

wowania trumiennego trucha, owych form już obumarłych, a rolę Krasieńskiego porównuje do roli stemnika zmarłych – Charona:

To my święci, to my młodzi  
Jutrzenkami i blyskaniem  
Charonowej Twojej łodzi  
Pełnej trupów – poprzek staniem.

(w. 400-404)

Słowacki miał, tę pokorę, że żadnego nie kład ruchu”, ale miał również namiezną wiarę w rychłość wielkiej przemiany. Gorączkowo więc wypatrywał na niebie i ziemi znaków pochodu Ducha, który zapali świat blyskami piorunów, a wśród wichrów, wśród światła płomiennych – to stała stylizacja narodzin z Ducha – nadejście nowa era, może totalnej rewolucji, może inaczej pojętego przewrotu, a wraz z nią – wolność Polski. Tym namieñnym pragnieniem chciał jakby „docisnąć” Ducha ku szybszemu marszowi w przyszłość.

Już prawie jestem człowiek obłąkany.  
Ciagle powiadam, że kraj się już pali,  
I na świadectwo ciskam ognia zdroje –  
A to się pali tylko serce moje!...

(*Dajcie mi tylko jedną ziemi miłę...*)

Plomienna wiara w rychłą zmianę, swoista młodzieńczość tonu liryki okresu mistycznego, zwłaszcza społecznej, i jej opowiedzenie się za przemianę, za nowymi formami życia, przyczyniły się do wielkiej popularności Słowackiego w kraju, zwłaszcza wśród młodzieży przed powstaniem styczniowym. To był ich poeta.

#### Rozdział piąty

### Zygmunt Krasieński

Zygmunt Krasieński należy do najwybitniejszych poetów polskiego romantyzmu. Niegdyś traktowany był przez badaczy i czytelników na równi z Mickiewiczem i Słowackim jako tzw. trzeci wieszcz. Wszakże już w dwudziestoleciu międzywojennym obserwowac można próby zakwestionowania sławy Krasieńskiego, krytykowanego za jawne niedostatki kunsztu poetyckiego, widoczne zwłaszcza w twórczości wierszowanej. W Polsce Ludowej proces detronizacji wieszczki poprowadzono dalej, wskazując na konserwatywny jego poglądów społecznych i mylność diagnozy politycznej dotyczącej przyszłości narodu. Niemniej właśnie myśl badawcza naszej współczesności polożyła podwójny pod wartościową refleksję naukową o Krasieńskim. Poeta ten jest aktywnie obecny we współczesnych rozważaniach o historiiżofii romantycznej, ideologii prądu, jego gatunkach literackich – z uwagi na *Nie-Boską komedię*, będącą dramatem metafizycznym i politycznym zarazem, oraz list romantyczny, którego Krasieński, wraz z publikowaniem coraz nowych bloków jego korespondencji, staje się najwybitniejszym reprezentantem.

Krasieński jest pisarzem, na którego twórczość ogromny wpływ wywarły okoliczności biograficzne, zwłaszcza socjogenetyczne. Wśród tych okoliczności wybija się fakt, iż był synem generała Wincentego hrabiego Krasieńskiego, jednej z wybitnych postaci życia politycznego i kulturalnego czasów napoleońskich oraz Królestwa Kongresowego. Ten zdolny officer napoleoński i umięjętny mecenas sztuki, mający ambicje aktywnego wpływania na kształt kultury polskiej, m.in. poprzez swój salon literacki grupujący pisarzy klasycystycznych, był także „panem dumnym”, zapatrzonym w sławę magnackiego imienia Krasieńskich.

Centralną postacią w planach rodzinnych stał się jedyny syn generała – Zygmunt; toteż Wincenty Krasieński, skądinąd ojciec

kochający, rozumny i świątły, żądał od syna absolutnej uległości, a obowiązki rodowe kazał traktować na równi z narodowymi. Ta etyka podwójnego obowiązku, która nie wydawała się generalowi trudna do pogodzenia, gdyż w jego praktyce życia racja partykularna okazywała się dominująca, stała się palącym piętnem życia syna i jedną z przyczyn określających „fałszywość” życiowego położenia. Zygmunt Krasński nie zdobył się bowiem nigdy na zakwestionowanie uroszczeń ojcowskich, ale też nie mógł podzielić zapartywaną etyczno-politycznych generała. Syn bowiem, mimo rozminiętej świadomości arystokratycznej, był już nazbyt romantycznie uformowanym patriotą, by móc akceptować feudalną etykę honoru i więzi z panującym, które określały pojęcie obywatelskiego obowiązku Wincentego Krasńskiego. I jeśli zmuszany przez sytuację do dokonywania wyboru między „droginą ojcem” a „drogą Polską”, Zygmunt Krasński zwykle wybierał ojca, nie obywatela się to bez uderk moralnych, walki sumienia, wrzescie bez wstrząsów nerwowych, które bardzo wcześniej wyniszczyły organizm poety, doprowadzając go rychło do ostrego nerwicy i przedwczesnego fizycznego inwalidztwa.

Serię wydarzeń, którymi kolejno „zapisywał się ojcu na duszę” i wmanewrowywał w „krzywe położenie” wobec innych, otwiera epizod z warszawskiego życia studenckiego. W dniu patriotycznej manifestacji, w którą zamienili się pogrzeb senatora Piotra Biełińskiego, przewodniczącego Sądu Sejmowego (sąd ten nie uznał winnymi zdrady stanu sądzonych przywódców Towarzystwa Patrioticznego), sale Uniwersytetu Warszawskiego świeciły pustkami. Na wykładzie pojawiło się dwóch samotnych studentów – syn znanego ze służalczości prezydenta miasta, Woydy, i Zygmunt Krasński, solidarny z ojcem, jedynym członkiem składu sędziowskiego, który uznał spiskowych winnymi. Młody Krasński został czynnie znieważony przez innego arystokratę, Leona Łubieńskiego, otoczony powszechną wzdargą i relegowany z uniwersytetu. Dla kontynuowania studiów trzeba było wybrać uniwersytet zagraniczny, i generał wysłał syna do Genewy. Warto dodać, że od tego momentu rozpoczyna się, trwający do końca życia, okres bezustannych podróży Zygmunta Krasńskiego, chorobliwa właściwie podróżomania, połączone z wzrastającym wstretiem do przebywania w kraju. Drugi, znacznie poważniejszy akt posłuszeństwa wobec ojca przyszło poecie złożyć po wybuchu powstania listopadowego, które zastało go w Rzymie. Młodzieńcki poeta pragnął zaciągnąć się w szeregi powstancze, ale zdecydowany

rozkaz ojca zatrzymał go za granicą. Krasński nie podzielił losu narodowego i to ustępstwo wobec ojca pociągnęło za sobą doniosłe skutki światopoglądowe.

Krasński nie chciał bowiem wewnątrznie przystać na opinie dobrego syna, który zdradził sprawę narodową, toteż szybko dokonał rewizji swoich pierwotnych poglądów na powstanie, zajmując wobec tego ruchu stanowisko coraz bardziej krytyczne. Przy czym z właściwą sobie inteligencją rozpoczął nie tylko polityczną – za niedojrzałość, i ideową – za „jakobinizm”, krytykę powstania, ale także kwestionowanie tak pojętego czynu w planie historyczofizycznym. Jąlowość, niemoralność, wręcz zbędność buntu w chrześcijańskim porządku świata, a tak pojęty bunt pojawił się już w *Irydionie*, i powracać będzie coraz natrętniej w późniejszej twórczości, swoje korzenie znajduje niewątpliwie w tej cokolwiek wymuszonej rezygnacji z udziału w powstaniu.

W 1832 r. Wincenty Krasński wezwał syna do powrotu i zawiózł do Petersburga, aby go prezentować carowi i wyjednać wejście w służbę monarchy. Wszakże syn wymedlował pewien kompromis. Nie doszło do rozmów o służbie rosyjskiej, ponadto Krasński opuszczał Petersburg z zezwoleniem carskim na podróż zagraniczną w celu ratowania zdrowia. W istocie w Petersburgu poeta ciężko zapadł na oczy i rozstrój nerwowy. Wtedy też być może zorientował się, że choroba jest jego jedyną obroną przed tyranią miłości ojcowskiej. Do argumentu choroby będzie się uciekał coraz częściej i trudno dziś wyznaczyć granicę, od której choroba przestawała być tylko kartą w grze, stając się sposobem życia romantycznego hipochondryka.

Krucha równowaga między granicami roli chorego a byciem chorym zachwiała się na początku lat czterdziestych, gdy ojciec postanowił małżeństwo syna z Elizą Branicką. Zygmunt Krasński był wówczas związany trwałym romanssem z Delfiną Potocką, jedną z barwnych postaci salonowego życia epoki. Nie był to pierwszy wielki romans poety: poprzedził go głośny związek z Joanną Bobrową, wszakże tym razem Krasński nadał swemu uczuciu wymiary metafizyczne. Obok celebry miłości romantycznej pojawiła się nowa filozofia uczucia i sposób mówienia o niej. Kochanka zmieniła się w Beatrycze i mistyczną Siostre, z którą „rzeczywistość się pomatu W świat przemienia ideału”, jak głosi *Przedświ*. Religia miłości, przenosząca człowieka w pozaziemski absolut, doskonala jednia dusz czyniąca

z zakochanych mistyczną parę braterską – poeta wręcz mówi o „plciowości dusz, nie ciał” – oto sposób widzenia związku z Delfiną Potocką wpisany przez Krasińskiego w *Przedświt*, którego jest ona bohaterką, oraz w ogromną korespondencję z nią i z innymi jej dotyczącą. Krasiński uważał się za kreatora swojej miłości i za stwórcę tej postaci ukochanej, z którą wzbił się w „uniwersalne [...] kosmiczne królestwo”. Skłonny był sądzić, że przemiana „przepuszczonej” ponętami świata pięknej pani w mistyczną Siostrę romantycznego poety jest jego największym ziemskim czynem, od nikogo przy tym niezawisłym.

Podporządkowanie się woli ojca w sprawie małżeństwa z Branicką odczuł zostało przez poełę jako cios w jego najświętsze ideały i wyrzeczenie najwyższej miary. Zarazem jako kulminacja „fałszywego położenia” w najbliższym kręgu rodzinnym. Krasiński bowiem usiłował na różne sposoby uchylać konsekwencje swego małżeństwa, m.in. poprzez sytuowanie go w miskiej sferze rzeczywistości i jej konwenansów, zachowując niezależność uczuć wyższych i wierność duchową Siostrze – Delfinie. Opór przeciw sytuacji męża i ojca rodziny oraz rozpaczalna walka o utrzymanie związków z panią Potocką doprowadziły go do stanu napięć nerwowych i egzaltacji uczuciowych, wyładowujących się w atakach płaczu, konwulsji lub skrajnej melancholii, które wyrwały wszelką energię twórczą. Od czasu małżeństwa poeta pisze z trudem i nie tworzy dzieł wybitnych. Przyczyną tego stanu rzeczy są wielorakie – m.in. przejście na formę wierszową, w której brak mu było „anielskiej miary” – ale za jedną z nich można uznać ów stan psychofizycznego napięcia, koniecznego dla podtrzymywania własnej egzystencji idealnej.

Dopiero po kilkunastu latach małżeństwa w Krasińskim wypalił się duch oporu. Poeta miał umysł stworzony do dialogu, do intelektualnych polemik, do duchowej walki z przeciwnikiem. Jego własna energia uzależniona była w dużym stopniu od miary partnera dialogu. Gdy tym partnerem stała się żona, umysł Krasińskiego, niewątpliwie osłabiony już chorobą, doznał wyraźnego zwężenia. Widoczne jest to zwłaszcza w barwie jego konserwatywnu, nasyconego ciasnotą opinii Branickich. Tanie sądy paszkwilanckie o Mickiewiczu i „Trybunie Ludów”, które wypisuje Krasiński w listach do przyjaciół, są echem jego domowych rozmów (Ksawery Branicki, brat żony poety, początkowo finansował „Trybunę”, skąd szczególnie

aktualność tematu w domu Krasińskich). Wpływom „partii domowej” przypisać należy także wzrost katolickiej ortodoksji Krasińskiego oraz takie wyklarowanie pomysłów historyozoficznych, że graniczą one z ubóstwem. Nie jest chyba przypadkiem, że owa symplifystyczna filozofia historii, wymierzona przeciwko wszelkiej aktywności ludzkiej na arenie dziejów, wypełnia wiersz *Do Elizy* (powst. 1852), liryk, który można uznać za dokument kapitulacji nie tylko zburzonego męża.

Wyrazistość osobowości Zygmunta Krasińskiego, jego sposób bycia sobą są zakorzenione w romantycznym dandyzmie, ważkim zjawisku kultury epoki, związanym z wybuchem indywidualizmu. Krasiński najpełniej chyba w naszym romantyzmie wcielił dandywskie reguły życia i estetyczne sposoby autokreacji. Dandyzm pojmujemy tutaj w sensie Canusowskim, jako zacczątkową postać buntu znierzącego do wyodrębnienia dandysa spośród ogółu innych, głównie środkami estetycznymi: stylem zachowania, hipertrofią cech osobowościowych, do ekscentryczności włącznie, barwą emocjonalną (u Krasińskiego będzie to egzaltacja), traktowaniem życia jako gry i siebie jako aktora. Jest to więc nie tyle problematyka indywidualizmu, uwikłanego zazwyczaj w bunt metafizyczny, ile dążenie do odrębności własnej postaci przez rezerwowanie sobie prawa do uchylenia zasad powszechnie obowiązujących. Dlatego dandyzm jest szczególnie zauważalny w sferze obyczajowej, stwarzając efektowne możliwości realizowania się inności dandysa, jego buntu przeciwko konwenansom i normom powszechnym.

Krasiński, który nie uczestniczył w romantycznych sporach z Bogiem i nie podzielał zasad żadnej z rewolt idei, jest dzięki dandyzmowi na swój sposób zbuntowany, zachowując w galerii rozczarowanych, nieprzyzostosowanych, znuudzonych i gorzkich bohaterów wieku swą barwną dandywowską odrębność. Jego choroby, spleeny, spazmy, melancholie, jego gwałtowności i egzaltacje, jego podrózowanie niedbale i eleganckie składają się na postawę estetycznie dobrze skomponowaną, która zapewniała Krasińskiemu dystans wobec pospolitości życia, arystokratycznej pustki salonów, nienawistnego mu episiejstwa i demokratycznej spoufalen. Tu także miała swe źródła wewnętrzna niezależność poety. Dokonane znużdżeniem wysiłkiem rodziny oraz postępującej choroby scieżnienie tonu dandywowskiego pod koniec życia jest równoznaczne z utratą tożsamości i rozpadem postaci, w której dandyzm i poezja wspierały się nawzajem.

Dandyzm bowiem wydaje się jedną z motorycznych sił twórczości Krasińskiego. Na pewno w bezpośrednim z nim związku pozostaje epistolografia poety. Pisał listy nawet wówczas, gdy był ciężko chory, pisywał je na stacjach pocztowych, w oberżach, wszędzie. Jeśliby przyjąć sugestie Baudelaire'a, że dandyzm to życie przed lustrem, wolno listy Krasińskiego potraktować jako system luster, do których gra się siebie, czyli dokonuje ciągłej autokreacji w zależności od adresata. W najobszerniejszym bloku korespondencyjnym, listach do Delfiny Potockiej – znanych jest ponad 700, było ich wtedyś kilka tysięcy – kreuje piszący swą postać romantycznego kochanka i poety, w listach do Augusta Cieszkowskiego utrwała portret intelektualny, swego rodzaju pamiątnik myśli, w młodzieńczej zaś korespondencji z Henrykiem Reeve odslania egzaltacje przyjaźni, poszukującej utożsamienia z drugim ja wybranego przyjaciela. Z wielkich bloków korespondencyjnych wymienić trzeba jeszcze listy do ojca, do Konstantego Gaszyńskiego, do Jerzego Lubomirskiego – do niedawna zupełnie nie znane, do Adama Softana, Stanisława Malachowskiego, do rodziny Koźmianów. Każdy z tych zbiorów korespondencji ma swą dominantę problemową, narzuconą przez osobę adresata. O interesach literackich pisuje się do Gaszyńskiego, Lubomirski jest strażnikiem spraw miłosnych z Delfiną Potocką, w listach więc do niego znajduje się najwięcej realiów tego romansu dotyczących. Wszakże listy Krasińskiego, niejednakowe co do rangi problemowej – tu bezsprzecznie wybijają się pisane do Cieszkowskiego – są do siebie podobne właśnie dzięki ekspresji tej samej osobowości piszącego, ogarniętego namiętnością samorealizacji poprzez utrwalanie w odbiorze innych swoich uczuć, myśli, gestów, często po wielokroć ponawianych.

Sposób realizowania siebie poprzez listy w znacznej mierze wyczerpywał też potrzebę ekspresji twórczej, stawał się jej substytutem. Mówi się, że Krasiński po *Nie-Boskiej komedii* (1835) i *Irydionie* (1836) napisał już niewiele. Proporcje się zmieniają, jeśli twórczość epistolarna potraktować jako twórczość własną. Okazuje się wówczas Krasiński pilnym pracownikiem pióra. Można jednak także przypuszczać, że pisanie listów pozostawało w związku z wygasaniem talentu poetyckiego bądź że potrzeba grania roli poety pochłonięta w Krasińskim poecie. W każdym razie łatwiej było opisać w liście zamysł poetycki niż go później realizować. Ślad częstokroć list jest jedynym śladem dużej kompozycji poetyckiej, dość szczegółowo

wyłożonej adresatowi, jak się to ma np. z częścią pierwszą *Nie-Boskiej komedii*, opowiedzianą Delfinie Potockiej (list z 20 III 1840), zrealizowaną jedynie w luźnych ułamkach (wyd. pośm. 1860 pt. *Niedokończony poemat*).

Ta dominacja listów w twórczości Krasińskiego ślad także wynika, że jest on poetą idei, idei historii zwłaszcza, i problematyka go pasjonująca mogła być wyrażona w prozie listu, zwłaszcza że częstokroć styl listów żywo przypomina rytmiczną, podniosłą frazę zdaniową dramatów Krasińskiego. W jego twórczości, monoteatycznej, na dalszy plan usuwają się wyznaczniki gatunkowe, aby ustąpić jednolitej strukturze myślowej i pulsacji idei, swobodnie przepływających między korespondencją, poezją a publicystyką.

Ów obwód, po którym krąży myśł poety, wyznacza zainteresowanie historią, może nawet obsesja historii, wydzwigniętej do głównego tematu całej twórczości. Wszystkie inne znaczące dla jego pisarstwa problemy, jak rewolucja, konserwatyzm, mesjanizm, katastrofizm i organicyzm, mieszczą się w tym pojemnym, nadrzędnym temacie historii. Historii rozumianej filozoficznie, jako poznanie sensu dziejów i przeznaczenia człowieka w świecie, także społeczności ludzkich – klasowych bądź narodowych. Krasiński chciał być przede wszystkim diagnozą historii, tym, który rozpoznaje sensy i przewiduje skutki. Nie interesowała go zgoła malowniczość historyczna w duchu Waltera Scotta ani nawet historyczna panorama idei. Panoramiczność oglądu zakłada bowiem pewien badawczy dystans wobec przedmiotu, Krasiński natomiast był namiętnie zaangażowany w wybory wartości, racji, sprowadzanych przezeń często do zasad i postaw ekstremistycznych, gwałtownie ze sobą skonstrastowanych (np. principium aristokratyzmu i demokracji w *Nie-Boskiej komedii*). Z czasem zaczął występować także w roli lekarza historii, proponującego środki zaradcze na społeczne „choroby wieku”. Jest to jedna z funkcji organicyzmu Krasińskiego i jego pojęcia czynu, widocznych w utworach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

Polem obserwacji historycznych rozpoznań Krasińskiego była przede wszystkim nowożytność, rozpoczęta rewolucją 1789 r. Właćszość jego wniosków historyzoficznych została wyciągnięta z analizy rewolucji francuskiej i rzeczywistości Zachodu pierwszej połowy XIX w. Był to więc historyzm silnie osadzony we współczesności. Nawet wówczas, gdy poeta akcję utworu umieszczał w odległej przeszłości (np. *Irydion*), na jego tkankę myślową składały się

w dużej mierze refleksje filozoficzno-moralne wysnute z obserwacji historii współczesnej (np. wiczenie destrukcyjna rola nienawisici i buntu w dziejach Ludzkich wpisana w *Nie-Boską komedię* i antyczne-go *Lydiona*). Jest więc Krasiński nie tylko poszukiwaczem prawidłości historycznych, ukrytych sprężyn poruszających bieg dziejów, lecz przede wszystkim śledzi podobieństwa historyczne korespondujące z jego wiedzą o człowieku współczesnym i konfliktach tę współczesność rozdzierających. Toteż w przeszłości poszrega głównie kolizje racji, rozpad i destrukcję ładu, szaleństwo namiętności, co można traktować jako zasadę historycznych correspondances, „odpowiedniości”, owych podobieństw wniesionych przez ideę „przesileń” w dziejach, pogrążających się periodycznie w totalnej destrukcji.

Przeświadczenie o dominującej roli katastrof, wielkich zaburzeń rytmu dziejów w pochodzie historii towarzyszyć będzie Krasińskiemu stale, od czasu studiów w Genewie poczynając. Jest to niewątpliwie wpływ lektury tradycjonalistów francuskich, zarówno konserwatywnych, typu Josepha de Maistre’a, jak liberalnych, reprezentowanych przez Pierre’a Ballanche’a, autora m.in. *Essais de palinodésie sociale* (1827-1829), w których rozczytywał się Krasiński. Wszakże tak trwale i głębokie przyswojenie sobie założeń i obsesji historycznych francuskiego tradycjonalizmu tym się m.in. tłumaczy, że znajdował w nich Krasiński zestaw pytań i odpowiedzi – niejednakowych bynajmniej – dotyczących roli Opatrzności, wolności człowieka, sensu cierpienia i sposobów realizowania się postępu w dziejach Ludzkich. Pytań, bez których nie umiał myśleć ani o współczesności, ani o przyszłości.

W jednym z listów do Gaszyńskiego zajął się porównaniem Szekspira z Schillerem. Było to właśnie zestawienie dwu typów historyzmu, z których jeden tylko, Schillerowski, wydawał mu się właściwą wiedzą o historii: „Szekspir rozumiał duszę Ludzką, Schiller ducha ludzkości [...] Z Szekspira w końcu nic nie wycisniesz, jedno naukę, że «tak się stają», z Schillera się dowiesz, że «tak się stają». Coś kronikarskiego jest w pierwszym, coś historycznego w drugim”. Jego własną ambicją był właśnie historyzm ku tajemnicom „ducha ludzkości” zwrócony. Tak też Krasińskiego lekcję historii pojmował już współcześni, czego świadectwem znana formuła Norwida: „Shakespeare może powiedzieć: «Ja a znam Dobro», a Calderon może powiedzieć: «Ja a znam Zło», a Zygmunt może powiedzieć: «Ja a znam historię»”.

Jedynie juvenilia Krasińskiego wymykają się poniekąd z tak pojętej znajomości historii, ale i w nich dostrzec już można zaawanski późniejszego sposobu myślenia o przeszłości. Okres warszawskiej, a częściowo również genewskiej twórczości poety wypełniają bowiem utwory, głównie powieści, trochę w duchu Waltera Scotta pisane, więcej jeszcze w maniere angielskiego romansu grozy. Są to m.in. *Grób rodziny Reichstalów*. Powieść oryginalna z dziejów wojny trzydziestoletniej (1828), Władysław Herman i dwór jego. Powieść historyczna z dziejów narodowych XI wieku (1830), Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki. Powieść narodowa (1830), Teodoro, król barów. Powieść korsykańska (1830).

Inspiracja walterskotołowska nie wydaje się najistotniejsza z tego choćby względu, że brak prozie historycznej młodego Krasińskiego znamiennych cech pisarstwa autora *Waverley*: studium epoki, umiłowania detalu rodzajowego, socjologicznej motywacji zachowań Ludzkich. Prozę Krasińskiego cechuje raczej wstręt do antykwaryzmu i rodzajowej wierności. W tym sensie znajduje się ona o wiele poniżej próby skotyżmu w *Janie z Tęczyna* Niemcewicza. Wszelkie detale, jakie pojawiają się np. we *Władysławie Hernanie*, dyktowane są przez estetykę bogatego ornamentu, wystroju i – szerzej – wspałałości, nie przez troskę o wierność historii. Stąd w tej powieści z XI wieku jako materia ubiorów przeważają aksamity, złoto kapie z szyszków i bogatych kobierców, sklepienia budowli wspierają się na marmurowych kolumnach. Gdyby nie podrywał powieści, upewniający, iż jest ona z dziejów „narodowych”, można by ją raczej ulokować na dworze jakiegoś władcy Orientu, nigdy polskiego księcia nad Wisłą.

W takim stosunku młodego pisarza do „estetyki dawności” można dopatrywać się wpływów polskiej tradycji powieściowej (Franciszka Salezego Jezierskiego *Rzepicha*, *marka królów* 1790) i naukowej (np. Wawrzyniec Surowiecki), awansujących cywilizacyjnie obraz odległej przeszłości narodu. Chodziło bowiem o uchYLENIE zarzutów dotyczących zacofania i prymitywizmu polskiego średniowiecza oraz o nazinecie ogładowi dawnych wieków systemu wartości cenionych w klasycyzmie. Stosunek młodego Krasińskiego do przedromantycznej tradycji literackiej nie był wówczas ani zdecydowanie krytyczny, ani nawet selektywny. Świadczą o tym chociażby motto, którymni opatrjuje poszczególne rozdziały *Władysława Hermana*, największej i najambitniejszej próby powieściowej okresu młodzieńczego. Obok

Byrona i Mickiewicza pojawia się Niemcewicz, a nawet autor klasycyzycznej epopei – Dyzma Bończa Tomaszewski. Nie można zatem wykluczyć oddziaływania ówczesnego polskiego sposobu pisania o przeszłości narodu na historyczny warsztat młodego debiutanta.

Wszakże wydaje się, iż o wiele aktywniejszy był tu zespół bodźców płynących z angielskiej „powieści gothickej” i francuskiego romansu „szalonego”, frenetycznego, bardzo umownie traktującego historyczne decorum akcji powieściowej. Zarówno w przykładowym dla literackiego „gotycyzmu” *Zamku Otranto* Walpole’a, jak też w niemieckim słynnym „czarnym” romansie – *Mnichu* Lewisa, realia historyczne dobierane są nie ze względu na wymóg wierności, lecz służą celom ekspresywnym, mają zagęszczać atmosferę tajemnicy, mrości i zbrodni. Jest to więc raczej estetyka „okropności”, uciekająca się do silnych efektów, dla której dogodną scenerią stawały się średniowieczne zamki, lochy, tajemne komnaty – świadkowie krwawych scen, dyktowanych przez ludzkie namiętności, demonizm zła i rozchwiany porządek moralny.

Krasiński był świadom, że podjął swego rodzaju „gotycyzację” powieści polskiej, a ponieważ także – dziejów narodowych. Tuż po ukazaniu się *Władysława Hermana* potrafił się zdobyć na zdyskursowany ogląd poetyki utworu. Jego zdaniem jest to powieść, która „dosyć dobrze swojemu celowi odpowiada, to jest dążeniu ku okropności i silnego wzruszenia”. Z równym powodzeniem można tę zasadę organizacji świata powieściowego odnieść do innych utworów młodego Krasińskiego, do *Grobu rodziny Reichstalów*, a nade wszystko do „powiastki” *Mściwy karzeł*, gdzie występna dama dla wybielenia nazbyt śniadej cery kapie się we krwi dziewczę, a zwalki ofiar gromadzi w tajemnej sali pełnej trupów. Trupy bowiem i krew są faworytami tej estetyki, akcje oraz sytuacje komponuje autor ze względu na możliwość sięgnięcia po ulubiony efekt. Nadużycie tych efektów postrzegł rycho sam Krasiński pisząc o „romantyecznej okropności”, panoszącej się w jego ówczesnych utworach, mylonej przezeń z „wzniosłością”. Uzasadnione będzie wszakże przypuszczenie, że poetyka okropności jest u Krasińskiego nie tylko skutkiem wpływów powieści grozy, mody i pisarskich nieumiejętności. Wołno w niej widzieć trwały rys wyobraźni pisarza, wyczułonej na efekty skrajne, na ekspresję nadmiaru, na frenetyczną gwałtowność. Wolno także dostrzec swoistą polemikę z wizją historii polskiej i charakteru

narodowego, wymodelowanymi przez ówczesnych pisarzy i naukowców na wzór łagodnych sielan, pełnych cnót rolniczych i umiłowania pokoju. Krasiński maćci ten obraz środkami romantycznej frenezji, ujawniając w dziejach Polski istnienie zbrodni, gwałtu i zła, wprowadzając w nie zwikłaną wielogłosowość racji i postaw.

Tendencja ta o wiele wyraziściej i czyściej ujawni się w *Agaj-Hanie* (1834), bardzo stylowej próbie romantycznej powieści historycznej. Tutaj okropność istotnie zmierza ku estetyce wzniosłości: rzeczliwość pełna krwi, trupów i morderstw staje się groźna i porwijąca zarazem. Autor bowiem starał się o usunięcie moralizowania, o wytrzeźwienie powieściowych uosobień dobra i zła, o oddanie losów bohaterów we władanie swobodnej gry gwałtownych namiętności. Owe uczucia namiętne – władzy, mrości, zemsty – to rodzaj fatum panującego nad ich życiem, pędzącym ku ztracie. Fatalność zagłady zawisa także nad historycznym kształtem opisywanego świata: podbojami Moskwy przez Polaków, walkami o tron carów, chaosem sprzecznych a krwawych dążeń. Ów wybrany epizod z wieku XVII, związany z osobą żony obu Dymitrow Samozwańców, Maryny Mniszchówny, to ulubiony przez Krasińskiego moment dziejowego przesilenia, konwulsji historii, zagłady istnień ludzkich i dotychczasowego kształtu świata.

Wielkie państwo moskiewskie pali się wieżaz i dymi pożogami Polaków. Rozbiegli się husarze i potraszając skrzydły jako drapieżne orły, ulatują ponad gruzami i gestym trupem. [...]

Nowy to świat był Polakom, wschodni, szeroki, otwarty na stratowanie konskimi podkowymi. [...] Żyją więc bez spoczynku, walcząc dnem i nocą, z hełmem wbitym na czoło, z bechemerem przykutym do piersi, wolni śmiejąc się z próśb i rozkazów, nie dbając o dom, rozmilowani w gonitwach i żęglugach, swobodni przez wszystkie dni swoje, póki śmierć nie zaskoczy. Jej jako pani czołem z siodła biją o ziemię (VI).

Estetyczny zachwył dla dzikiej urody świata, który wyszedł z karbów jakiejkolwiek organizacji, przeważa w *Agaj-Hanie* nad studium charakterów, nad narracją historyczną, nad wymaganiami powieściowego realizmu. Postaci bowiem – to metafora losów ludzkich, narracja swobodnie zespala wydarzenia i nie troszczy się o jasność ich przebiegu ani kompletność historyczną, realia, liczne bardzo, nie pełnią funkcji realistycznej. Tereny akcji to świat swobodnego synkretyzmu kultur, z których autor dobiera niezwykle

wspaniałości, realia zaś, jakże obficie zgromadzone np. w opisie urody i ubioru Agaj-Hana, zmierzają raczej do realizmu syntetycznego, powołującego do istnienia ludzką piękność i dziwność Wschodu. Orientalizm bowiem traktowany jako bujność i wspaniałość, nagromadzenie, nawet nadmiar darów kultury i natury stanowi decydujący rys sposobu przedstawiania świata i ludzkich charakterów. Także nadmiar kolorystyczny, gdyż czerwień i złoto, kolory krwi i bogactwa, określały sensualistyczną warstwę powieści.

*Agaj-Han* bywa uważany za napisany prozą odpowiednik powieści poetyckiej wczesnego romantyzmu. Dobrze to oddaje wyjątkowe miejsce utworu Krasińskiego w naszej literaturze. Ozdobna, rymizowana, przesycona efektami ekspresywnymi (zabiegi składniowe i foniczne) proza *Agaj-Hana* nie znalazła liczniejszych kontynuacji w powieści polskiej, zdominowanej przez wzór walterskotowski. Natomiast wiele z doświadczeń stylistycznych tego utworu i ze sposobu traktowania historii przeniknie do najwybitniejszych literackich osiągnięć Krasińskiego: *Nie-Boskiej komedii*, a zwłaszcza *Irydiona*. Dramaty te, bliskie sobie czasowo, a w pewnej mierze „mysłane” równolegle, bo później zrealizowany *Irydion* w pierwotnym zamyśle ukształtowany został podczas pobytu w Petersburgu, łączy wiele głębokich podobieństw w zakresie pojmowania świata historycznego. W obydwa centrum akcji stanowią momenty przesileni w historii, jej „konwulsji” konania, kiedy pada w gruzy dawny kształt świata, a nowy jeszcze się w pełni nie zarysował. W *Nie-Boskiej komedii* będzie to zmierzch feudalizmu, panowania arystokracji i królów, ukazany przez pryzmat rewolucji francuskiej i innych rewolt społecznych XIX w., w *Irydionie* – agonia cesarstwa rzymskiego. Agonia przeciąga, ma się bowiem dopiero „pod koniec starożytnemu światu”, okazja więc znakomita, aby pokazać owe konwulsje całej epoki, pogrążonej w chaosie wybuchających, a sprzecznym pragnień, gdy „bogi i ludzie szaleją”. Wyobrażenia Krasińskiego zaprawiona w szkole romantycznej frenezji umiejętnie potrafiła powołać do artystycznego istnienia wizje epok rozkładu, formowane przy użyciu innego budulca historycznego, ale z tym samym wyznacznikiem dla ekspresji skrajności, dla organdystrycznych efektów dekadencji kultury, dla roli jaskrawych detali totalnej dezorganizacji świata.

W *Nie-Boskiej komedii* obraz przesilenia czasów uderza ponadto świeżością społecznym obserwacji i nowożytną wiedzą o mechaniz-

mach rewolucji. Tu Krasiński wykorzystał i spostrzegawczość podłożnika wyczułonego na klasowe konflikty swoich czasów, i doświadczenia lekturowe nowoczesnych rewolucji dotyczące, i wreszcie własne pochodzenie, które kazalo mu uwewnętrznić dramaty ludzi spychanych z areny dziejów. Dlatego potrafił tak rewelacyjnie współcześnie uchwycić w części III *Nie-Boskiej* idee wieku rozpisane na głosy grup społecznych i powołać do literackiego bytu groźnego bohatera zbiorowego: zbudowane masy głodnych i wyzyskiwanych. W tym sensie, jako utwór o nadejściu ery rewolucji społecznych, jest *Nie-Boska* dramatem absolutnie nowatorskim, nie mającym ówczesnie odpowiednika w żadnej z literatur europejskich.

Wszakże obydwa dramaty Krasińskiego nazywane bywają dramatami metafizycznymi. Nazwa ta wskazuje na obecność w nich innej problematyki niż historyczna, świata ludzkiego dotycząca. To Bóg, jego rola w historii i losach człowieczych, to metafizyczna perspektywa wszystkiego, co czyni i decyduje człowiek w swoim ziemskim zakresie. Bóg okazuje się bowiem jedynym gospodarzem dostępnego ludzom świata historycznego. Tak więc zawieszony zostaje węzeł z historii i metafizyki, z planu boskiego i ludzkich usiłowań zwikłany, który jest nie tylko myślowym, ale też dramaturgicznym węzłem obu utworów. Jednakże, mimo podobieństwa generalnego, każdy z dramatów podejmuje inne zagadnienie ze złożonej problematyki chrześcijańskiego providencjalizmu.

Dramat metafizyczny jest w *Nie-Boskiej komedii* spoiwem łączącym jej cztery części. Metafizyczny w tym sensie, że dotyczy losu i przeznaczeń człowieka, Dobra i Zła, toczących walkę nie tylko w historii, ale w czowieku i o człowieka. W dramacie Krasińskiego centralna postać owego metafizycznego planu utworu to hrabia Henryk, a skoro on również jest reprezentatywnym bohaterem części III i IV, poświęconych obrazowi rewolucji, można powiedzieć, iż ta właśnie postać łączy w organiczną całość metafizykę i historię oraz wszystkie części *Nie-Boskiej komedii*.

Utwór bowiem ma budowę dwudzielną. Części I i II traktują o życiu domowym hrabiego Henryka, o jego ślubie i narodzinach dziecka, obłędzie i śmierci żony, wreszcie o dziwnościach i chorobie syna, Orcia. Części III i IV są przede wszystkim dramatem idei społecznych i przynoszą przejmujący, z wielką siłą ekspresji zarysowany obraz rewolucji społecznej i jej przywódców.

Pierwotny tytuł utworu *Mdż* (tak nazwany został Henryk jako osoba dramatu), z którego wszakże Krasiński zrezygnował, bardziej uzasadniał tak rozbudowaną ekspozycję biografii bohatera, jego życie prywatne. Ale i przy obecnym tytule dramatu ma taka budowa swe ważne motywacje. Pokazuje bowiem hrabię Henryka w możliwie pełnym oświeleńniu, w wielu płaszczyznach działań różnorako uzasadnianych, poddanego naciskowi sił anielskich i szatańskich we wszelkich obrotach życia. Zarazem wszystkie części dramatu odślaniają moralne skazy hrabię Henryka, jego błędy i winy, które nie ujmując mu nic z wielkiego wymiaru osobowości, nie czynią z niego bohatera bez znamy, bohatera pozytywnego.

A jest hrabia Henryk obarczony ciężkimi winami już w prywatnym dramacie swego życia. Jak wolno przypuszczać, jest on wybitnym poetą, wszakże artystą skażonym skryjnym egoizmem, poetą, który nie posiada daru rozróżniania prawdy od fałszu, pięknośtek od piękności. Dlatego też jego ideał poezji i piękna, dla którego gotów jest wszystko porzucić, okazuje się jawną i straszną pomyłką. Poezję i piękno symbolizuje bowiem postać dziewicy-trupa, twór szatański, swe infernalne pochodzenie zdradzający odorem starki i tupiego rozkładu. Tak właśnie widzi ją Zona poety, podczas gdy oczom Meża jawi się ona w rozkwicie wiosnianego piękna.

Najpewniej Dziewica owa ma wcielić jednocześnie ideał kobiecości, pojętej romantycznie jako synteza piękna, subtelności i poezji. Dlatego może być tak pełnym kontrastem dla domowego życia hrabię Henryka, który czuje się zredukowany do roli męża zwyczajnej żony i wybucha ostrym protestem przeciw filisterskim wymiarom swego bytu: „Od dnia ślubu mego spałem smem odrętwiałym, smem żałoków, smem fabrykanta Niemca przy zonie Niemce”.

Ruina życia rodzinnego i śmierć żony mogą więc być potraktowane nie tylko jako prywatna wina hrabię Henryka – złego męża, lecz także, a może przede wszystkim, jako krytyka ekstremów estetyki romantycznej, rozdziewu między ideałem a zwykłością i pogoni za absolutem sztuki jako jedynym ocaleniem. Toteż tyle uwielbiona poezja położy się ironicznie mściwym piętnem na życiu hrabię Henryka: poetessą stanie się zona-wariatka, poeta – syn Orcio, kwintesencja romantycznych wyobrażeń o poezji jako chorobie, nawiedzeniu, swoistym opętaniu przez tajemne siły natury. W częściach III i IV hrabia Henryk staje się człowiekiem publicznym

i osobistością działającą, czynnie zaangażowaną w historię. Nie jest wszakże ta postać zbudowana wedle schematu winy i ekspiacji. Hrabieniu Henrykowi daleko bowiem do wzorca rycerza niezłomnego, szlachetnego obrońcy ginącej sprawy. Przeciwnie, to wódz czuły na uruki sławy, ogarnięty obsesją honoru, idea przywódczą i zarazem pogardą dla mierzwy ludzkiej obu walczących światów. Orzeł stawy pociąga go za sobą, równie gwałtownie jak niegdyś Dziewica, a pycha indywidualisty narzuca mu gniewny dystans wobec zdrobniałych idei i skarlałych ludzi, którym przewodzi.

*Nie-Boska* jest w ogóle utworem bez pozytywnego bohatera, tak jednostkowego, jak zbiorowego. I w tym tkwi jedna z tajemnic wielkości utworu, dociekliwego, jadowicie krytycznego wobec idei czasu i ludzi je usabiających. Dlatego formuła „nieboskości” mogła zostać rozciągnięta na całość obrazu świata, niezależnie od podziałów ideowych i racji sprawy ludzkie porządkujących.

Tytuł utworu jest aluzją do dzieła Dantego *Boska komedia*, wszakże Krasiński wprowadza znaczący dodatek: „nie”. *Nie-Boska komedia* znaczyć ma więc zapewne tyle co komedia ludzka rozgrywana na świecie, który nie chce znać Boga, światcie jakby wyłącznie historycznym, w którym zmagają się ludzkie racje, dążenia, namiętności, stare krzywdy i nowe zbrodnie; światcie przesyconym dezorganizacją, nie mogącym się na nowo zorganizować i niezdołnym do wyłonienia idei pozytywnych. Zmurszała bowiem i spróchniała jest arystokracja, która nawet zginąć nie umie z godnością, a z kolei jej demokratyczni grabarze nie potrafią przekroczyć progno mienawości. Zemsta i mienawiść do „panów”, do ich kultury, do cywilizacji, to jedyne ich paliwo wewnętrzne, ich negatywna monoida, niszczycielska i jatowa, niezdołna do stworzenia nowego życia. Są to dla arystokratycznego bohatera utworu – hrabię Henryka, a zapewne i dla samego Krasińskiego, jacyś nowożytni Hunowie, którzy zmiotą europejską cywilizację, przetną nić tradycji i dziedzictwa, wszakże nie posiadają pierwotnej energii barbarzyńców. Zbyt bowiem przesiątkli grechemi starego świata, marzy im się zamiana ról – głodnych na sytych, ubogich na bogatych, do tych trywiałych wzorów użyć dają przez zniszczenie i krew. Tak tę sytuację ocenia hrabia Henryk po obejrzeniu obozu demokratów: „...widziałem wszystkie stare zbrodnie świata, ubrane w szaty świeże, nowym kołując tańcem – ale ich koniec ten sam co przed tysiącami lat – rozpusta, złoto i krew”.



Jest wprawdzie wśród zrewoltowanych człowiek wielkiej idei, o znaczącym imieniu Pankracy – wszechwładca, ktoś na kształt historycznego boga rewolucji. On pojmuję, że dzieło zniszczenia musi mieć swe dopełnienie w dziele tworzenia. Jest w nim przeczuć nowego kształtu świata, gdy mówi do Leonarda po zwycięstwie nad okopami Św. Trójcy – symbolicznym obozem arystokratów: „trza zaludnić te puszczę – przedrzeć te skały – połączyć te jeziora – wydzielić grunt każdemu, by we dwójnasób tyle życia się urodziło na tych równinach, ile śmierci teraz na nich leży”.

Wszakże gdyby powrócił mu się ów trud tworzenia, dramat Krasińskiego opowiadałby się za tezą o wszechmocy człowieka, a Pankracy byłby kimś w rodzaju ziemskiego boga historii. Historiozofia utworu przynosiłaby pochwałę rewolucji jako koniecznego „przesilenia”, otwierającego wyższy etap szczęśliwości ziemskiej, swego rodzaju „dopełnienia się czasów”, spowodowania „nieba” w ziemską rzeczywistość ludzi. Taka filozofia historii była bliska Ballanche’owi, nie Krasińskiemu. Owszem, samo myślenie wedle systemu palingogenetycznego, zakładającego ciąg przekształceń społeczeństw w drodze ku celom finalnym, ku zbawieniu ludzkości; stanowiły istotny składnik wyznawanej przez poetę filozofii historii. Wszakże nie każda cena postępu wydawała mu się moralna i zgodna z wyższą wolą Opatrzności. Bóg bowiem nie może akceptować zła, gwałtu i rozlewu krwi – Krasiński był prawowiernym katolikiem – jako metody działania ludzi na drodze postępu. Rewolucja zatem, posiadając swoje czaskowe racje, nie zaprzeczone przez poetę, pozbawiona była racji fundamentalnej – akceptacji Boga, i jako nie mieszcząca się w boskim planie świata, „nie-boska” właśnie, musiała zostać potępiona.

Stąd tajemniczy finał utworu, wizja Chrystusa kazającego, na którego widok pada rażony śmiertcią Pankracy. To zakończenie, przez niektórych badaczy uważane za sztuczny, „nieorganiczny” dodatek poety, nie umiające sobie poradzić z dramaturgią utworu, w świetle historiozofii Krasińskiego okazuje się najzupełniej „organiczne” i pełne ideowej logiki. Pankracy – samowolnie sięgający po atrybuty twórcy historii – zostaje postawiony twarzą w twarz z prawdziwym tej historii mistrzem: Bogiem, i ginie jako samomilennium pozostaje nadal perspektywą ludzkości, dramat zaś Krasińskiego nie angażuje się w prognozy, jak ta przyszłość ma wyglądać

i kto obrany zostanie za jej ziemskie narzędzie. Symboliczna obecność Chrystusa w finale utworu może sugerować, że będzie to epoka jakiegoś nowego chrześcijaństwa i odrodzonego Kościoła, myśl dość powszechna wśród lewicy katolickiej w ówczesnej Francji.

Wszakże groźna charakterystyka postaci Chrystusa z *Apokalipsy* pozwala także na przyjęcie innej, katastroficznej wykładni finału. Być może dzieje nie będą już miały dalszego biegu i Bóg przecina czas historii, gdyż dopełniła się miara ludzkich nieprawości. W bliskim Krasińskiemu tradycjonalizmie francuskim bardzo aktywne były idee katastroficzne, zwłaszcza u de Maistre’a, który sądził, że rewolucja francuska jest zapowiedzią końca świata, nadejścia apokalipsy.

Nie rozstrzygając ostatecznie progresywnego czy katastroficznego sensu finału *Nie-Boskiej*, warto odnotować możliwość wykładni katastroficznej, gdyż jest to problem w ogóle znaczący dla projektu przyszłości w historiozofii Krasińskiego.

*Irydion*, utwór czasowo najbliższy *Nie-Boskiej*, pozwala bardziej wnikać w tak istotną dla historyzmu poety zasadę czynu, możliwości i sensu działania w świecie. Irydion, Grek chowany przez ojca w idei zensy na Rzymie, żyje tylko żądzą czynu i wszystko dla dopełnienia czynu poświęca: ukochaną siostrę, swoją miłość, życie innych oddanych mu ludzi. Nie jest właściwie osobą, lecz wcielaniem zensy i czynu, fanatycznym służebnikiem tej idei. Mimo że w działaniach wspiera go doświadczony starzec Masynissa, figura tajemnicza, może personifikacja fatum, może szatan historyczny, symboliczna postać o atrybutach nieśmiertelności – Irydion przegrywa. Nie zniszczył Rzymu, ściągnął na siebie przekleństwo tych, którzy mu zaufali, dzieje zaś potoczyły się swoją koleją. To po stronie chrześcijan cierpiących i modlących się w katakumbach miało się ostać zwycięstwo, choć biskup Wiktor sprzeciwił się jakimkolwiek formom ziemskiej aktywności. W przyszłości przecież krzyż zapanawał nad Koloseum i materialna pycha pogańskiej Romy runęła w gruzy. Wszakże stało się to wedle przewidzianego przez Opatrzność rachunku czasu historycznego, którego człowiek wolą swą przyrychlić nie może i nie powinien.

W *Irydionie* bieg dziejów, kierowanych myślą Bożą, ma swój optymistyczny sens, ale wyprzedzające czas działanie człowieka może mieć wprawdzie wzniosłe piękno gestu pełnego poświęcenia, niemniej jest jatowe i skazane na klęskę. Taka idea zdaje się być

wpisana w losy Irydiona, symbolicznej postaci dramatu, w której skupił poeta i potępienie czynu syconego nienawiścią, i nadzieję odkupienia dla czynu prawdziwie chrześcijańskiego.

Bo jest to utwór, który ma prozą poetycką dopisane *Dokończenie*, jak najściślej „organicznie” powiązane z filozofią dramatu i jego symboliczną poetyką. Oto o duszę Irydiona toczy się spór potęg metafizycznych – Boga i Szatana. Na szalach sprawiedliwości wazy się nienawiść do Romy, uczucie zgubne, i miłość do Grecji, uczucie święte, ocalające w oczach Boga. Ale Krasiński nie tylko nie chciał potępić Irydiona – patrioty, lecz chciał go odkupić dla nowego życia. Toteż ta symboliczna postać zostanie zbudzona „ze snu wieków” i zazna ukojenia pragnień pogładając na ruiny Rzymu, ponadto – na zasadzie metempsychicznego wcielenia w inny byt – rozpocznie ponowną służbę na ziemi. Służbę miłości i ofiary, stając się lukiem pojednania między Bogiem a człowiekiem, czego sygnałem jest znaczące imię Irydion, czyli syn teczy.

Te „powtórną próbę” życia pełnić będzie na Północy, „w ziemi mogli i krzyżów”, tawo czytelnej geografii politycznej, gdzie podzieli los cierpiącego tam narodu. Będzie to służba pokutna i odkupicielska zarazem. Przeżyje bowiem ponownie katusze cierpiącego serca, ale dana mu będzie także radość triumfu wolności, która uwięziły ową Golgotę narodu. Polska misja Irydiona polegać ma na miłości, cierpieniu i czynie. „Idź i czyń!”, pada w finale rozkaz Boski, „czyń ciagle i bez wytchnienia”, a „staniesz się wolnym Synem Niebosi”. Wyeksponowane formą rozkazu słowo „czyń” okazuje się kluczem do misji Irydiona i sensu jego polskiego wcielenia. Katwy jest do uchwylenia zamiar polemiczny przypisany tutaj pojęciu czynu, skonstruowanego z fałszywymi czynami Irydiona – Greka spiskującego przeciw Romie. Wszakże dość enigmatycznie rysuje się pozytywna wykładnia czynu. Można się wprawdzie domyślać, iż owo czynienie złoży się na „pracę wieków”, której przypisuje autor rolę odkupicielską w nowym żywocie Irydiona. Zresztą czy tylko Irydiona? Czy raczej – wszelkich bytów ludzkich i wszelkich zbiorowości na drodze postępu? Przecież Irydion jest postacią symboliczną, o biografii wedle pomysłów historiozoficznych obmyślonej, zatem droga naznaczona mu przez Opatrzność powinna mieć moc obowiązującą każdego. A już na pewno współbraci Irydiona z jego nowej, „póhnocnej” ojczyzny.

Niemniej fundamentalne znaczenie czynu i „pracy wieków” w żywocie Irydiona nie rozjaśnia samej koncepcji czynu. Można ją

rozumieć na wzór palingenetyczny, rodem z Ballanche’a, który operował pojęciem sumy duchowych dokonań człowieka wypracowanej w jego kolejnych wcieleniach. Krasiński żywo interesował się palingenezą społeczną i jednostkową – częściej zwaną reinkarnacją – próbując sobie poradzić z problemem indywidualnej niemierności. Wolno więc w tym kontekście unieszczać sens słowa „czyń” i pojęcie „pracy wieków”. Ale uprawnione jest także mniemanie, że dla autora *Irydiona* obie te kwestie całkowicie jasne nie były. Zbyt często później powracał do tej problematyki i nieidentyczne dawał jej wykładnie, aby można sądzić, iż w *Irydionie* wykroczył poza ogólne intuicje. Utwór ten jest przede wszystkim krytyką, mniej prezentacją idei pozytywistycznych. Krytyką mającą ostrze polityczne wymierzone w powstanie listopadowe, spiski podziemne i romanliczną filozofię aktywizmu, która legła u podstaw zrywów z bronią w rękę. Jest bowiem *Irydion* także dramatem o polskim powstaniu roku 1830, o jego pięknie i heroizmie, jego bezsensie i niepotrzebności.

Jako krytyk powstania, choć była to krytyka w wysokich rejestrach filozofii historii przeprowadzona, potrafił Krasiński dość dobitnie sformułować etyczne zarzuty wymierzone w fanatyzm idei negatywnych (zemsta) i w bezsens czynnej ingerencji w bieg historii. Z równą jasnością i siłą poetyckiej argumentacji nie potrafił nigdy zarysować postulowanej filozofii czynu, która by zarazem przekładala wzniośle idee czynienia duchem na praktykę społeczną.

Niemniej cała właściwie twórczość po *Irydionie* ujawnia borykanie się poety z ideą czynu. Krasiński uwikłał się w rozwiązanie swoistej kwadratury koła, jaką jest czyn nie ingerujący w historię, a zarazem nie sprowadzony do mierności dobrych uczynków i drobnych pożytków. Wydaje się, iż wiele z dalszych niepowodzeń twórczych, z kryzysu poetyckiego, przeżywanego przezeń bardzo dramatycznie, wiąże się z tym centralnym punktem jego historiozofii.

Filozofię czynu, organizującą myślowo twórczość poety z lat czterdziestych, rozwinął Krasiński pod wpływem Augusta Cieszkowskiego, z którym odnowił znajomość w 1839 r. i którego wydane rok wcześniej po niemiecku *Prolegomena do historiozofii* wywarły na nim potężne wrażenie intelektualne. Kilka zwłazsza wątków myślowych Cieszkowskiego przeniknęło do filozoficznych konstrukcji poematów Krasińskiego. To podział dziejów ludzkich na trzy epoki i przeświadczenie, że zbliża się faza trzecia – organiczna, asocjacyjna,

Kojarząca szczęście społeczne z projektem Bożym wpisanym w historię, uznana przez Cieszkowskiego za epokę czynu. To rehabilitacja życia jako działania i praktyki społecznej, w którym objawia się duch historii. To apologia woli – połączona z degradacją rozumu – jako siły motorycznej w urzeczywistnianiu pozytywnych działań społecznych nowej, organicznej epoki dziejów.

Utworem, w który najpełniej wpisane zostały idee Cieszkowskiego i który okazuje się zarazem najbardziej entuzjastycznie wyznawczy wobec filozofii czynu, jest *Przedświt*. Nad poematem tym pracował Krasiński w latach 1841-1843 i w roku 1843 wydał go w Paryżu, jak zwykle anonimowo, z rozmyślnie mylnym wskazaniem w podpiśmie pod dedykacją na autorstwo Konstantego Gaszyńskiego. Już sam tytuł, będący poniekąd neologizmem językowym Krasińskiego, opiera się na przejęciu trójczłonowego podziału historii. Przedświt to brzask, wczesna zapowiedź świtu nowej ery, która nadejdzie wkrótce i nieuniknienie – właśnie jak świt po brzasku – zwiencząc dzieje ludzkości organiczną epoką czynu. Poemat został poprzedzony obszernym, prozą pisany wstępem, przynoszącym zarysy tej historiozofii, która w *Przedświcie* mogłaby się wydać nie dość czytelna lub niedostatecznie uzasadniona. Dotyczy to zwłaszcza wierszowego tonu poematu, zapowiadającego rychłe „przewroczenie” ludzkości poprzez czyn i wolę, aż po osobistą deklarację autora, iż rozstrząsa się ze słowem na rzecz czynu: „Zgańcie, me pieśni – wstańcie – czy n y moje!” Podobnie *Psalmny przyszości* (1845-1848) – bezpośrednia myślowa kontynuacja *Przedświtu*, zwłaszcza *Psalm nadziei* – są nie tylko opcją na rzecz czynu, ale także nowej poezji czy jedności poezji i życia zespolonych w czynie. *Psalm nadziei* ujęty jest bowiem w ramy znaczącej zwrotki o sile rozkazu:

Dość już długo – dość już długo  
Brzmiał na strunach wieszczów żal!  
Czas uderzyć w strunę drugą,  
W czynów stali!

Wszakże pojęcie czynu nie było dla Krasińskiego jedynie kategorią filozoficzną – podobnie zresztą jak dla Cieszkowskiego – ale funkcjonowało też w układach społeczno-politycznych, toteż wypadki polskie roku 1846 (tzw. rzeź galicyjska) oraz rewolucyjna fala Wiosny Ludów gwałtownie zburzyły wiarę poety w brzask „epoki trzeciej”. Nowe, które nadeszło, miało oblicze rewolucyjne, a w pro-

gnozie historiozoficznej Krasińskiego rewolucja w ogóle nie była przewidziana. Królestwo Boże, zapowiadane z taką pewnością w *Przedświcie* i powstałych przed rokiem 1846 pierwszych trzech *Psalmach*, nagle oddaliło się w nieokreśloną przyszłość. Otwierano to dla pojęcia czynu sytuację kryzysową i jest ona widoczna w twórczości Krasińskiego po roku 1846, zwłaszcza w obszernym poemacie *Dzień dzisiejszy* (wydanym 1847, ze wskazaniem na autorstwo Stanisława Egberta Koźmiana). Widoczna nie tylko w wyciszeniu tonu zwastującego dobrą nowinę, ale w refleksjach wręcz sceptycznych:

Darmo z natchnieniem czyn pogodzić chciałem –  
Ciało w Myśl natchnąć i Myśl stworzyć Ciałem. –  
Achl nie czas jeszcze z lohnej marzeń wstęgi  
Snuć węzły życia i wieńce potęgi!

(w. 33-36)

Oczywiście górne hasła epoki czynu można było przetłumaczyć po prostu na pracę organiczną w duchu prepozytywistycznym, na pochwałę postępów industrialno-cywilizacyjnych. Tak np. radował się sam Cieszkowski z odkrycia nawozów sztucznych jako z ważnego etapu w odradzeniu Natury po skazie grzechu pierworodnego. Ale ta właśnie strona zagadnienia mniej interesowała Krasińskiego, jego zaś romantyczno-dandyowska niechęć do „industrii”, kupczenia, ciułania nie pozwałała mu na zrobienie konkretyzacji czynu; toteż w poemacie *Dzień dzisiejszy*, w którym prezentowane są głosy wielu postaw światopoglądowych niemłych autorowi, krytyce podlega także ów ciasny horyzont prac organicznych:

Nam się śniło w śnie ślepoty,  
Że Car bliski – Bóg daleki –  
I że naród śpi na wieki!  
Więc już tylko – śród niewoli,  
Do przynysu – handlu – roli –  
Do dróg bitych – do farbiami;  
By utteczyć – co zostało,  
To – bez Ducha – nasze ciało!  
O my biedni – szlamazani!

(w. 979-987)

A filozofie pocieszenia wpisał w jeden z końcowych swych utworów – jest nim poemat *Ostatni* (1847, ze wskazaniem jw.)

– w biografii politycznego skazańca, który ponad 20 lat spędził w kazamatach, za życia już pogrzebany. Ów anonimowy zesłaniec, nędza nędz doli ludzkiej i zarazem uosobienie losu polskiego patrioty, ma do przekazania przesłanie ideowe cenniejsze niż raporty o fariabaniach i młockarniach. Jego życie, zrealizowane tylko jako cierpienie i wiara, posiada bowiem wedle autora jednostkowy i uniwersalny walor etyczny. Przez wiarę i wolę zbawia siebie i wpisuje się w uniwersalny system wartości, w którym cierpienie jest warunkiem powszechnego duchowego postępu. Cierpiąc więc skazaniec niejako walczy dalej i w godzinie śmierci dana mu jest wizja odrodzonej Polski. Więzień ów, postać symboliczna, mógłby być polskim wcieleniem Irydiona i irydionowe idee narodowej służby przez mękę i wiarę słyszalne są w tym ostatnim ukończonym poemacie Zygmunta Krasińskiego. A stało się tak nie tyle za sprawą wczesnego, bodaj z 1840 r., pierwszego zamysłu poematu, ile wynikało z rozterek i kryzysów związanych z niespełnionym zwiastowaniem ery „organicznej”.

Krasińskiego zaangażowanie w filozofię czynu tym się także tłumaczy, że stanowiła ona zwięźcenie całego systemu myślenia o historii, w którym znajdowały swe miejsce i wyjaśnienie zarówno sprawa polska, jak zbędność rewolucji.

Lata czterdzieste przynoszą bowiem wybuch mesjanizmu Krasińskiego. Jego wizja przyszłości Polski i w ogóle rozwiązywanie problemu polskiego stają się wypadkową idei mesjanistycznych. Zmartwychwstanie Polski – i to rychło – nie uległo dla Krasińskiego wątpliwości. Tą pewnością przekonani zmartwychwstania dotyczących przeniknięte są już *Trzy myśli pozostałe po śp. Henryku Ligenczie* (1840), jeden z najwcześniejszych mesjanistycznych utworów poety, operujący przejrzystą symboliką grobu jako kolebki nowego życia (zwłaszcza „myśli” druga – *Sen Cezary*) oraz związków łączących umarły naród polski z postacią Chrystusa. Natomiast szczegółowa barwa mesjanizmu Krasińskiego wiąże się z charakterem misji, jaką ma Polska do spełnienia w świecie, z odczytaniem zatem sensu jej męki i celu zmartwychwstania. Oto Polska ma zbawić świat od kataklizmów rewolucji, od rzezi i krwi rozlewów, od etyki opartej na nienawiści i zemście. Te idee i metody zatrumfowały w świecie historycznym od czasu rewolucji francuskiej, w świecie opanowanym przez „ludzi nowych”, którzy pragną:

W jedno zło jedyne  
Wszelcznym poswatem  
Siostrę giliotyne  
Słubić z knutem bratem!

(*Psaln żalu*, w. 474-477)

Europa cała, także kraje Zachodu, dobre znane Krasińskiemu, nie posiadają mocy odrodzenia moralno-ideowego. Wszakże Bóg musiał przewidzieć sposoby zbawienia świata, skoro dzieje są dla Krasińskiego ekspresją Bożej myśli o historii. Tu właśnie otwiera się w systemie poety centralne miejsce dla roli Polski. Każdy z narodów ma bowiem swoje historyczne przeznaczenie, lecz którym przypisana jest misja szczególna:

A są wybrane jedne przed innymi,  
By o Twą piękność walczyły na ziemi  
I krzyż lat wielu włokąc krawwym śladem,  
Były środ świata – anielskim przykładem,  
Az nie wywalczą straszna walką w grobie  
Wyższego w ludziach pojęcia o Tobie,  
Więcej miłości i więcej braterstwa  
W zamian za tkwiący w piersiach nóż morderstwa!

(*Psaln wiarę*, w. 94-101)

To o Polsce powiedziane. Miłość i wiarę trzeba potraktować jako słowa-klucze ówczesnej poezji Krasińskiego i jego mesjanistycznego światopoglądu, wpisane najpełniej w *Przedświ i Psalmy przyszłości* (wybite zresztą w tytułach dwu spośród trzech psalmów) oraz w niektóre wiersze, np. *Resurrecturis*, gdzie wręcz mówi się o „piekle miłości”, jakie przeznaczone jest Polsce.

Polkę więc czeka czyn podwójny: uniwersalny, gdy jako „Ludów Lud jedyny” wprowadzi w ziemską teraźniejszość Królestwo Boże, i narodowy, gdy odzyska niepodległość za sprawą „woli czynu” przerodzonej moralnie, w duchu miłości i wiary, społeczności polskiej. I znów nie jest zupełnie jasne, czy odzyskanie niepodległości miało być efektem metafizycznego rachunku Boga i boskiej strategii wobec świata, czy też wynikiem także ziemskich działań Polaków. W *Psalmie miłości* mówi się bowiem o walce zbrojnej, która nie musi być aktem moralnie degradującym walczącego. Wszakże trzeba dobrze mniatkować, czy już nadeszła patriotycznych „żniw pora” i czy wolno „rozpiomienić święty bunt”, od którego Bóg nie odwróci obliza.

W zasadzie jednak Krasiński skłonny był omijać drogę walki, gdyż kojarzyła mu się błądź z nieracjonalnym, niepotrzebnym miszczeniem sił narodu bądź też – częścicej – z groźbą wewnętrznego rewolucji. Spośród utworów tych lat najpotężniejszą opomuje przeciwko walce zbrojnej wiersz publicystyczny *Resurrecturis*, powstały prawdopodobnie na przełomie lat 1846/1847, ogłoszony w 1851 r. w Poznaniu, z myślą o bezpośrednim oddziaływaniu na opinię krajową:

Unikaj meczeństwa! –  
 Marnej sławy wieniec  
 Chwytają szaleńcy!  
 W niebezpieczeństwie wiry  
 Skaczą bohaterzy!  
 Lecz wyższa moc ducha  
 Tych tłum nie słucha!

(w. 80-86)

Natomiast obawy Krasińskiego o społeczny sens buntów patriotycznych najlepiej doszły do głosu w *Psalmie miłości* oraz w *Psalmie żalu i Psalmie dobrej woli*, które stanowią późniejsze, po wypadkach lat 1846 i 1848 pisane, uzupełnienie *Psalmów przyszłości*. Niemniej już przed rzezią galicyjską i rewolucjami Wiosny Ludów ewangeliczne cnoty opiewane w *Psalmach*, zwłaszcza cnota miłości, składały się i na etos antyrewolucyjny, i w praktyce na postawy społeczne polemiczne wobec rewolucji. *Psalm miłości* pisany był zresztą z jawnym zamiarem sporu ideowego z dwiema publikacjami demokracji Henryka Kamieńskiego, wydany pod pseudonimem Filareta Prawdoskiego: *O prawdach żywotnych narodu polskiego* (Bruksela 1844) oraz *Katechizm demokratyczny* (Paryż 1845), w których Krasiński dopatrywał się apologii rzezi „w cnotę zamienionej”. Toteż Spirydion Prawdzicki (pseudonim Krasińskiego użyty przy publikacji *Psalmów przyszłości*) pospieszył z ogłoszeniem swego społecznego credo, z zasad chrześcijańskiej miłości wysnutego. W przekładzie na konkrety polskiej sytuacji miało to oznaczać sojusz zaskuteczony dla narodu szlachty z ludem, prowadzonym przez nią ku dojrzałości moralnej i wspólnotcie narodowej:

Jeden tylko, jeden cudi:  
 Z Szlachcą polską – polski Lud,  
 Jak dwa chóry – jedno pienie! –

Wszystko imie – zładą zład!  
 Wszystko imie – plamą plam!  
 I ojczyzna tylko tam! –

(w. 28-33)

Lud traktowany był przez Krasińskiego dość konsekwentnie – nie tylko w *Psalmach* – jako masa bierna i bezmyślna („marzący w śnie obłzrym”) lub jako potencjalny hajdamaka, w każdej chwili gotowy chwycić nóż. W tym przeświadczeniu ostatecznie utwierdziły go wypadki galicyjskie 1846 r. Pisany po nich *Psalm żalu* już nie wspomina nawet o braterstwie szlachty z ludem, lecz radzi ufać tylko „w szlachtę polską – i moc Pana!” Psalm ten oraz *Psalm dobrej woli* są ideową i filozoficzną odpowiedzią na polemikę Slowackiego z *Psalmami przyszłości*, z którą Krasiński zapoznał się wcześniej z dostarczonego mu odpisu jakiejś wersji nie opublikowanego jeszcze utworu. Pomnożona edycja *Psalmów przyszłości* ukazała się w Paryżu w 1848 r., zatem czytano ją już w kontekście wydarzeń galicyjskich, i – jak donosiła „Gazeta Polska” – Krasiński „jako wieszcz dziwnie straszego doczekał się triumfu”.

Poeta sądził podobnie. Uważał, że był „Kassandrą tych dni” i że wizja krwawego zamętu świata społecznego zarzutowana w *Nie-Boskiej przybiera* na jego oczach kształty realne. „O *Nie-Boska*, ta przeklęta – pisał do Cieszkowskiego 17 marca 1847 r. – dawno już przewyżczona w ideale, jeszcze zjawia się na ziemi jako faktum!” W czasie Wiosny Ludów odrzucił w swych wypowiedziach tryb przypuszczający, sądził bowiem, że nadszedł czas dokonania się rewolucyjnej Apokalipsy. W liście z 27 maja 1849 pisał do tegoż Cieszkowskiego: „Nieboskiej uderzyła godzina, kto wie, czy nie gorzej, czy nie Apokalipsis?” Wyobraźnia poety została wówczas oprowadzona przez obrazy katastroficzne i wizje powszechnej zagłady. W sobie i dookoła słyszał głos *Apokalipsy* św. Jana: „Żyję jak galareta – informował Cieszkowskiego 5 maja – co by miała czucie i myśli, drżąca ciągle o wszystko, trzęsąca się apokaliptycznie już pod powiewem nadchodzących apokaliptyczności”. Czasem próbował się ratować chiliastyczną wizją odrodzenia, które nastąpi po wielkim wstrząsie świata, ale częścicej wydawał tylko krzyki przerażonego człowieka i zrozpaczonego ideologa.

Ten ostry nawrót katastrofizmu, o wiele gwałtowniejszego niż w czasie pisania *Nie-Boskiej komedii*, jest finałym właściwie głosem

myśli wielkiego poety, a w pewnym sensie także głosem jego twórczości. Słychać go też w ostatnim, nie ukończonym, dziele Krasińskiego, we fragmentach części I *Nie-Boskiej komedii*, zwanej także *Niedokończonym poematem*.

Do utworu tego nawracał poeta wielokrotnie, wpisując weń różnorakie ciągi idei. Tak np. jedyny drukowany za życia Krasińskiego fragment pt. *Sen* (1852) – rodzaj wstępu do całości – jest przesycony ideami meşjanizmu i chiliastyczną wiarą w nastanie „trzeciego dnia” sześciodobego ziemskiej. Dante po to wodzi młodziutkiego bohatera po piekle i czyszcę współczesnego świata, aby mu odsłonić jedyną, na miłości i sensie cierpienia opartą, perspektywę zbawienia. Wszakże w dalszych fragmentach (*Podziemia weneckie*) ów ton wiary i nadziei coraz bardziej głuźnie, ustępując miejsca frenalicyznie wystylizowanej projekcji głosów minionych stuleci, składających się na swoisty ideowy chór „głosów podziemnych”, jak zwyczaj był określać Krasiński zbuntowanych i spiskujących, aż po apokaliptyczną wizję rewolucyjnego terrorku: „nie ma już komu i nie ma już kogo zabijać! – Od pracy rumianej ręce opadły robotnikom i z nich każden położył się na rusztowaniu swym. – Czy słyszycie nad szmerem spływającej krwi ciężkie chrapania katów?”

W *Niedokończonym poemacie*, do którego Krasiński powrócił w 1846 i 1848 r., odżyła znówu frenalicyzacja, aby literacko sprostać wyobraźni poety, opanowanej przez wizję krwawej nihilistycznej zagłady.

W scenie 2 *Podziemi weneckich*, nacechowanej również katalistycznym rozjątrzeniem ideowym, podjął Krasiński pojedynkę światopoglądowy z Mickiewiczem, zaszyfrowanym pod imieniem Pankracego i funkcją naczelnika chóru polskiego. Pankracy-Mickiewicz jest tu uosobieniem etyki zemsty i przez gwałt osiąganego czynu ziemskiego. Takiego Mickiewicza – despotę i rewolucyjnego gwałtownika – ujrzał oczyma katastrofisty Krasiński w 1848 r., zwalczał go w korespondencji i próbował pokonać etyką miłości w *Niedokończonym poemacie*.

Utwór ten, którego najlepsze, siłą argumentacji i frenalicyzacji romantyczną nacechowane fragmenty uwikłane są w polemikę z buntowniczym progresywizmem, dowodzi raz jeszcze, jak dalece Krasiński był negatywnie powiązany z rewolucją. Żył się jej problemami, z niej samej czerpał energię do walki z nią, dawał konserwatywne repliki jej hasel. Rewolucja powoływała go poniekąd do poetyckiego

bytu. Toteż lata pogromu po upadku Wiosny Ludów i stagnacji burżazyjnego porządku niosły w sobie także wyrok śmierci na tego wielkiego przeciwnika buntu, który nigdy nie mógł się utozżamić z ideami i instytucjami starego świata. Brak obecności rewolucyjnego tleu w powietrzu europejskim na równi z chorobą zadusił życie poety.

Nie zmienia to w niczym faktu, iż właśnie moralna walka z rewolucyjnym romantyzmem, zarazem *Psalm* i rymowana publicystyka społeczna Krasińskiego po 1846 r., ustaliły jego pozycję autorytetu moralnego i zapewniły mu opinię „wieszczą”, której nie zdobyłby swymi wybitnymi utworami – *Nie-Boską komedią* i *Trydionem*. Opiniotwórcze ośrodki konserwatywne odnalazły w nim swój poetycki głos sumienia.

Natomiast w czasach nam współczesnych Krasiński przyciąga uwagę przede wszystkim jako poeta egzystencji o unikalnej wyobraźni uwrażliwionej na rozpad, rozkład, zniszczenie materii, także ciała ludzkiego, w którym gospodaruje śmierć. Tanatyczna wyobraźnia jest najbardziej własnym rysem pisarstwa Krasińskiego i podstawą jego oryginalności w literaturze polskiego romantyzmu.