza Piniego²²), a mianowicie z przekonaniem o wpływie braku sukcesu erotycznego (zaspokojenia) na twórczość literacką jako taką (a nie na np. tematykę tej twórczości), a zatem z teorią sublimacji.

W Gombrowiczowskiej powieści *Ferdydurke* nazwisko Krasińskiego nie występuje w ogóle, natomiast aż sześciokrotnie w różnych wariantach pojawia się tam aluzja cytatowa do *Przedświtu* – np. tak:

I znów nuda ciśnie, pod ciśnieniem nudy, wieszcz i nauczyciela rzeczywistość się pomału w świat przemienia ideału, daj mi teraz marzyć, daj – i już nikt nie wie, co jest realne, a czego w ogóle nie ma, gdzie prawda, gdzie złuda, co się czuje, czego się nie czuje, gdzie naturalność, a gdzie sztuczność, zgrywa i to, co **powinno być**, miesza się z tym, co nieubłagane jest, i jedno drugie dyskwalifikuje, jedno drugiemu odbiera wszelką rację bytu, o, wielka szkoła nierzeczywistości!²³

²¹ M. Hemar, *Maryla*, [w:] *Kiedy znów zakwitną białe bzy* (Utwory wybrane), wybór i posłowie T. Szymański, Kraków 1991, s. 352–353.

²² Por. np. T. Pini, *Krasiński. Życie i twórczość*, Poznań [1928], s. 120.

²³ W. Gombrowicz, *Dzieła*, red. naukowa tekstu J. Błoński, t. II, *Ferdydurke*, Kraków 1986, s. 124.

Gombrowicz przywołuje tu oczywiście następujący fragment *Przedświtu*:

Rzeczywistość się pomału
W świat przemienia ideału,
W sen ze srebra i kryształu:
Daj mi teraz marzyć, daj!

[DZ, II, s. 105]

Pozornie mamy tu do czynienia jedynie z żartobliwą aluzją podobną do zrobionej wcześniej przez Makuszyńskiego, któremu chodziło jedynie o przywołanie poważnego tekstu w zabawnym kontekście. Jednak nawiązanie do *Przedświtu* ma dla Gombrowicza bez porównania większe znaczenie.

Po pierwsze, jak już wspomniałem, jest to aluzja wielokrotna, a o znaczeniu powtórzenia następująco pisze autor *Ferdydurke*:

I polecam wam moją metodę nasilania przez powtarzanie, dzięki której powtarzając systematycznie niektóre słowa, zwroty, sytuacje oraz części nasilam je potęgując zarazem wrażenie jednolitości stylu do granic nieomal maniackich. Przez powtarzanie, przez powtarzanie najsadniej tworzy się wszelka mitologia!²⁴

Po drugie, cytat z Kraśińskiego odsłania przyjętą przez Gombrowicza metodę kreacji, bo, zdaniem Zdravka Mailća, „należy do tych, [...] które bezpośrednio mówią, o sensie udziwnienia rzeczywistości w *Ferdydurke*”²⁵ i „wyraża może najbardziej podstawowe prawo świata *Ferdydurke*”²⁶. Trzeba jednak dopowiedzieć, że owo przekształcanie świata przedstawionego nie zmienia go istotnie – jak u Kraśińskiego – w „świat ideału”, a przeciwnie, w „nieprawdopodobną groteskę”²⁷, „koszmar”²⁸, „zupelną pokraczność”²⁹, zalewaną przez „ciemny, śmieszny żywioł brzydoty, ohydy, plugastwa”³⁰. Odsłonięcie metody przez ironiczne użycie cytatu jest więc równocześnie kpinią z romantycznego idealizmu Kraśińskiego.

Trzeba jednak równocześnie zauważyć, że wydrwiony cytat stał się najważniejszą aluzją romantyczną w *Ferdydurke* – ważniejszą niż sławna, ale pokazana jednorazowo i będąca jedynie kreacją (a nie zdradzająca samego

²⁴ Tamże, s. 69.

²⁵ Z. Malić, „*Ferdydurke*”, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 120.

²⁶ Tamże, s. 135.

²⁷ W. Gombrowicz, dz. cyt., s. 47.

²⁸ Tamże, s. 50.

²⁹ Tamże, s. 61.

³⁰ Tamże, s. 161.

mechanizmu kreowania świata przedstawionego) lekcja Bładaczki o tym, że „Słowacki wielkim poetą był”³¹.

Śmiech nad Krasińskim nie ucichł po wojnie. Zabrzmiął chociażby w *Kwiatach polskich* (pdr. 1949) Juliana Tuwima, gdzie pojawiła się kolejna parodia *Przedświtu*:

I widzi ksiądz kościółek wiejski
Z trybunem bożym na ambonie
[... ..]
Kiedy w ekstazie kaznodziejskiej
O Polsce mówi. O Niej, o Niej
[... ..],
Bo ją wysnioną odziedziczył
Po fantastycznych naszych wieszczach
[... ..],
Płacząc ze szczęścia, myśli o niej
Że jest Tęczowa, Chrystusowa,
Ojczyzna Wcielonego Słowa,
„Ty, Co Myśl Boga Nosisz W Łonie
I Losy Świata W Swym Zakonie...
Kościele Widomego Czynu
Ucieleśniony W Bożym Synu...” –
Kiedy w natchnieniu i zapale
Wznosi się ku Niej Wywróżonej,
W Niebiesiech Ducha Zawieszanej
Mesjanistycznym epinałem,
I już ma krzyknąć z całej mocy:
„Witaj, Błękitna Jeruzalem!” – ³²

Do tego fragmentu poematu Tuwim zrobił następujący przypis:

Krasiński. A duże litery – to moja złośliwość. Nie znoszę tej wielkopańskiej gadaniny!³³

W scenie z wiejskiego kościółka znaleźć można bowiem przekształcony cytat z *Przedświtu*, tak brzmiący w oryginale:

Bo myśl Boga w twoim łonie
I los świata – w twym Zakonie!

[DZ, II, s. 138]

³¹ Tamże, s. 42.

³² J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1993, s. 219–220.

³³ Tamże, s. 350.

Reszta mesjanistycznego kazania to natomiast znakomity pastisz poematu Krasińskiego – np. takich jego wersów:

Rozklęzione duchów grona
 [... ..]
 Wzbić się muszą – tam, gdzie ona
 Wichrem Bożym podniesiona,
 [... ..]
 Opasane tęczą tysiącem!

[DZ, II, s. 134]

Podchwytując świetnie i parodiując styl mesjanistycznego poematu (najwyraźniej – doskonale mu znanego), Tuwim równocześnie wyśmiewa charakterystyczną dla Krasińskiego manierę nadużywania wielkich liter. Istotnie, jest ona w poezji „trzeciego wieszcz” łatwo uchwytana – i nieco drażniąca. Romantyczny poeta pozostawił świadectwo, że wspomniana maniera wynikała z przemysłanych decyzji. W zachowanym autografie przedmowy do *Przedświtu* znaleźć można następujące słowa skierowane do wydawcy (i, jak pamiętamy, pozornego autora) poematu – Konstantego Gaszyńskiego: „W przepisывaniu tylko, proszę cię, [...] uważaj [...] na pewne słowa, które trzeba dużą literą zaczynać” [DZ, VIII, s. 106].

Tuwim wyśmiewa poezję – a Tadeusz Różewicz, w cyklu *Portrety z zeszytów szkolnych*, biografię Krasińskiego. Czy jednak istotnie to koleje życia romantyka tak go śmieszą? Przypomnijmy sobie płaczącą biograficzne fakty Hemarowską Marylę. Uczeń-podmiot liryczny Różewiczowskiego cyklu jest do niej nieco podobny. I podobnie (choć w większym jeszcze stopniu niż w piosenkach z dwudziestolecia międzywojennego) śmieszy raczej niewiedza i naiwność (podobnie jak niezbyt mądre psychologizowanie u Hemara) „ja” mówiącego niż opowiadana przezeń biograficzna historia:

Nasz Trzeci Wieszcz

Zygmunt Krasiński
 był synem generała Krasińskiego
 który uderzył go w twarz
 w zaraniu młodości

Zygmunt był z pochodzenia Hra
 miał nos wydatny
 oczy słabe
 a także słaby żołądek

niektórzy uczeni
mieli wątpliwości
czy Hrabia Zygmunt
zasłużył na miano wieszczą
miał on wiele romansów
szczególnie z własną
nieszczęśliwą żoną
którą odmalował
w Nieboskiej Komедii

Kiedyś w gniewie
nazwał on Mickiewicza
„żydkiem”
co jednak po sprawdzeniu
przez wybitnych profesorów
okazało się na szczęście
dla Polski i Litwy
częściową pomyłką

jako Hrabia i arystokrata
Zygmunt Krasiński
spoczął we własnym nagrobku
z białego marmuru włoskiego
w rodzinnym majątku
Oblęgorku koło Opino Góry

pozostały po nim listy
pisane do innego hrabiego
o nazwisku Olizara
listy te są prawdziwą
skarbnicą z której uczeni
czerpią pełnymi garściami
aż do dnia dzisiejszego³⁴

Zwracają uwagę nonsensy, fałsz i przekręcenia w biografii – np. pomysł o sportretowaniu w *Nie-Boskiej komedii* żony Krasińskiego (w istocie poeta poślubił Elizę Branicką wiele lat później) czy też przywołanie jego nieistniejącej korespondencji z Gustawem Olizarem. Nie chodzi tu jednak tylko o jakiś „humor zeszytów szkolnych”. Różewicz ośmiesza w swoim wierszu nie tylko ucznia-idiotę, ale i idiotę-nauczyciela. Błędy ucznia nie wynikają bowiem

³⁴ T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000, s. 98–99.

jedynie z tego, że czegoś nie zrozumiał lub przekreślił. Przekazał bowiem po prostu myśl nauczyciela – niewrażliwego na poezję biografisty i antysemity³⁵.

Pojawia się pytanie – czy może nas coś śmieszyć nie tyle u ucznia i nauczyciela, co u Krasińskiego? Na pewno to, co śmieszyło już jego współczesnych: nadmierne podkreślanie przezeń związków rodzinnych i arystokratyczna pycha rodowa – tak raziła Tuwima „wielkopańskość”³⁶. Ale na pewno bardziej: krytyczna i „uczona” recepcja dzieł i – zwłaszcza – biografii romantycznego poety, zupełnie przy tym niezrozumiana i przekreślona w szkole. Nie tyle więc śmieszy Krasiński, co raczej jego czytelnicy.

Rok 1959 – rok jubileuszu (stulecia śmierci poety) – stał się początkiem nowej fali zainteresowania życiem i twórczością „trzeciego wieszcz”. Jubileusz ten przyniósł między innymi ankietę „Życia Literackiego”, w której na temat Krasińskiego wypowiadali się znakomici twórcy, krytycy i historycy literatury. Dla nas najbardziej interesująca będzie wypowiedź Juliana Przybośa, który pisze właśnie o śmiechu nad dziełami wielkiego romantyka:

Gdy przypominamy sobie wiersze Krasińskiego, ciśnie się na usta katarynka wmuszanego w szkole „Przedświtu” i „Psalmów”. Po wielu latach od czasu, kiedy się uwolniłem od tego przymusu, przyszedł mi na język jeden wiersz [...]: „Czy pamiętasz nad Alp śniegiem”. I parsknąłem śmiechem na tę prychająco-szepleniącą zbitkę³⁷.

Przyboś zaśmiewa się – jak jego poprzednicy – nad *Przedświtem*, z którego pochodzi cytowany fragment [DZ, II, s. 104]. Śmieszy go zaś najwyraźniej poetycka nieporadność Krasińskiego. W wypowiedzi dwudziestowiecznego poety najważniejszy jednak wydaje się kontekst, w jakim *Przedświt* się pojawia. To – podobnie jak u Gombrowicza – kontekst szkolny, lekturowy. Trzeba pamiętać, że Przyboś należał do jednego z tych pokoleń, które dręczono w szkole dziełami „trzeciego wieszcz” – jak można się domyślać z cytatu – nie tylko omawianymi, ale i „wkuwanymi” na pamięć. Dlatego – jak się wydaje – pisarze XX w. tak często odwołują się do *Przedświtu* (który rzeczywiście musiał bardzo nudzić i denerwować szkolną młodzież, zmuszaną pewnie – jak na Gombrowiczowskiej

³⁵ B. Szargot, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński w oczach Tadeusza Różewicza (O cyklu Portrety z zeszytów szkolnych), [w:] Mickiewicz. Słowacki. Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty, red. E. Owczarz, J. Smulski, Łowicz 2001, s. 38–42.

³⁶ Por. np. M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 19–23.

³⁷ J. Przyboś, *Człowiek niezwykły, ale poeta?*, „Życie Literackie” 1959, nr 10, s. 3.

lekcji Bładaczki – do wyrażania nad nim zachwyty), do *Nie-Boskiej komedii* czy *Irydiona*³⁸. Śmiech wydaje się płynąć z zemsty nad lekturowym przymusem – zwłaszcza w odniesieniu do *Przedświtu*, który, co tu dużo mówić, istotnie poetycko „nie zachwyca”.

Szczególnym utworem w przedstawionym tu wyliczeniu jest *Cyberiada* Stanisława Lema. W jednej z groteskowych opowieści o przygodach Trurla i Klapaucjusza pojawia się niespodziewanie cały szereg aluzji do *Nie-Boskiej komedii*. Oto grupa robotów torturuje inną myślącą maszynę, a przywódca okrutników zaświadcza: „każdego wieczoru w tym loszku sąd nad onym sprawujemy³⁹” (w dramacie Krasieńskiego także w lochach Okopów Świętej Trójcy „straszny sąd co noc się powtarza” [DZ, III, 1, s. 196]). Okazuje się jednak, że nieszczęsnego robota spotyka kara nie jak hrabiego Henryka za winy „rodu przekłętego”, „naddziadów” (czyli arystokratów [DZ, III, 1, s. 197–199]), lecz za obietnicę uszczęśliwienia innych, stworzenia rajy na ziemi:

– A masz za prorocstwo szczęśliwości! A naści za doskonałość bytu! [...] I za pospólność altruistyczną! A tu za ducha romantyzm!⁴⁰

Ów robot, Malapucy Chałos, dążąc do „powszechnej szczęśliwości”, swoimi reformami najpierw doprowadził bowiem do powszechnej wojny, a potem spowodował w świecie robotów „pożogę, mogiłę, ogólne bezprądzie, dewatyzację, kompletny spadek napięcia życiowego”⁴¹, czyli apokalipsę. W miejscu Henryka przed „straszny sąd” stanął więc nowy Pankracy (wydaje się, że nawet imię robociego reformatora – Malapucy – może się kojarzyć z imieniem przywódcy rewolucjonistów z dramatu Krasieńskiego). Podobnie jak hrabia Henryk zostaje przez sądzące go widma obarczony odpowiedzialnością za winy przodków, tak też oprawcy każdorazowo odtwarzają na nowo („wskrzeszają⁴²”) nieżyjącego reformatora na podstawie wyekstrahowanego z jego pism „algorytmu”⁴³. Pojawia się więc u Lema motyw sobowtóra – obiekt zemsty nie jest

³⁸ Już w galicyjskiej szkole w czasie zaborów omawiano aż 10 dzieł Krasieńskiego w całości lub we fragmentach (były wśród nich oczywiście: *Nie-Boska komedia*, *Irydion*, *Przedświt* i *Psalm* *przyszłości*). W podobny sposób potraktowano twórczość Krasieńskiego w szkole międzywojennej. Por. H. Gradkowski, *Zygmunt Krasieński – dzieje recepcji (na podstawie dzieł literaturoznawców i autorów podręczników szkolnych)*, Jelenia Góra 2010, s. 132–135, 182–219.

³⁹ S. Lem, *Cyberiada*, Kraków 1967, s. 280.

⁴⁰ Tamże, s. 276.

⁴¹ Tamże, s. 280.

⁴² Tamże, s. 281.

⁴³ Tamże, s. 280.

bowiem samym Malapucym, lecz jego „podobniakiem, bliźniowcem”⁴⁴. Motyw ten także zaczerpnięto z dramatu Kraśińskiego. W *Nie-Boskiej komedii* „straszny sąd” odbywa się bowiem właściwie nie nad protagonistą, lecz nad jego sobowtórem – postacią, którą Orcio nazywa „drugim ty” hrabiego Henryka [DZ, III, 1, s. 199].

Obok aluzji do najbardziej znanego dramatu Kraśińskiego pojawiają się u Lema także odwołania do *Irydiona*. Mechaniczni mściciele określają bowiem siebie jako „synów pomsty”⁴⁵ („synów zemsty”⁴⁶), a tak właśnie trzykrotnie został nazwany protagonista dramatu (we *Wstępie* i w *Dokończeniu* [DZ, III, 1, s. 241, 242, 452]. Zmiana imienia bohatera sygnalizująca, że odtąd zemsta będzie jego celem, to odwołanie do popularnej konwencji romantycznej. W *Cyberiadzie* jednak dokonuje jej bohater na wzór Irydiona, którego jedno z przyjętych imion – Herman – sygnalizuje właśnie chęć zemsty protagonisty na ciemniaczach Grecji (Herman był bowiem germańskim wodzem, który zadał Rzymianom nadzwyczaj ciężkie straty⁴⁷). Przywódca okrutnych robotów mówi zaś tak:

[...] ja sam bowiem jestem [...] Wendecjusz Ultoryk Amenty, co się wyklada tak, że ja zemście imię moje, rodzinę, przydomek i wszystko insze poświęcił⁴⁸.

Trzeba jednak zaznaczyć, że wśród prześmiewców Kraśińskiego Lemowi należy się miejsce szczególne. Jego stosunek do dzieł „trzeciego wieszcz” nie jest bowiem satyryczny, ale parodystyczny. Sama *Cyberiada* jest przecież utworem postmodernistycznym, w ogromnej mierze mówiącym o literaturze i sztuce opowiadania. O jej charakterze świadczy już sam tytuł, ale też naszpikowanie cytatami i aluzjami, także romantycznymi (w przywoływanej wyżej opowieści bohater wspomina zniechęconego „ducha romantyzm”, a mściciele nazywają też siebie „zakonem małych zmartwychwstańców kuźniowych”⁴⁹). Dzieła Kraśińskiego wykorzystano zatem jako rozpoznawalne „cegiełki” do budowania nowej całości literackiej, zabawy w odwracanie sensów, gry romantycznymi konwen-

⁴⁴ Tamże, s. 281.

⁴⁵ Tamże, s. 275.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Szerzej na ten temat pisałem w książce *Kosmos Kraśińskiego. Studia*, Piotrków Trybunalski 2009, s. 132–134.

⁴⁸ S. Lem, dz. cyt., s. 277.

⁴⁹ Tamże, s. 278. Warto tu przywołać choćby bardzo czytelne aluzje mickiewiczkowskie w *Cyberiadzie*, np.: pogromca smoka jako dowód swego czynu „ukazał czterdzieści cztery smocze zęby” (s. 192), wśród akcesoriów urzędującego Trurla znalazły się zaś „nowe papiery, czterdzieści i cztery” (s. 228). O „intertekstualnych grach i eksperymentach” w *Cyberiadzie* pisze S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 188–189.

cjami, które właśnie u autora *Irydiona* są szczególnie wyraźnie obecne. Inny to rodzaj śmiechu, inna zabawa – postmodernistyczna gra literaturą (dziełami, cytatai, konwencjami, gatunkami i stylami) – nie tyle śmieszna, co ludyczna. Inaczej mówiąc – dla Lema to nie Krasiński-człowiek jest zabawny ani też nie jego dzieła. Zabawne jest to, jak można te dzieła wykorzystać w literackich grach.

Zabawę biografią i twórczością autora *Nie-Boskiej komedii* zaproponował też czytelnikom powieści *Muza dalekich podróży* Teodor Parnicki. Wprowadził do niej na zasadzie „powieści w powieści” utwór historyczno-fantastyczny⁵⁰ opatrzony tytułem „Mogło być tak właśnie”⁵¹. Jego akcja rozgrywa się:

[...] w świecie z Polską, niepokonaną w wojnie popowstaniowej, jak też rządzoną naprawdę harmonijnie przez trzy kolejne gabinety przy boku króla Kazimierza Leopolda oraz przez trzy też kolejne sejmy, wybrane wedle ordynacji liberalniejszej niż francuska polipkowa [...] [w latach – M. Sz.] 1833–1851 [...] ⁵².

W świecie tym znalazł się i Zygmunt Krasiński. Parnicki obdarzył tę postać cechami charakteru, fizycznością, osobowością i talentem realnego poety, ale wprowadziwszy ją w zupełnie inny świat, sprawił, że jej życie i kariera (także literacka) potoczyły się też zupełnie inaczej. Powieściowy Krasiński nie jest autorem *Nie-Boskiej komedii* ani *Irydiona*. To zrozumiałe – w Polsce po wygranym powstaniu listopadowym nie mogły mieć miejsca ani trauma po klęsce, ani Wielka Emigracja, z czym ściśle związana była geneza romantycznych arcydzieł:

Odważamy się unicestwić Konrada i księdza Piotra, także i księdza Robaka, i Gerwazego, i Protazego, i Kusego, i Sokoła, a poza tym Marka karmelity, a więc znowu księdza, Anhellego i Eloie, i Ellenai, Beniowskich dwu aż (z poematu oktawą i z fragmentów dramatu), Pankracego i Irydiona, i tylu, tylu innych [...] ⁵³.

Krasiński w *Muzie dalekich podróży* jest za to „znakomitym twórcą powieści historycznych”, między innymi *Braci zmartwychwstańców*, co zostaje przez występującą w utworze Parnickiego personifikację pisarstwa fantastycznego skomentowane słowami „Krasiński, nie Kraszewski powieść pod takim tytułem napisze”⁵⁴. Autor *Srebrnych orłów* każe zatem stworzonej przez siebie

⁵⁰ O tym, jak Parnicki rozumie i stosuje formę powieści historyczno-fantastycznej piszą np. M. Czermińska, *Teodor Parnicki*, Warszawa 1974, s. 173–181 i H. Dubowik, *Fantastyka w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1999, s. 255–257.

⁵¹ T. Parnicki, *Muza dalekich podróży*, Warszawa 1970, s. 433, 602.

⁵² Tamże, s. 386, 602.

⁵³ Tamże, s. 384.

⁵⁴ Tamże, s. 388.

postaci kontynuować przedlistopadową działalność realnego autora *Irydiona*, który rzeczywiście we wczesnej młodości zajmował się pisaniem powieści i powiastek historycznych oraz pseudohistorycznych (gotyckich), mógł więc „wyewoluować” w „znakomitego twórcę powieści historycznych”. Ciekawe przy tym, że w *Muzie dalekich podróży* to on jest autorem dzieła kojarzonego z kim innym (Kraszewskim). Co więcej, w fikcji Parnickiego poza granicami Polski ukazuje się anonimowo dramat *Kordian*, opatrzonej jedynie inicjałami Z. K., co pozwala bohaterom powieści przypuszczać, że to Kraśiński jest jego autorem⁵⁵. Dwudziestowieczny pisarz odwrócił zatem realną sytuację wydawniczą utworów poety, które ukazywały się pod nazwiskami lub inicjałami rozmaitych romantycznych twórców (w tym *Sen*, fragment tzw. [*Niedokończonego poematu*], został opatrzonej inicjałami J. S., co było oczywistą sugestią, że jego autorem jest... Juliusz Słowacki).

Kraśiński z *Muzy dalekich podróży* napisał także dzieło zatytułowane „Opowieść o przygodach niezwykłych Greka Amfilocha i córki jego Elsinoe na dworze cesarza Chin”⁵⁶, co jest oczywistą aluzją do *Irydiona*, i „Trzy sny papieżcy Joanny” (aluzja do *Trzech myśli Ligęzy*, co przyznaje nawet – omyłkowo – zmęczona personifikacja pisarstwa fantastycznego)⁵⁷. Parnicki bawi się tu istniejącymi dziełami przemieniając je w fikcyjne odpowiedniki. Więcej jeszcze – wprowadza motyw napisania przez Słowackiego „powiastki [...] satyryczno-fantastycznej”, w której przerabia on fabułę „Opowieści o przygodach niezwykłych...” na podobieństwo znanego nam *Irydiona*⁵⁸, a Kraśińskiemu każe ożenić się z Elizą Branicką i pisać dla niej – realny przecież – wiersz „zaczynający się do słów ‘Nieraz żądałaś, bym ci złożył...’”⁵⁹. Dwudziestowieczny pisarz nieustannie zamienia więc miejscami realne z fikcyjnym i fikcyjne z realnym. W świecie *Muzy dalekich podróży* (a właściwie „Mogło być tak właśnie”) to, co znamy jako biograficzne fakty, staje się jedynie treścią „powiastki satyryczno-fantastycznej” powieściowego Słowackiego, podczas gdy jako realne zostały przedstawione postaci i dzieła fikcyjne.

Przytoczę jeszcze jeden cytat z wiersza poety, który przywołał Parnicki. Oto Mickiewicz relacjonuje swoją rozmowę z Kraśińskim:

⁵⁵ Tamże, s. 412.

⁵⁶ Tamże, s. 450.

⁵⁷ Tamże, s. 469.

⁵⁸ Tamże, s. 479–480.

⁵⁹ Tamże, s. 474, 486.

Niestety Bóg mu – powiedział nieco z patosem, lecz szczerze i poważnie i omal że rzeczowo nawet – (cytuję dosłownie:) tej miary anielskiej, bez której światu nie zda się poeta, odmówił⁶⁰.

Parnicki gra cytataми z autentycznych dzieł „trzeciego wieszcz”, z dzieł, których ten w powieściowym świecie nie napisał, jest tam bowiem wybitnym prozaikiem, nie poetą. W świecie tym Krasiński jest „ambasadorem pełnomocnym i nadzwyczajnym czwartego królestwa polskiego przy dworze cesarskim w Petersburgu”⁶¹. Paradoksalnie Parnicki spełnia zatem marzenia Wincentego Krasińskiego o dyplomatycznej karierze syna (w rzeczywistości w Petersburgu Zygmunt prosił cara nie o stanowisko, lecz o paszport)⁶². Skąd ten nieoczekiwany zwrot w karierze romantyka? Powieściowemu Krasińskiemu nie przeszkadza, a nawet odpowiada zaszczytny pobyt w Petersburgu, ponieważ – w odróżnieniu od swego realnego odpowiednika – żywi on do Rosji i cara raczej ciepłe uczucia:

[...] Krasińskiego prorosyjskość nie ma podkładu politycznego, ale psychosocjologiczny: opowiada mu nasz [tj. carski, rosyjski – M. Sz.] konserwatyzm, nie autokratyzm; gdyby cesarz zniósł jutro przywileje arystokracji i przystąpił do likwidacji w ogóle podziału na stany i do uwłaszczenia chłopów, W TRI MIGA NASZ LIUBIEZNIEJSZYJ SIGIZMUND WINKIENTJEWICZ przeobraziłby się z żarliwego wielbiciela Rosji w zaciętego jej wroga...⁶³

Krasiński zmienia się zatem w powieściowym świecie z rusofoba w rusofila. Przyczyna tego jest właśnie „psychosocjologiczna”, a mówiąc prościej – ekonomiczna. Żeby wygrać powstanie, marszałek Ignacy Prądzyński dokonał bowiem radykalnej reformy rolnej, uwłaszczenia i częściowego uszlachcenia chłopów⁶⁴ – co było oczywiście bardzo niekorzystne finansowo dla arystokracji. Dlatego zbiedniały Krasiński sympatyzuje z konserwatywną Rosją. Dlatego też inaczej biegło jego życie osobiste. W świecie powieściowym Branickcy nie przenieśli się do polistopadowej Polski, bo woleli „rozkoszować się bezmiarem swych dóbr naddnieprzańskich”⁶⁵. „Trzeci wieszcz” nie mógł zatem – jak to zrobił w świecie realnym – poślubić Elizy z Branickich. Jego powieściowa żona to „panna księżniczka [pierwotnie – M. Sz.] i pani hrabina z Czartoryskich Zygmunta Krasińska”⁶⁶.

⁶⁰ Tamże, s. 420.

⁶¹ Tamże, s. 581.

⁶² Por. S. Małachowski, *Krótki rys życia i pism Zygmunta Krasińskiego*, [w:] LM, 391–392.

⁶³ T. Parnicki, dz. cyt., s. 384.

⁶⁴ Tamże, s. 382, 409.

⁶⁵ Tamże, s. 462.

⁶⁶ Tamże, s. 474.

Co bawi Parnickiego w „trzecim wieszczu”? Z jednej strony, jak Lema, cieszy go sama gra dziełami i faktami biograficznymi, skoro „zabawny jest Zygmunt Kraśiński w roli czy to naśladowcy, czy prekursora pana Eugeniusza Sue”⁶⁷. Z drugiej jednak, pisarz wyraźnie bawi się poetą postrzeganym jak marionetka w rękach historii, zmieniająca nie tylko kandydatki na żonę czy rodzaj twórczości, ale i – pozornie niezachwiane – poglądy w zależności od biegu dziejów.

*

W XXI w. Kraśiński w dalszym ciągu śmieszy. Śmiech ten brzmi jednak inaczej. Przede wszystkim znacząco słabnie, ponieważ zmniejsza się znajomość dzieł „trzeciego wieszca”, zwłaszcza zaś brakuje w pamięci czytelników cytatów z utworów poety. Zdecydowanie częściej przywołuje się pisma Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, którzy nie tylko zdystansowali autora *Nie-Boskiej komedii* w literackich rankingach, ale i fragmenty ich dzieł pozostały w pamięci odbiorców – nie tylko dzięki szkole, ale i dzięki kulturze popularnej, np. tzw. poezji śpiewanej. Trzeba też przypomnieć, że szkoła przestała od dawna zmuszać do zachwyty nad twórczością Kraśińskiego – jego nieliczne dzieła pojawiały się, co prawda, w niektórych podręcznikach jako zalecane do omawiania na lekcjach, ale nawet *Nie-Boska komedia* na lata znikła z listy lektur obowiązkowych i w XX, i w XXI w.

Ewa Stachniak, autorka powieści *Dysonans*, skupia się zatem na Kraśińskim-człowieku i jeśli ukazuje jego śmieszności, to szuka ich w biografii, a nie w dziełach poety. Śmieszności te wytykają autorowi *Irydiona* postaci historyczne – spowinowacone lub zaprzyjaźnione z nim czy choćby znające go osobiście.

Wśród wykpiwanych cech pojawi się choćby hipochondria:

Elizo – mówi Zofia, jej siostra – gdyby hrabia Kraśiński miał połowę tych dolegliwości, na jakie się skarży, to już by nie żył⁶⁸.

Także gadulstwo:

Eliza wyobraża sobie, z jakim upodobaniem jej mąż opowiadał temu „amerykańskiemu ząbnikowi” o zasekwestrowanych majątkach, o zmiażdżonym powstaniu. [...] I jak, zastanawia się, udało się doktorowi Keepowi utrzymać Zygmunta bez ruchu, z otwartymi ustami?⁶⁹

⁶⁷ Tamże, s. 479.

⁶⁸ E. Stachniak, *Dysonans*, autoryzowany przekład z języka angielskiego A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 2009, s. 105.

⁶⁹ Tamże, s. 211.

Mania tajemniczości i ukrywania się:

Rozmowa roi się od niezręczności, skutków Zygmuntowych masek i mistyfikacji. Eliza musi mówić o mężu „mój brat”, kiedy opowiada o jego zauroczeniu malarstwem mistrza Scheffera.

– Jestem zaszczycony i wzruszony – odpowiada Ary Scheffer z wyraźną przyjemnością. – Brat pani jest prawdziwym znawcą. – Ta zabawa w szarady, w którą i on został wciągnięty, śmieszy go. Wszyscy znają tożsamość hrabiego Kasińskiego (a najlepiej carscy szpiedzy) i wiedzą o jego miłosnych „uwikłaniach”, lecz Ary Scheffer był dostatecznie długo dworskim malarzem, by nie doceniać wagi pozorów⁷⁰.

Wreszcie kabotyństwo poety, szczególnie jaskrawo widoczne, gdy mowa o powodach niewzięcia przez Zygmunta Kasińskiego udziału w powstaniu:

Wracają do niej [tj. Elizy – M. Sz.] słowa matki. Gorzkie, ale jak trudne do odparcia. Teatr, powiada maman, czysty teatr. Więc to ojciec zabronił mu wzięcia udziału w powstaniu? Wybacz, ale zawsze myślałam, że powstanie polegało na robieniu tego, co zabronione⁷¹.

Czytelnik *Dysonansu* ma problem: jak traktować te wypowiedzi żony poety, jej siostry, matki, wreszcie malarza Ary’ego Scheffera. Czyżby były autentyczne? Nie, bo na przykład do kogo miałby Scheffer otwarcie pisać o tym, że rozszyfrował tożsamość Kasińskiego zamawiającego u niego obraz (i że zrobili to samo nawet rosyjscy szpiedzy), oraz o manii tajemniczości swojego klienta? Tego typu informacji nie podaje się w listach. Ewa Stachniak pisze w *Posłowi*, że:

Niektóre z tych listów [Kasińskiego – M. Sz.] zainspirowały sceny *Dysonansu*, choć interpretacja wydarzeń pozostała moja. [...] Listy [Elizy z Branickich Kasińskiej – M. Sz.] [...] znalazły swoje bezpośrednie odbicie na kartach *Dysonansu*⁷².

Zatem listy stanowiły raczej inspirację niż źródło cytatów. Kąśliwe uwagi otoczenia pojawiają się jednak w powieści tak, jakby autorka cytowała cudze dowcipy (to co musiało śmieszyć współczesnych poecie – nie nas przede wszystkim). Śmiech pisarki z Kasińskiego jest równocześnie dyskretny (cichy, bo zawsze ukryty za bohaterami – rzeczywistymi postaciami wypowiadającymi złośliwe żarty) i niedyskretny (z plotek, złośliwości wysmiewających słabości i wady poety).

⁷⁰ Tamże, s. 218–219.

⁷¹ Tamże, s. 270.

⁷² Tamże, s. 335.

Wreszcie najnowszy przykład: żartobliwa aluzja do *Nie-Boskiej komedii* pojawia się w satyrycznej powieści Andrzeja Saramonowicza *Pokraj* (2018). Kiedy jej bohater protestuje przeciwko kultywowaniu zabobonów w narodowo-katolickim Pokraju (to oczywiście pseudonim Polski pod rządami PiS-u), zostaje następująco oceniony przez traktującą go z góry zakonnicę:

Gdyby nie piastował tak wysokiego stanowiska w oczyszczalnictwie, tobym myśl powzięła, że z lewackim przechrztą mam nieprzyjemność i na udry niesnaskę!⁷³

Skojarzenie „lewactwa” nie z Żydami (w zgodzie ze stereotypem „żydokomuny”), a właśnie z przechrztami wydaje się wywodzić właśnie z *Nie-Boskiej*, w której Kraśiński, jak pamiętamy, przedstawił przechrztów jako grupę mocno związaną z ogólnoswiatową rewolucją (oczywiście romantyczny poeta nie użyłby modnego ostatnio terminu-wytrychu „lewactwo”, a pojęć „komunizmu” lub „jakobinizmu”).

Analizowana tu aluzja to zaledwie drobiazg pojawiający się w utworze niejako „przy okazji”. Ponieważ to romantyzm dostarcza w świecie przedstawionym powieści Saramonowicza języka do wyrażania narodowo-katolickiej ideologii Pokrajan, to oczywiście i Kraśiński – niejako „przy okazji” właśnie – znalazł się w gronie jego „dostarczycieli”. Skoro zaś romantyzm (w rozumieniu paradygmatu romantycznego⁷⁴) jest w *Pokraju* skarykaturowany (jako język panującej ideologii), to karykaturalne jest również odniesienie do *Nie-Boskiej komedii*.

*

Czy dobrze jest śmiać się z Kraśińskiego? Z jego biografii i dzieł – jak widać, zwłaszcza tych, które stały się zmorem czytelników jako szkolne lektury – z *Nie-Boskiej komedii*, *Irydiona* czy *Przedświtu*?

Myślę, że dobrze, bo objawy kultu i hołdowniczego „brązownictwa” sprawiają, że pisarz i jego dziedzictwo są odbierane jako martwe, jako – co najwyżej – szacowny zabytek. Gorsze od nich może być tylko milczenie. A śmiech świadczy o tym, że coś nas bawi, a więc obchodzi. Dlatego też, żeby odwołać się do tytułów literaturoznawczych dzieł zbiorowych poświęconych „trzeciemu wieszczowi”, od *Księgi pamiątkowej ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Zygmunta Kraśińskiego* (Lwów 1912) lub dzieła *Ku czci Zygmunta Kraśińskiego 1812–1912* (Kraków–Lwów 1912), wolę książkę *Kraśiński żywy* (Londyn 1959).

⁷³ A. Saramonowicz, *Pokraj*, Warszawa 2018, s. 286.

⁷⁴ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 22–25.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Następujące rozdziały niniejszej książki były już wcześniej drukowane (wszystkie dawne teksty zostały zmienione i uzupełnione):

Literackie korzenie i ziarna – pod tytułem *Śmierć w Wiedniu. Wokół „Cholery” Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Śmierć Zygmunta Krasińskiego*, red. B. M. Szargotowie, Piotrków Trybunalski 2009, s. 89–104.

Kobiecym głosem to połączenie szkiców Romantyk pisze modlitewnik. Wokół [Modlitw] Krasińskiego, [w:] *Zygmunt Krasiński. Światy poetyckie i artystowskie*, red. A. Markuszewska, Toruń 2014, s. 19–33 oraz *Zygmunta Krasińskiego wiersze z żeńskim podmiotem*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Varia tekstowe i tekstologiczne*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2016, s. 221–231.

Warianty i interpretacje – pod tytułem *Pisma Zygmunta Krasińskiego – warianty i interpretacje*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Życie czy literatura?*, red. A. Markuszewska, Toruń 2019, s. 489–501.

Poeta pisze przypisy – pod tytułem *Zygmunt Krasiński – mistrz (?) przypisów*, „Sztuka Edycji” 2017, nr 2, s. 53–59.

„Dramaty zaczęte” – pod tytułem *Twórczość dramatyczna Zygmunta Krasińskiego po 1836 roku*, [w:] *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. M. J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2018, s. 13–27.

Nagrobki – pod tytułem *Epitafia Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Dialog z tradycją*, t. VII, *Dawna i współczesna kultura funeralna*, red. I. Steczko, R. Dźwigoł, Kraków 2018, s. 313–328.

Mickiewicz czyta „Irydiona” – pod tytułem *Pisma „rzymskie” Mickiewicza wobec „Irydiona”*, [w:] *Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza*, red. A. Nawarecki, B. Mytych-Forajter, Katowice 2006, s. 172–181.

Sienkiewicz czyta „Nie-Boską komedię” i „Irydiona” to połączenie szkiców *Analogie i aluzje. „Quo vadis” wobec „Irydiona”*, [w:] *Henryk Sienkiewicz i chrześcijaństwo. Idee – obrazy – konteksty*, red. A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok 2017, s. 275–292 oraz *Śmierć pułkownika (Wołodyjowskiego)*, „Wiek XIX” 2018, s. 121–134.

Lirycy czytają „Nie-Boską komedię” to połączenie szkiców *Romans i ruiny*. O „Nie-boskiej komedii” Jana Lechonia, [w:] *Skamander*, t. 10, red. I. Opacki, Katowice 1995, s. 96–103 oraz *Dwa (krótkie) liryczne komentarze do „Nie-Boskiej komedii”* Zygmunta Krasińskiego, [w:] *Balaghan. Mikroświaty i nanohistorie*, red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter, Katowice 2015, s. 39–48.

Biografiści komentują „Nie-Boską komedię” – pod tytułem *Wokół biograficznych odczytań „Nie-Boskiej komedii”*, [w:] *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, red. J. Knap, M. Roszczynialska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2017, s. 29–40.

BIBLIOGRAFIA

1. Wykorzystane edycje dzieł Krasińskiego

- Krasiński Z., *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, t. I–III, Warszawa 1973.
- Krasiński Z., *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, pod red. naukową M. Strzyżewskiego, t. I–VIII, Toruń 2017.
- Krasiński Z., *Irydion*, Warszawa 1958.
- Krasiński Z., *Irydion*, oprac. W. Kubacki, Wrocław 1967.
- Krasiński Z., *Listy do Adama Soltana*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1970.
- Krasiński Z., *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. I–II, Warszawa 1988.
- Krasiński Z., *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. I–III, Warszawa 1975.
- Krasiński Z., *Listy do Henryka Reeve*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac., wstępem, kroniką i notami opatrzył P. Hertz, t. I–II, Warszawa 1980.
- Krasiński Z., *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, Lwów 1882.
- Krasiński Z., *Listy do Koźmianów*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1977.
- Krasiński Z., *Listy do Ojca*, oprac. i wstępem poprzedził S. Pigoń, Warszawa 1963.
- Krasiński Z., *Listy do różnych adresatów*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. I–II, Warszawa 1991.
- Krasiński Z., *Listy do Stanisława Małachowskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1979.
- Krasiński Z., *Myśli pobożne*, Warszawa 1899.
- Krasiński Z., *Nie-Boska komedia*, oprac. i wstępem poprzedził S. Treugutt, Warszawa 1974.
- Krasiński Z., *Nie-Boska komedia*, [reprint wydania 1835 r.], Wrocław 1967.
- Krasiński Z., *Nie-Boska komedia*, wstęp M. Janion, oprac. M. Grabowska, Wrocław 1967.
- Krasiński Z., *Pisma*, Wydanie jubileuszowe, [oprac. J. Czubek], t. I–VIII, Kraków–Warszawa 1912.

Krasiński Z., *Pisma*. Za zezwoleniem rodziny poety wydał T. Pini, t. III, Lwów 1904.

Krasiński Z., *Psalmy przyszłości*, Słowacki J., *Odpowiedź na Psalmy przyszłości*, oprac. M. Kridl, Kraków 1928.

2. Bibliografia przedmiotowa

Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń, Warszawa 1958.

Andruczuk K., *Między Opinogórą a Wilnem. Miejsca autobiograficzne w młodości twórczości Zygmunta Krasińskiego i Juliusza Słowackiego*, Toruń 2019.

Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku. Od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, oprac. i wstępem opatrzył K. Mrowcewicz, Warszawa 1993.

Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. I–II, Białystok 2006.

Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.

Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.

Bagłajewski A., *Poezja „trzeciej epoki”. O twórczości Zygmunta Krasińskiego w latach 1836–1843*, Lublin 2009.

Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.

Banach W., *Radziwiłłowie. Burzliwe losy słynnego rodu*, Poznań 2018.

Bartoš O., *Krasinského paradox*, [w:] Z. Krasiński, *Komedie ne božska*, przeł. i przypisami opatrzył J. Simonides, Praha 1983.

Baudelaire Ch., *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971.

Béguin A., *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.

Bieńczyk M., *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa [1990].

Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.

Bittner I., *Romantyczne „ja”. Studium romantycznego indywidualizmu*, Warszawa 1984.

Bizior-Dombrowska M., „Nieszczęśliwe edycje” „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego, „Sztuka Edycji” 2012, nr 2(3).

Bizior-Dombrowska M., *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016.

Błoński J., *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1996.

- Borek P., *W służbie Klio. Studia o barokowych pisarzach minorum gentium*, Kraków 2011.
- Brückner A., *Zygmunt Krasiński. Żywot i dzieła*, Złoczów 1927.
- Bujnicki T., *Sześć szkiców o Zagłobie i inne studia sienkiewiczowskie*, Warszawa 2014.
- Bujnicki T., *Petroniusz – bohater „Quo vadis”*, [w:] *Z Rzymu do Rzymu*, red. J. Axer przy współpracy M. Bokszczanin, Warszawa 2002.
- Burdziej B., „Galilae, vicisti!” *Postać Juliana Apostaty w literackich sporach o chrześcijaństwo*, „Ethos” 2001, nr 4(58).
- Burkot S., *Bohater w polskiej powieści doby romantyzmu*, [w:] *Studia romantyczne*, prace pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1973.
- Caillois R., *Definicja fantastyki*, przeł. J. Lisowski, „Twórczość” 1958, nr 10.
- Caillois R., *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1967.
- Chlebowski B., *Krasiński Zygmunt (1812–1859)*, [w:] *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wyjątki*, red. B. Chlebowski i inni, t. V, Warszawa 1909.
- Chojnacki H., *Polska „poezja Północy”. Maria, Irydion, Lilla Weneda*, Gdańsk 1998.
- Chrzanowski I., *Z wykładów o „Nieboskiej Komедii”, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”* 1959, nr 2(6).
- Czermińska M., *Teodor Parnicki*, Warszawa 1974.
- Danek D., *Istnienie z kontr-wzajemnością. Krasiński i dzieciobójstwo*, [w:] *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, Gdańsk 2012.
- Dąbrowicz E., „Będziem Moskalami” – kontekstowa interpretacja [„Roku 1846”] *Zygmunta Krasińskiego*, „Sztuka Edycji” 2014, nr 1–2.
- Dąbrowicz E., *Poeta-anonim*, „Sztuka Edycji” 2012, nr 2.
- Dąbrowski S., *Vox humana. Biblia w liryce Tadeusza Nowaka*, Lublin 1993.
- Dialog z tradycją*, t. VI, *Dawna i współczesna kultura funeralna*, red. I. Steczko, R. Dźwigoł, Kraków 2017.
- Dobrzycki S., *Nieboska Komedia*, Kraków 1907.
- Dubowik H., *Fantastyka w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1999.
- Dumezil G., *Bogowie Germanów. Szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2006.
- Dybizbański M., *Romantyczna futurologia*, Kraków 2005.
- Edda poetycka*, ze staroislandzkiego przeł. i oprac. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986.
- Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II, *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1994.
- Eustachiewicz L., „Quo vadis” *Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1983.
- Fabianowski A., *Myśl polityczna Zygmunta Krasińskiego*, Ciechanów 1991.

- Fiećko J., *Co zrobić z „Niedokończonym poematem” Zygmunta Krasińskiego?*, „Sztuka Edycji” 2014, nr 1–2.
- Fiećko J., *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, Poznań 2011.
- Fiećko J., *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejdaniu*, Poznań 2005.
- Frye N., *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.
- Gardner M. M., *The Anonymous Poet of Poland Zygmunt Krasiński*, Cambridge 1919.
- Gaszyński K., *Zygmunt Krasiński i moje z nim stosunki*, wstępem oraz przypisami opatrzył Z. Sudolski, Opinogóra 2009.
- „Gdzie piękność, gdzie poezja...?” *Zygmuntowi Krasińskiemu w 200. rocznicę urodzin (1812–2012)*, red. A. Czajkowska, E. Mika, Częstochowa 2013.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczynowska, Łódź 1991.
- Gombrowicz W., *Dzieła*, red. naukowa tekstu J. Błoński, t. II, *Ferdydurke*, Kraków 1986.
- Gomulicki J. W., *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości*, Warszawa 1976.
- Gomulicki W., *Krasińskiego „Wanda”*, [w:] *Kłosa z polskiej niwy*, Warszawa [1912].
- Gondowicz J., *Najkrótszy słownik sekt i herezji Kościoła Wschodniego*, „Literatura na Świecie” 1989, nr 4(213).
- Górski K., *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, [w:] *Z historii i teorii literatury*, seria druga, Warszawa 1964.
- Gradkowski H., *Zygmunt Krasiński – dzieje recepcji (na podstawie dzieł literaturoznawców i autorów podręczników szkolnych)*, Jelenia Góra 2010.
- Gross R., *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990.
- Hemar M., *Kiedy znów zakwitną białe bzy (Utwory wybrane)*, wybór i posłowie T. Szymański, Kraków 1991.
- Henryk Sienkiewicz. *Biografia. Twórczość. Recepcja*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Lublin 1998.
- Hutin S., *Gnostycy*, przeł. K. Demianiuk, „Literatura na Świecie” 1987, nr 12.
- Inglot M., *Czytając „Nie-Boską komedię” ...*, „Polonistyka” 1987, nr 7(247).
- Inglot M., *Historia w „trylogii dramatycznej” Juliusza Słowackiego o powstaniu listopadowym*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1979–1980 (XIV–XV).
- Janicka A., *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015.
- Janin J., *Martwy osioł i zgilotynowana kobieta*, przeł. P. Kamiński, Warszawa 1985.
- Janion M., *„Agaj-Han” jako romantyczna powieść historyczna*, [w:] *Prace wybrane*, t. 2, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000.

- Janion M., *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.
- Janion M., *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- Janion M., *Larwatus prodeo*, [w:] *Galeria wrażliwości*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1981.
- Janion M., *Prace wybrane*, t. 2, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000.
- Janion M., *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.
- Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989.
- Janion M., *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.
- Janowska M., *Wymiary sacrum w twórczości Mieczysława Jastruna, Anny Kamieńskiej i Jana Twardowskiego*, Opole 2008, s. 52–66.
- Jastrun M., *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1984.
- Jastrun M., *Syn szlachecki*, [w:] *Wolność wyboru*, Warszawa 1969.
- Kalinowska M., *Wokół listów dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”. Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego dwugłos o formach: „ariostycznej”, „homerowej” i „eschylowskiej”*, [w:] *Słowacki potomnych i współczesnych. W 150 rocznicę śmierci Poety*, red. J. Borowczak, Z. Przychodniak, Poznań 2000.
- Kallenbach J., *„Anhelli” i „Ostatni”*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowskiego*, t. 1, Lwów 1916.
- Kallenbach J., *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812–1838)*, t. I–II, Lwów 1904.
- Kanarek R., *Humor zeszytów szkolnych?*, [w zbiorze:] *Dlaczego Różewicz? Wiersze i komentarze*, Łódź 1993.
- Kaskaderzy literatury. *O legendzie i twórczości Bursy, Poświatowskiej, Stachury, Hłaski, Wojaczka, Bruna*, red. E. Kolbus, słowo wstępne J. Z. Brudnicki, posłowie J. Marx, Łódź 1990.
- Kleiner J., *Słowacki*, Wrocław 1972.
- Kleiner J., *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, t. I–II, Lwów 1912.
- Kleiner J., *Zygmunt Krasiński. Studia*, Warszawa 1998.
- Kolbuszewska E., *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007.
- Kolbuszewski J., *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1985.
- Kołtuniakowa J., *Kilka uwag o roli chóru w dramacie romantycznym*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. S. Furmanik i inni, Wrocław 1966.
- Kosman M., *Między wizją literacką i prawdą dziejową. Nad „Trylogią” Henryka Sienkiewicza. Studia i szkice*, Poznań 2015.
- Kosman M., *Na tropach bohaterów „Quo vadis”*, Warszawa 1998.
- Kosman M., *Na tropach bohaterów „Trylogii”*, Warszawa 1973.

- Kotowicz S., *Z. Krasiński wobec „Króla-Ducha”*, Lwów 1912.
- Kowalczykowa A., *Słowacki*, Warszawa 1994.
- Kozielek G., *Niemiecka baśń romantyczna*, Wrocław 1994.
- Kozłowski W. M., *Manfred, Hr. Henryk, Płoszowski jako przedstawiciele trzech pokoleń XIX stulecia*, „Ateneum” 1895, t. IV.
- Krasiński A., *Poeta myśli*, t. I, „Biblioteka Warszawska” 1901.
- Krasiński A., *Zygmunta Krasińskiego nieznany pomysł trylogii*, [w:] *Pamiętkowa księga 1866–1906. Prace byłych uczniów Stanisława hr. Tarnowskiego ku uczczeniu XXXV-lecia jego nauczycielskiej pracy*, t. 1, Kraków 1904.
- Krasiński. *Żywioły kultury, żywioły natury. Studia*, red. M. Burzka-Janik, J. Ławski, Białystok–Opole 1959.
- Krasiński żywy. *Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, red. W. Günther, Londyn 1959.
- Kraszewski J. I., *Stara baśń. Powieść z IX wieku*, oprac. W. Danek, Wrocław 1975.
- Krawczuk A., *Poczet cesarzy rzymskich. Pryncypat*, Warszawa 1986.
- Krawczuk A., *Rzym i Jerozolima. Trylogia*, Warszawa 1996.
- Krawczuk A., *Stąd do starożytności*, Warszawa 1988.
- Krejčí K., *Dějiny české literatury*, Praha 1958.
- Krejčí K., *Praga. Legenda i rzeczywistość*, przeł. C. Dmochowska, Warszawa 1974.
- Królik J., *Opinogóra*, Opinogóra 2004.
- Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Krzyżanowski J., *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973.
- Krzyżanowski J., *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970.
- Krzyżanowski J., *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980.
- Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Zygmunta Krasińskiego*, t. I–III, Lwów 1912.
- Księga tysiąca i jednej nocy. Wybrane opowieści*, wybór i przekł. filologiczny W. Kubiak, literacka wersja przekł. i przekł. wierszy J. Ficowski, wstęp i przypisy T. Lewicki, Wrocław 1966.
- Kubacki W., *W wyobraźni*, Warszawa 1964.
- Kubale A., *Dramat bólu istnienia w listach Zygmunta Krasińskiego*, Gdańsk 1997.
- Kurska A., *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989.
- Kurska A., *Zamek romantyczny w kilku odsłonach*, Kielce 2010.
- Lacarrière J., *Cień i światło*, przeł. M. Kowalska, „Literatura na Świecie” 1987, nr 12.
- Lebioda D. T., *Krasiński. Gigantomachia. Studium romantycznego monumentalizmu i tytaniczności*, Bydgoszcz 2011.
- Lechoń J., *O literaturze polskiej*, Warszawa 1993.
- Lechoń J., *Poezje*, Warszawa 1987.
- Lem S., *Cyberiada*, Kraków 1967.

- Lenartowicz T., *Poezje wybrane*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył J. Nowakowski, Warszawa 1974.
- Lewis C. S., *Cztery miłości*, przeł. M. Wańkowiczowa, Warszawa 1993.
- Ludorowski L., *Wizjoner przeszłości. Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1999.
- Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.
- Ławski J., „Nim rosa wyżre oczy”. O wielkiej sprzeczności Zygmunta Krasińskiego, [w:] *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
- Łotman J., *Dekabrysta w życiu codziennym (Zachowania codzienne jako kategoria historyczno-psychologiczna)*, [w:] *Semiotyka dziejów Rosji*, wybór i przekład B. Żyłko, Łódź 1993.
- Łubieniewska E., „Fantazy” Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona, Wrocław 1985.
- Mackiewicz-Cat S., *Dom Radziwiłłów*, Kraków 2012.
- Majchrowski S., *Niezwykłe postacie z czasów powstania listopadowego*, Warszawa 1984.
- Makowski S., „Nie-Boska komedia” Zygmunta Krasińskiego, (wyd. III poprawione i uzupełnione), Warszawa 1991.
- Makuszyński K., *Perły i wieprze*, Kraków 1988.
- Malić Z., „Ferdydurke”, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2.
- Markiewicz H., *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004.
- Markiewicz H., *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, „Pismo” 1981, nr 3.
- Markiewicz H., Romanowski A., *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990.
- Markuszevska A., *Poetyckie światy romantyków. O młodzieńczej korespondencji Zygmunta Krasińskiego i Henryka Reeve’a*, Toruń 2017.
- Marwicki E., *Zygmunt Krasiński. „Nieboska Komedia”. Geneza, rozbiór, charakterystyka postaci, dokładna treść*, Łódź b. r.
- Maślanka J., *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984.
- Maćczyński J., *Kilka podań i wspomnień krakowskich. Ze zbioru wiadomości o Krakowie*, Kraków 1855.
- Meresiński S., *Henryk Sienkiewicz wobec tradycji romantycznej*, Kielce 1992.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie rocznicowe, t. I–XVII, Warszawa 1993–2003.
- Mickiewicz. *Słowacki. Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, red. E. Owczarz, J. Smulski, Łowicz 2001.
- Miłosz Cz., *Odwrot Krasińskiego*, przeł. E. Morawiec, „Pismo” 1981, nr 5/6.
- Młot na czarownice [...]*, Z pism Jakuba Sprengera i Henryka Instytora zakonu dominikanów i teologów w niemieckiej ziemi inkwizytorów po większej części wybrana i przełożona przez Stanisława Ząbkowica, Wrocław 1992.

- Mostowska z ks. Radziwiłłów A., *Strach w zamczku. Posąg i salamandra*, Kraków 2002.
- N. [Konstancja Morawska], *Do genezy „Psałmów przyszłości”*, „Przegląd Polski” 1893, t. 107.
- Nie-Boski Zygmunt. W 190 rocznicę urodzin Zygmunta Krasińskiego, oprac. B. Riss, Warszawa 2002.
- Niemiecka nowela romantyczna, wybór, wstęp i komentarz G. Koziół, Wrocław 1975.
- Nieznany fragment „Nie-Boskiej komedii”, „Gazeta Literacka”, 15 czerwca 1926, nr 9–10.
- Nowacka T., *Opowiadania Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wrocław 1972.
- Nowak T., *Psalmy na użytek domowy*, Kraków 1959.
- Okulicz-Kozaryn R., *Mała historia dandyzmu*, Poznań 1995.
- Opacki I., „W środku niebokreśa”. Poezja romantycznych przełomów, Katowice 1995.
- Opinogóra w wierszach, Ciechanów 1986.
- Parnicki T., *Muza dalekich podróży*, Warszawa 1970.
- Perrault Ch., *Bajki Babci Gąski*, przeł. H. Januszewska, Wrocław 1993.
- Piasecka M., *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992.
- Piechota M., *Lyszczyzna J.*, *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000.
- Pigoń S., *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Kraków 1960.
- Pini T., *Krasiński. Życie i twórczość*, Poznań [1928].
- Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich, Poznań–Warszawa 1980.
- Pochel P., *Intertekstualne gry w liryce Jana Lechonia i Tadeusza Różewicza*, Katowice 2012.
- Poe E. A., *Opowieści niezwykłe*, przeł. B. Leśmian i inni, wstępem opatrzyła M. Janion, Wrocław 2000.
- Politzer H., *Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej. (Wybór)*, przeł. J. Hummel, Warszawa 1973.
- Polski słownik judaistyczny*, https://www.jhi.pl/psj/Trzydziestu_Szesciu_Sprawiedliwych (dostęp 22.08.2020).
- Problemy polskiego romantyzmu*, seria druga, pod. red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974.
- Przyboś J., *Człowiek niezwykły, ale poeta?*, „Życie Literackie” 1959, nr 10.
- Przybylski R., *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999.
- Rahn O., *Tragedia kataryzmu*, przeł. A. Kaniewski, „Literatura na Świecie” 1987, nr 12.
- Rečko J., *Literackie epitafium barokowe. Geneza i teoria gatunku*, Zielona Góra 1992.
- Rolle A. J., *Zameczki podolskie na Kresach multańskich*, t. 1, *Kamieniec nad Smotryczem*, Warszawa 1880.

- Romanowski M., *Wybór poezji*, oprac. H. E. Kurkowska, Warszawa 1947.
- Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000.
- Rudkowska M., *Sen nieboszczyka. Polski hoffmanizm w XIX wieku*, Warszawa 2019.
- Sajkowski A., *Wołodyjowski na murach Kamieńca*, [w:] *Prace literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*, red. S. Furmanik i inni, Wrocław 1966.
- Saramonowicz A., *Pokraj*, Warszawa 2018.
- Sartre J.-P., *O dandyzmie*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 7(132).
- Sikora I., Narolska A., „*Utajony romantyzm*”. *Eliza Orzeszkowa a tradycja romantyczna*, Zielona Góra 2016.
- Sienkiewicz H., *Dzieła*, wyd. zbiorowe pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1–60, Warszawa 1948–1955.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. I, cz. 1, wstęp i biogramy adresatów napisał J. Krzyżanowski, listy oprac. i opatrzyła przypisami M. Bokszczanin, Warszawa 1977.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. III, cz. 1, listy opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszczanin, Warszawa 2007.
- Sienkiewicz H., *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2002.
- Sienkiewicz H., *Quo vadis*, wstęp napisał J. Krzyżanowski, przypisy i aneksy oprac. T. Jodelka-Burzecki, Warszawa 1982.
- Sienkiewicz – *pamięć i współczesność*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Z. Mokranowska, Lublin 2003.
- Sinko T., *Antyk w literaturze polskiej. Prace komparatystyczne*, Warszawa 1988.
- Słowacki J., *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. I–XIV, Wrocław 1959,
- Słowacki J., *Fantazy*, oprac. M. Inglot, Wrocław 1976.
- Słowacki J., *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1982.
- Słowacki J., *Lilla Weneda*, Wrocław 1986.
- Słowacki J., *Liryki*, wybór i oprac. M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 1959.
- Słowacki J., *Uspokojenie*, Warszawa 1970.
- [Słowaczyński J.?), *Nie-Boska Komedia*, „Tygodnik Emigracji Polskiej” 1835, cz. VIII, nr 4 z 31 XII.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. V, Warszawa 1963.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994.
- Smoliński A., *O micie Kamieńca Podolskiego*, „Prace Naukowe AJD w Częstochowie. Zeszyty Historyczne” 2017.
- Sokalska M., *O inspiracjach operowych w „Irydionie” Zygmunta Krasińskiego*, Kraków 2004.
- Sokalska M., *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009.

- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999.
- Stachniak E., *Dysonans*, autoryzowany przekład z języka angielskiego A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 2009.
- Stachura E., *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, red. Z. Feddecki, Warszawa 1882.
- Stanisz M., *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie. Idee programowe. Gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.
- Stanisz M., *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.
- Starnawski J., *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego do autora „Irydiona”, nadbitka autorska z „Roczników Humanistycznych TNKUL” II–III, 1950–1951*.
- Stefanowska Z., *Mapa romantyzmu polskiego. Pisma z lat 1964–2007*, Warszawa 2014.
- Sudolski Z., *Kobiety w życiu Zygmunta Krasińskiego*, Opinogóra 2006.
- Sudolski Z., *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997.
- Sudolski Z., *Nad autografami „Psalmu nadziei” (zarys procesu twórczego)*, „Blok-notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” 1978.
- Sudolski Z., *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1978.
- Szargot B., *Wiek kłęski. Studia o „Rodzinie Połanieckich” Henryka Sienkiewicza*, Piotrków Trybunalski 2013.
- Szargot B., Szargot M., *Antybaśnie Bolesława Leśmiana („Kopciuszek”, „W pałacu królowny śpiącej”)*, [w:] *Tkanina. Studia. Szkice. Interpretacje*, red. A. Węgrzyński, T. Stępień, Katowice 2003.
- Szargot M., *Kosmos Krasińskiego. Studia*, Piotrków Trybunalski 2009.
- Szargot M., *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004.
- Szargot M., *Układanie dramatu. Rzecz o „Nie-Boskiej komedii”*, Toruń 2017.
- Szargot M., *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000.
- Szczeglacka E., *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003.
- Szczeglacka-Pawłowska E., *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015.
- Sztachelska J., *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003.
- Sztachelska J., *„Legiony” Henryka Sienkiewicza – powieść nieznana*, „Wiek XIX” 2014.
- Sztyrmer L., *Powieści nieboszczyka Pantofla*, wybrał i oprac. oraz szkic o życiu i twórczości napisał L. Sokół, Warszawa 1978.
- Ślękowa L., *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991.
- Śliwiński M., *„Na światach poczętych, na światach mających zginąć”. Apokaliptyka „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Jednostka – naród – historia*, Piotrków Trybunalski 2007.

- Śliwiński M., *Tradycja antyczno-chrześcijańska w „Irydionie” Krasińskiego*, „Filomata” 1993, nr IX, cz. 1.
- Śmierć Zygmunta Krasińskiego, red. B. M. Szargotowie, Piotrków Trybunalski 2009.
- Świętosławska T., *Quo vadis? Henryka Sienkiewicza. Od legendy do arcydzieła*, Łódź 1997.
- T.W. [T. Wierzbowski], *Relacja o upadku Kamieńca r. 1672 i ostatnich czynach pana Jerzego Wołodyjowskiego przez Jmci pana Stanisława Makowieckiego, stolnika latyczewskiego (z oryginalnego rękopisu)*, „Przegląd Powszechny” 1886, t. 10.
- Tarnowski S., *Zygmunt Krasiński*, Kraków 2014.
- Tomaszewska G., *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, Gdańsk 2000.
- Toruń W., *Widzieć przyjaciela. Słowacki o Krasińskim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1–2 (2).
- Treugutt S., *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prusak, Warszawa 1993.
- Trzynadłowski J., *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.
- Tuwim J., *Kwiaty polskie*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1993.
- Vax L., *L’art et la littérature fantastique*, Paris 1960.
- Wasyłewski S., *Życie polskie w XIX wieku*, Kraków 1962.
- Waśko A., *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001.
- Wat A., [Szkice o Krasińskim], [w:] *Publicystyka*, zebrał, opracował, posłowiem oraz indeksami opatrzył P. Pietrych, Warszawa 2008.
- Weintraub W., *Dookoła „Legendy” Krasińskiego (Krasiński i Lamennais)*, [w:] *Od Reya do Boya*, Warszawa 1977.
- Wellek R., Warren A., *Teoria literatury*, przekład pod red. i z posłowiem M. Żurowskiego, Warszawa 1970.
- Węgiełek J., *Mam ciało*, Warszawa 1989.
- Węgrzyniakowa A., *Tworzywo Lechoniowej poezji („musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”)*, [w:] *Skamander*, t. 7, red. I. Opacki, Katowice 1991.
- Widengren G., *Mani i manicheizm. Życie Maniego*, przeł. A. Kaniewski, „Literatura na Świecie” 1987, nr 12.
- Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłówiami*, oprac. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Warszawa 2003.
- Wilk W., *„Do Miłości – środka”. O liryce religijnej w polskiej poezji romantycznej*, Sandomierz 2012.
- Winek T., *„Pan Tadeusz” z przypisami*, „Sztuka Edycji” 2017, nr 2.
- Włodarczyk J., *„Z rozłamów wielkiego ducha”. O młodopolskiej recepcji Krasińskiego*, Kraków 2002.

- Woodrow Januszewski B., *Ludzka komedia czy boska tragedia. Studium krytyczne w 150 rocznicę powstania „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego*, Warszawa–Wrocław 1989.
- Wójcicki K. W., *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, wybór i oprac. R. Wojciechowski, słowo wstępne J. Krzyżanowski, Warszawa 1972.
- Wójcik-Dudek M., *(Prze)Trwać w okolicy mitu. Funkcje mityzacji w poezji Tadeusza Nowaka*, Katowice 2007.
- Wydalony z Parnasu. Księga poświęcona pamięci Zygmunta Krasińskiego, red. J. Świdziński, Poznań 2003.
- Zarych E., *Fantastyka w utworach E. T. A. Hoffmanna*, „Teksty Drugie” 1998, nr 5.
- Zgorzelski Cz., *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988.
- Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001.
- Zygmunt Krasiński. *W stulecie śmierci*, Warszawa 1960.
- Zygmunt Krasiński. *W świetle i cieniu myśli romantycznej*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2014.
- Żeleński (Boy) T., *Pisma*, pod red. H. Markiewicza, t. III, *Ludzie żywi*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1956.
- Э. Т. А. Гофман. *Жизнь и творчество. Письма. высказывания. документы. Перевод с немецкого* [przekł. anonimowy], Составитель, автор предисловия и вступительных текстов к разделам Кляус Гюнцель, Москва, „Радуга” 1987.

SPIS ILUSTRACJI

Ilustracja 1. Zygmunt Krasiński, Fotografia portretowa Karola Beyera sprzed 1859 r., Zbiory Biblioteki Narodowej. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zygmunt_Krasi%C5%84ski_portrait.jpg	8
Ilustracja 2. Louis René Letronne, <i>Portret młodego Zygmunta Krasińskiego</i> (1819), Muzeum Regionalne im. Zygmunta Krasińskiego w Złotym Potoku. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_Krasi%C5%84ski#/media/Plik:Z%C5%82oty_Potok_dw%C3%B3r_Krasi%C5%84skich_portret_Zygmunta_Krasi%C5%84skiego_14.05.2011_p.jpg	15
Ilustracja 3. Théodore Géricault, <i>Portret konny Wincentego Krasińskiego</i> (ok. 1814 r.), Muzeum Narodowe w Warszawie. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Wincenty_Krasi%C5%84ski#/media/Plik:G%C3%A9ricault_Wincenty_Krasi%C5%84ski.jpg	20
Ilustracja 4. Luigi Pampaloni, Nagrobek Marii z Radziwiłłów Krasińskiej w kościele w Opinogórze. Źródło: https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/foto/nagrobek-marii-z-radziwillow-krasinskiej-w-kosciele-w-opinogorze	37
Ilustracja 5. Antonio Canova, Nagrobek arcyksiężniczki Marii Krystyny, Wiedeń, kościół augustianów. Fotografia: Francis Firth (1822–1898). Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frith,_Francis_(1822-1898)_-_n._2340_-_Tomb_of_Marie_Christine_by_Canova_-_Vienna.jpg ...	51
Ilustracja 6. Zygmunt Krasiński, fotokopia autografu <i>Modlitwy przebudziwszy się w nocy</i> . Źródło: Z. Krasiński, <i>Myśli pobożne</i> , Warszawa 1899.....	64
Ilustracja 7. Rysunek przedstawiający nagrobek Konstantego Danielewicza, fotokopia. Źródło: Lwowska Biblioteka Naukowa Ukrainy im. Wasyla Stefanyka (dawniej Ossolineum), Archiwum Lubomirskich, fond 64, rkps 84...	133
Ilustracja 8. Płyta nagrobna Elżbietki Krasińskiej, kościół w Złotym Potoku. Źródło: http://czestochowskie24.pl/region/kaplica-grobowa-krasinskich-i-nie-tylko/	135
Ilustracja 9. Grób Delfiny Potockiej na Cmentarzu Les Champeaux w Montmorency. Fotografia: Adam Druchliński (1835–1898). Źródło: https://polona.pl/item/grob-delfiny-potockiej-na-cmentarzu-w-montmorency,NzExNzYwNzU/0/#info:metadata	136

- Ilustracja 10.** Krypty rodu Krasińskich w podziemiach kościoła w Opinogórze.
Źródło: <http://muzeumromantyzmu.pl/kosciol/#lg=1&slide=8> 140
- Ilustracja 11.** Cyprian Norwid, List do Józefa Bohdana Zaleskiego z 1848 r.
Autograf w 12 tomie korespondencji J. B. Zaleskiego, Biblioteka Jagiellońska.
Źródło: <https://polona.pl/item/korespondencja-jozefa-bohdana-zaleskiego-z-lat-1823-1886-t-12-nabielak-nowolecki,OTc3OTE4NDI231#info:metadata>..... 144

INDEKS

- Ajschylos 159
Alaryk, król Wizygotów 102
Aleksander I Romanow, car Rosji 16, 21, 22
Anders Jarosław 56, 260
Ankwiczówna Henrietta Ewa 72
Antoninowie 151
Ariès Philippe 51, 252
Ariosto Ludovico 158
Attyla, władca Hunów 102
August (Caius Iulius Caesar Octavianus Augustus), cesarz rzymski 188
Axe Jerzy 171, 253
- Bachórz Józef 62, 94, 259
Bachtin Michał 122, 252
Bałajewski Arkadiusz 91, 104, 123, 252
Balbus Stanisław 94, 242, 252
Ballanche Pierre-Simon 60
Balzac Honoré de 55, 208
Banach Witold 31, 252
Bartoš Otakar 221, 252
Baudelaire Charles 80, 252
Bąkowska Eligia 51, 252
Béguin Albert 55, 252
Bejska Apolonia 199, 254
Bem Józef 177
Bieńczyk Marek 28, 34, 252
Bittner Ireneusz 79, 252
Bizan Marian 155, 259
Bizio-Dombrowska Magdalena 83, 105, 187, 252
Błoński Jan 57, 206, 235, 252–254
Bokszczanin Maria 171, 185, 186, 253, 259
- Borącz Stanisław 163
Borek Piotr 172, 174, 175, 253
Borkowski Alfred 196, 213
Borowczak Jerzy 159, 255
Bóbr-Piotrowicka Joanna 59, 61, 63, 65, 72, 76, 77, 80, 138, 199, 223, 224, 227, 235
Braniccy 245
Brudnicki Jan Zdziśław 212, 255
Brutus (Marcus Junius Brutus) 150
Brückner Aleksander 218, 253
Budda Siakjamuni, właśc. Siddhartha Gautama 102, 253
Bujnicki Tadeusz 171, 178, 188, 253
Burdziej Bogdan 45, 154, 195, 253, 262
Burkot Stanisław 54, 253
Bursa Andrzej 212, 255
Burzka-Janik Małgorzata 72, 156
Byron George Gordon 22, 58, 123
- Caillois Roger 57, 253
Canova Antonio 49, 51–55, 263
Chłopicki Edward 145
Chmielowski Piotr 192
Chojnacki Hieronim 104, 160, 253
Chróścielewski Tadeusz 196, 197, 213
Chrzanowski Ignacy 180, 253
Cieszkowski August 7, 78, 251
Cousin Victor 60
Cyceron (Marcus Tullius Cicero) 146
Czajkowska Agnieszka 34, 254
Czaplewicz Eugeniusz 122, 252
Czarnecki Stefan 176
Czartoryscy 40, 88

- Czartoryska Marcelina z Radziwiłłów 245
 Czartoryski Aleksander Romuald 31
 Czerwińska Małgorzata 243, 253
 Czubek Jan 19, 60, 61, 73–75, 86, 91, 97, 98, 100, 108, 109, 136, 251
 d'Arc Joanna 17, 22, 23
 Danek Danuta 29, 253
 Danek Wincenty 155, 256
 Danielewicz Konstanty 34, 107, 131–133, 263
 Dante Alighieri 53, 158
 Dąbrowicz Elżbieta 114, 115, 120, 121, 215, 253
 Dąbrowski Stanisław 80, 253
 Dembowski Edward 79
 Demianiuk Krystyna 70, 254
 Dernałowicz Maria 145
 Dmochowska Cecylia 164, 256
 Dobrzycki Stanisław 216, 217, 219, 224, 253
 Doroszewski Witold 207, 259
 Dubowik Henryk 243, 253
 Dudek-Szumigaj Agnieszka 125
 Dumezil Georges 102, 253
 Dybizbański Marek 143, 253
 Dymitr Samozwaniec, car Rosji 49
 Dźwigoł Renata 125, 249, 253

 Eliade Mircea 102, 253
 Estreicher Karol 28
 Eurypides 159
 Eustachiewicz Lesław 192, 253

 Fabianowski Andrzej 103, 218, 219, 253
 Fedeki Ziemowit 209, 212, 260
 Fedorowicz Katarzyna 72
 Ficowski Jerzy 90, 256
 Fiećko Jerzy 43, 114–116, 118, 154, 254
 Folkierski Władysław 219, 221
 Freud Sigmund 221

 Frye Northrop 199, 254
 Furmanik Stanisław 113, 172, 255, 259

 Gall Franz Joseph 46
 Gardner Monica Mary 34, 254
 Gaszyński Konstanty 7, 85, 87, 109, 165, 168, 222, 228, 230, 231, 238, 251, 254
 Genseryk, król Wandalów i Alanów 102
 Gibbon Henry 146, 147, 184
 Girard René 56, 254
 Gombrowicz Witold 10, 235, 236, 240, 254
 Gomulicki Juliusz Wiktor 144, 254
 Gomulicki Wiktor 112, 254
 Gondowicz Jan 100, 254
 Goszczyński Seweryn 98, 163, 164
 Górski Konrad 103, 154, 254
 Gradkowski Henryk 10, 87, 241, 254
 Grillparzer Franz 78, 80
 Grimm Jacob Ludwig Karl 163
 Grimm Wilhelm Karl Grimm 163
 Gronowska Anna 102, 253
 Gross Rudolf 201, 254
 Günther Władysław 16, 219, 256

Habsburgowie 48
 Habsburg Maria Krystyna, arcyksiężna 48, 49, 51, 263
 Halkiewicz-Sojak Grażyna 16, 45, 154, 262
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 60
 Heliogabal (Elagabalus, Varius Avitus Bassianus), cesarz rzymski 97, 104–106, 147, 148, 152, 185–188, 190
 Hemar Marian 10, 234, 235, 238, 254
 Herder Johann Gottfried von 60
 Hertz Paweł 7, 40, 42, 92, 109, 117, 143, 145, 155, 208, 223, 251, 259
 Hill Handley Edwin 219, 224
 Hipolit, św. 148
 Hłasko Marek 212, 255

- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 45, 53–57, 262
 Hoffmanowa Klementyna z Tańskich 215
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 146
 Hugo Victor 114
 Hummel Jerzy 78, 258
 Hutin Serge 70, 71, 254
- Inglot Mieczysław 103, 110, 112–114, 160, 228, 254, 259
 Instytor Henryk 56, 257
 Iwaszkiewicz Jarosław 195
- Jan III Sobieski, król Polski 172, 174, 180, 183
 Jan ewangelista, św. 100
 Janicka Anna 249, 254
 Janin Jules 24, 46, 254
 Janion Maria 18, 21, 22, 28, 39, 43, 45–47, 53–58, 62, 89, 104, 106, 147, 150, 155, 159, 176, 177, 182, 240, 248, 251, 254, 255, 258
 Janowska Monika 206, 255
 Januszewska Hanna 167, 258
 Januszewski Tadeusz 237, 261
 Jastrun Mieczysław 10, 29, 205–208, 211–213, 255
 Jaworska Elżbieta 145
 Jean Paul, właśc. Johann Paul Friedrich Richter 60
 Jornandes (Jordanis, Jordanes) 147
- Kafka Franz 210
 Kalinowska Maria 159, 160, 255
 Kalinowski Daniel 45–47, 56
 Kallenbach Józef 23–25, 28, 34, 41, 42, 44, 88, 154, 255
 Kamińska Anna 206, 255
 Kamiński Henryk 222
 Kanarek Romuald 195, 255
 Kaniewski Andrzej 71, 72, 258, 261
- Karakalla (Marcus, Aurelius Antonius Basianus), cesarz rzymski 150
 Katon (Marcus Porcius Cato zw. Minor lub Utyceński) 150
 Kijowski Andrzej 80, 252
 Klaudian (Claudianus Claudius) 147
 Klaudiusz (Tiberius Claudius Drusus Nero), cesarz rzymski 151, 152
 Klopstock Friedrich Gottlieb 60
 Kłosińska Anna 207, 261
 Kochanowski Jan 93, 135
 Kochowski Wespazjan 94
 Kolbus Edward 212, 255
 Kolbuszewska Ewa 127, 255
 Kolbuszewski Jacek 125, 127, 130, 135, 137, 255
 Korotkich Krzysztof 101, 252
 Kosman Marcelli 172, 175, 177, 185, 255
 Kotowicz Stanisław 159, 168, 256
 Kowalczykowa Alina 62, 94, 153, 163, 164, 256, 259
 Kowalska Małgorzata 70, 256
 Kowalski Jerzy 150
 Koziłek Gerard 54, 57, 256, 258
 Kozłowski Władysław Mieczysław 171, 256
 Koźmian Kajetan 231
 Koźmian Stanisław Ekbert 38, 40, 109
 Koźmianowie 7, 251
 Krasicki Ignacy 22, 25
 Krasieńscy 18–20, 22, 25, 29, 31, 31–38, 140, 180, 264
 Krasieński Adam, wnuk poety 117, 118, 219
 Krasieńska Antonina, babka poety 28
 Krasieńska Eliza z Branickich, żona poety 38, 77, 244, 246, 247
 Krasieńska Maria Urszula z Radziwiłłów, matka poety 34–38, 196, 263
 Krasieński Wincenty, ojciec poety 20, 21, 26, 31, 34, 43, 110, 196, 221, 224, 263
 Krasieński Władysław, syn poety 31, 42

- Kraszewski Józef Ignacy 54, 155, 243, 244, 256, 258
Krejčí Karel 164, 169, 170, 256
Kridl Manfred 91, 92, 252
Królik Janusz 139, 256
Królikiewicz Grażyna 53, 256
Krzemieniowa Krystyna 45
Krzyżanowski Julian 44, 156, 163, 164, 169, 171, 184–186, 190–192, 228, 256, 259, 262
Kubacki Wacław 49, 98, 146–149, 228, 251, 256
Kubale Anna 58, 256
Kubiak Władysław 90, 256
Kurkowska Helena E. 144, 259
Kurska Anna 45, 46, 58, 79, 115, 116, 119–121, 181, 256

Lacarrière Jean 70, 71, 256
Lammenais Félicité de 89, 261
Lavater Johann Caspar 46
Lebioda Dariusz Tomasz 218, 256
Lechoń Jan 10, 195, 197–204, 213, 250, 256, 258, 261
Lelewel Joachim 102
Lem Stanisław 10, 241–243, 246, 256
Lenartowicz Teofil 209, 210, 257
Leśmian Bolesław 43, 91, 147, 258, 260
Lewicki Tadeusz 90, 256
Lewis Clive Staples 69, 257
Lisiewicz Teodozja 16, 26, 170, 183, 184
Lisowski Jerzy 57, 253
Liwiusz (Titus Livius) 146
Lubomirski Jerzy 92
Lubomirski Stanisław Herakliusz 206, 252
Lucyliusz (Caius Lucilius) 149
Ludorowska Halina 179, 184, 254, 259
Ludorowski Lech 177, 179, 184, 254, 257, 259
Lukrecjusz (Titus Lucretius Carus) 149, 150
Lyszczyzna Jacek 62, 258

Ławski Jarosław 21, 22, 44, 72, 101, 156, 157, 252, 256, 257
Łubieniewska Ewa, 228, 257
Łubieński Leon 219–221, 224

Mackiewicz Stanisław Cat 31, 257
Makowiecki Stanisław 172, 173, 261
Makowski Stanisław 155, 181, 195, 257
Makuszyński Kornel 10, 231, 232, 236, 257
Malić Zdravko 236, 257
Małachowski Stanisław 7, 32, 41, 245, 251
Mani (Manes) 72, 261
Markiewicz Henryk 98, 199, 211, 230, 232, 254, 257, 262
Marwicki Edward 223, 257
Marx Jan 212, 255
Massalski Ignacy Jakub 40
Maślanka Julian 89, 110, 112, 143, 146, 150, 257
Mazanowski Mikołaj 18
Mączyński Józef 164, 257
Mickiewicz Adam 9, 10, 21, 23, 25, 60–62, 68, 69, 80, 89–92, 98, 103, 113–116, 138, 143, 145–152, 160, 167, 176–179, 183, 184, 186, 195, 215, 222, 234, 239, 240, 244, 246, 249, 252, 254, 257–261
Mika Ewelina 34, 254
Mikołaj I Romanow, car Rosji 41, 100
Miłosz Czesław 221, 257
Mokranowska Zdzisława 184, 259
Morawiec Elżbieta 221, 257
Morawska Konstancja 92, 258
Morawski Franciszek 56, 91, 92
Mostowska Anna z Radziwiłłów 24, 258
Moszyński Kazimierz 163
Mrowcewicz Krzysztof 206, 252
Naborowski Daniel 206
Napoleon Bonaparte, cesarz Francuzów 16, 21, 22, 41, 177
Nawrocki Aleksander 196, 197, 213

- Neron (Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus), cesarz rzymski 157, 185–193, 259
- Nerwa (Marcus Cocceius Nerva), cesarz rzymski 146, 151, 152
- Nikon, patriarcha Moskwy 99
- Norwid Cyprian 94, 120, 143, 144, 177, 246, 254, 264
- Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 45, 60
- Nowacka Teresa 54, 258
- Nowak Tadeusz 80, 93, 94, 234, 253, 258, 262
- Nowakowski Jan 210, 257
- O**
- Odyniec Antoni Edward 145
- Okulicz-Kozaryn Radosław 204, 258
- Opacki Ireneusz 94, 178, 199, 250, 258, 261
- Ordon Konstanty Julian 178, 179
- Orygenes 60
- Otwinowska Jadwiga 19, 20, 25
- P**
- Pampaloni Luigi 36, 37, 263
- Parnicki Teodor 10, 243–246, 253, 258
- Paweł z Tarsu, św. 60
- Perrault Charles 60, 163, 166, 167, 258
- Petroniusz (Caius Petronius) 171, 187, 188, 191, 253
- Piasecka Maria 167, 258
- Piechal Marian 195
- Piechota Marek 62, 258
- Pietrych Piotr 25, 258, 261
- Pietrzak-Thébault Joanna 46
- Pigoń Stanisław 7, 9, 17, 145, 251, 252, 258
- Pini Tadeusz 19, 86, 87, 109, 220, 235, 252, 258
- Piwińska Marta 80
- Plater Emilia 176, 177
- Platon 163
- Plautus (Titus Maccius Plautus) 211
- Plucińska Dorota 16, 27
- Płoszewski Leon 89, 143
- Pochel Piotr 204, 258
- Poe Edgar Allan 38, 43, 147
- Pol Wincenty 94
- Politzer Heinz 78, 258
- Porębska Anna 201, 254
- Poświatowska Halina 212, 255
- Potoccy 40
- Potocka Delfina 73, 75–77, 107, 136, 199, 227
- Pożarski Dymitr 49
- Prądzyński Ignacy 245
- Prudencjusz (Aurelius Prudentius Clemens) 148
- Prussak Maria 149, 186, 261
- Przedpeńska-Trzeciakowska Anna 246, 260
- Przyboś Julian 10, 195, 240, 258
- Przybylski Ryszard 89, 258
- Przybyszewski Stanisław 195
- Przychodniak Zbigniew 159, 255
- Pułaski Kazimierz 180
- Pustkowski Henryk 94
- Q**
- Quinet Edgar 145
- R**
- Radziwiłł Antoni 41
- Radziwiłł Dominik 34, 35, 41
- Radziwiłł Dominik Hieronim 42
- Radziwiłł Ferdynand 41, 42
- Radziwiłł Franciszek 35
- Radziwiłł Jerzy 42
- Radziwiłł Karol, Panie Kochanku 33, 38–40, 43
- Radziwiłł Mikołaj Czarny 42
- Radziwiłł Mikołaj Krzysztof, Sierotka 32, 33
- Radziwiłł Mikołaj Rudy 42
- Radziwiłł Michał Gedeon 31, 42
- Radziwiłłowie 24, 31, 32–34, 37, 39, 42, 43, 252, 257, 258, 263

- Rahn Otto 71, 258
 Rećko Janusz 133, 137, 258
 Reeve Henry 7, 33, 35, 36, 55, 154, 208, 219–221, 223, 224, 251, 257
 Reynaud Jean 60
 Rolle Antoni Józef 172, 258
 Romanowski Andrzej 211, 257
 Romanowski Mieczysław 144, 259
 Rosiek Stanisław 54, 255
 Różewicz Tadeusz 10, 195, 204, 238–240, 255, 258, 259
 Rudkowska Magdalena 54, 55, 259
 Rytlewska Katarzyna 34
 Rzewuscy 40
 Rzewuski Henryk 39, 40
 Rzewuski Wacław 177
- Sajkowski Alojzy 172, 259
 Saramonowicz Andrzej 248, 259
 Sartre Jean Paul 203, 259
 Sayn-Wittgenstein Ludwik 41
 Sayn-Wittgenstein Stefania z Radziwiłłów 41, 42
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 59, 60, 143
 Schlegel Karl Wilhelm Friedrich von 79
 Scott Walter 46, 114
 Seneka (Lucius Annaeus Seneca zw. Minor) 150
 Sęp Szarzyński Mikołaj 206, 252
 Siemieński Lucjan 145
 Sieniawski Krzysztof Maria 197, 213
 Sienkiewicz Henryk 10, 169–175, 177, 179, 180, 182–188, 190–194, 249, 253–257, 259–261
 Simonides Jaroslav 221, 252
 Sinko Tadeusz 97, 157, 259
 Słowacki Juliusz 9, 10, 28, 44, 89, 91, 92, 98, 110, 113, 153–169, 177, 185, 195, 227–232, 237, 240, 244, 246, 252, 254–261
 Słowaczynski Jędrzej 215, 259
 Smoliński Aleksander 172, 259
 Sobol Elżbieta 207, 261
 Sofokles 159
 Sokalska Małgorzata 113, 259
 Sokół Lech 54, 243, 260
 Sokulski Michał 103
 Sołtan Adam 7, 25, 33–35, 84, 92, 251
 Sontag Susan 56, 260
 Sprenger Jakub 56, 257
 Stachniak Ewa 246, 247, 260
 Stachura Edward 209, 212, 213, 260
 Stacjusz (Publius Papinius Statius) 147
 Stadnicki Bronisław 17
 Stanisław Marek 154, 159, 260
 Stankiewicz Anna 207, 261
 Starnawski Jerzy 26, 59, 106, 153, 157–159, 165, 260
 Steczko Iwona 125, 249, 253
 Stefanowska Zofia 90, 98, 260
 Stefanyk Wasyl 91, 133
 Stępień Tomasz 91, 260
 Stróżyński Tomasz 252
 Strzyżewski Mirosław 7, 55, 85, 103, 249, 251, 262
 Sue Eugène 246
 Sudolski Zbigniew 7, 25, 26, 32, 34, 35, 38, 55, 56, 92, 155, 222, 251, 254, 260
 Sulla (Publius Cornelius Sulla) 150
 Szargot Barbara 16, 91, 170, 171, 195, 240, 249, 260, 261
 Szargot Maciej 16, 18, 39, 91, 103, 105, 121, 228, 249, 260, 261
 Szczeglińska-Pawłowska Ewa 10, 154, 155, 168, 260
 Szczyt Krzysztof 33
 Sztachelska Jolanta 169, 170, 260
 Szyrmer Ludwik 54, 260
 Szwejkowski Zygmunt 113, 172, 255, 259
 Szymański Tadeusz 235, 254
 Szymborska Wisława 139

- Ślękowa Ludwika 18, 260
 Śliwiński Marian 194, 218, 260, 261
 Świdziński Jerzy 110, 170, 262
 Świętosławska Teresa 184, 185, 192, 261
 Tarnowski Stanisław 17, 41, 114, 117, 179, 180, 192, 256, 261
 Tomaszewska Grażyna 103, 261
 Tegner Erik 60
 Teresa z Ávili, św., właśc. Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada 72
 Tokarski Stanisław 102, 253
 Toruń Włodzimierz 155, 261
 Towiański Andrzej 144
 Trentowski Bronisław 7, 35, 79, 252
 Treugutt Stefan 103, 149, 154, 161, 171, 186, 251, 261
 Trocha Bogdan 179
 Tronina Antoni 101
 Trzynadłowski Jan 17, 125, 131, 138, 261
 Tuwim Julian 10, 237, 238, 240, 261
 Twardowski Jan 206, 228, 255
 Tyberiusz (Tiberius Claudius Nero Caesar), cesarz rzymski 146
 Ulicka Danuta 122, 252
 Ursel Marian 154–156, 160, 161
 Vax Louis 91, 261
 Villan Henrietta 36, 37
 Wallenrode Konrad von, wielki mistrz zakonu krzyżackiego 98, 143, 177, 183, 186
 Wańkowiczowa Maria 69, 257
 Warren Austin 224, 261
 Wasilewska Anna 203, 259
 Wasylewski Stanisław 202, 261
 Waśko Andrzej 26, 261
 Wat Aleksander 25, 29, 261
 Watyniusz 188
 Wawrzyniec, św. 148
 Weintraub Wiktor 89, 261
 Wellek René 224, 261
 Wereszczakówna Maria (Maryla) 234
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro)
 Węgiełek Janusz 128, 261
 Węgrzyniak Anna 91, 198, 199, 201, 203, 260, 261
 Widengren Geo 72, 261
 Wierzbowski Teodor 172–174, 261
 Wilk Wiesław 63, 261
 Winek Teresa 98, 261
 Witeliusz (Aulus Vitellius) cesarz rzymski 151, 152, 188
 Witkowska Alina 204
 Władysław IV Waza, król Polski 49
 Władysław Herman, książę 170, 242
 Włodarczyk Jarosław 10, 261
 Włodkiewicz Michał Ignacy 40
 Wojaczek Rafał 212, 255
 Wojciechowski Konstanty 190
 Wojciechowski Ryszard 164, 262
 Wołodziejowski Jerzy 170–175, 177–180, 182, 183, 249, 259, 261
 Woodrow Januszewski Bernard 223, 224, 262
 Wójcik-Dudek Małgorzata 94, 262
 Wójcicki Kazimierz Władysław 37, 164, 262
 Wyrzykowski Stanisław 147
 Zaleski Józef Bohdan 144, 264
 Załuska-Strömberg Apolonia 103, 253
 Zarych Elżbieta 54, 57, 262
 Ząbkowicz Stanisław 57, 257
 Zborowski Samuel 163
 Zgorzelski Czesław 63, 72, 176, 262
 Zielińska Marta 145
 Zieliński Tadeusz 185
 Żeleński (Boy) Tadeusz 230, 262
 Żmigrodzka Maria 54, 80, 253, 258
 Żurowski Maciej 24, 57, 224, 253, 261
 Żyłko Bogusław 175, 257

O AUTORZE

Maciej Szargot – historyk literatury. Zajmuje się twórczością polskich romantyków i pisarzy XX wieku, tradycją romantyczną i gotycką, literaturą dla dzieci i młodzieży oraz fantastyką. Od 2018 roku kieruje Zakładem Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej w Uniwersytecie Łódzkim.



Twórczości Zygmunta Krasińskiego poświęcił dotąd trzy książki:

- 1) *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O lirykach Zygmunta Krasińskiego* (Katowice 2000),
- 2) *Kosmos Krasińskiego. Studia* (Piotrków Trybunalski 2009) i
- 3) *Układanie dramatu. Rzecz o „Nie-Boskiej komedii”* (Toruń 2017).

Jest wydawcą dwóch tomów (*Wierszy i Poematów*) tegoż poety w ramach edycji krytycznej: Z. Krasiński, *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, pod red. naukową M. Strzyżewskiego, Toruń 2017, t. I–VIII.

Napisał również następujące monografie:

- 1) *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego* (Katowice 2004),
- 2) *„przez wiek [...] przez dwa wieki”. Dwa studia o poezji Tadeusza Nowaka* (Katowice 2008),
- 3) *„Jeźycjada” a sprawa polska. O powieściach Małgorzaty Musierowicz* (Katowice 2011 – napisana wspólnie z żoną Barbarą),
- 4) *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego* (Kraków 2011),
- 5) *Reporterskie i pisarskie drogi Józefa Bogdana Dziekońskiego* (Piotrków Trybunalski 2014).

Jest współautorem podręczników szkolnych dla liceum oraz edytorem dzieł romantyków: J. B. Dziekońskiego i J. A. Miniszewskiego. Szereg artykułów opublikował (między innymi) w czasopismach: „Prace Polonistyczne”, „Ruch Literacki”, „Tematy i Konteksty”, „Wiek XIX”, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, „Z teorii i praktyki dydaktycznej języka polskiego”, „Nauczyciel i Szkoła”, „Rocznik Komparatystyczny” i „Sztuka Edycji”.

