

Henryk Życzyński

Estetyka Zygmunta Krasińskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 17/18/1/4, 56-92

1920

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dr. HENRYK ŻYCZYŃSKI.

Estetyka Zygmunta Krasińskiego.

Olbrzymia puścizna literacka Krasińskiego, obok znanej powszechnie fizjognomji poety i myśliciela, ukazuje nam również jego oblicze, jako krytyka i teoretyka, w rzeczach sztuki i piękna. Ta srona działalności Krasińskiego bynajmniej nie uchodziła uwadze. Sądy jego o dziełach polskiej poezji romantycznej często były powtarzane i akceptowane przez późniejszych badaczy literatury, a dziś także nie utraciły waloru ogólniejszego. Przedmiot sam jednak nie został wyczerpująco opracowany, ani należycie oceniony. Nieco szerzej rozpatrywał zagadnienie estetyki Krasińskiego Stedlecki w „Museionie“ z roku 1912 i Dicksteinówna w „Sfinksie“ z roku 1913. Obie rozprawy jednak są raczej omówieniem tematu, aniżeli jego opracowaniem faktycznem.

Zadaniem pracy niniejszej będzie zbadanie w postaci rozwojowej poglądów estetycznych Krasińskiego, oraz wykazanie ich genezy. Byłoby natomiast rzeczą bezcelową wdawać się w krytykę poglądów poszczególnych, lub kusić się o ich ułożenie systematyczne w postaci jakiejś poetyki. Zasadniczą cechą tej estetyki jest rozwój, przejawiający się zmienną grą przeciwieństw i krańcowych upodobań. W rozmaitych okresach czasu Krasiński hołduje rozmaitym ideałom estetycznym, potępiając niejednokrotnie w sposób ostry to, co niedawno było dlań przedmiotem uwielbień gorących i zachwyków.

Stwierdzenie charakteru rozwojowego estetyki Krasińskiego pociąga za sobą konieczność wyznaczenia poszczególnych faz w obrębie tej ewolucji. Każdej z tych faz muszą odpowiadać pewne podstawy, na jakich dokonywało się kształtowanie ideałów estetycznych poety. Zadanie więc dalsze dotyczy genezy wyobrażeń Krasińskiego o pięknie, a polega na wykazaniu źródeł i czynników, które decydowały o charakterze i kierunku este-

tycznych upodobań poety. W tym zakresie, obok wrodzonej Krasińskiemu wrażliwości na piękno, należy uwzględnić własne aspiracje artystyczne i dążności poety, stosunki życia, lekturę i doświadczenia, wreszcie studja z zakresu teorii sztuki i piękna.

I.

Początki refleksji estetycznej Krasińskiego sięgają czasów warszawskich. Jak wcześnie poczuł w sobie Krasiński powołanie poetyckie, tak samo wcześnie usiłuje tworzyć własne zdania o sztuce i dziełach. Z wpływów, jakie już w młodości wczesnej rzeźbiły duszę poety przyszłego, były dwa przeciwne sobie kierunki: klasycyzm i romantyzm. Pierwszy tkwił w atmosferze, jaka panowała w domu generała, a którą bezwiednie nasiąkał poeta; drugi, nurtując w umysłach generacji młodej, otwierał sobie wrota do duszy Krasińskiego, dzięki cechującemu go entuzjazmowi

Pod względem treści upodobaniem największym poety cieszył się w tym czasie, jak to wykazał prof. Kallenbach, motyw zemsty. Pod względem kolorytu najbardziej odpowiada poecie tło ponure, nastrój niemal potępieńczy, pod względem zaś tonu intensywność i wzniosłość, przechodząca w patos, nieutrzymany w granicach miary odpowiedniej. Charakterystyczne te znamiona dochodzą do wyrazu zarówno w próbach produkcji artystycznej, jako też w refleksji. Pozwalają nam one ustalić ściśle skryształizowaną zasadę estetyczną, jakiej wówczas poeta hołdował. Wedle tej zasady pięknem będzie to wszystko, co budzi grozę i pozwala na przeżycia intensywne. Twierdzenie takie da się wydedukować z sądu, jaki Krasiński wypowiada o jednym z dzieł swoich. Donosząc ojcu o „Władysławie Hermanie“, zaznacza: „Dosyć dobrze swojemu celowi odpowiada, t. j. dążeniu do okropności i silnego wzruszenia“.¹⁾

Ustaliwszy zasadę naczelną estetyki młodocianej Krasińskiego, pozostaje nam skreślić jej stosunek do haseł, głoszonych podówczas w Polsce. Przedewszystkiem nasuwa się nam Brodziński, którego uczniem był Krasiński, jako student Uniwersytetu warszawskiego. Ponieważ Brodziński ostro potępiał tego rodzaju upodobania, jako niezgodne z duchem polskim, miłującym się w miękkości i słodyczy, w zasadzie tej możemy widzieć pewną przekorę ze strony Krasińskiego w stosunku do swego nauczyciela. Odbiegając od Brodzińskiego, zgadza się ona z duchem teorii, głoszonych przez Mochnackiego. Mochnacki bowiem zgodnie z żywiołowym usposobieniem i żywą, temperamentu

¹⁾ J. Kallenbach: Zygmunt Krasiński. T. I, s. 171.

pełną naturą swoją, uważał zgrozę i przerażenie za pierwszorzędną czynnik estetyczny. Intensywnością przeżycia mierzył on siłę i wartość poetycką dzieła tak dalece, iż przysłał sobie widok na inne, ważniejsze często strony dzieła. Uwidocznia to doskonale n. p. studjum jego o Hamlecie, w którym Mochnacki utożsamia uczucie tragizmu z silnym wzruszeniem, pomijając zupełnie kwestję kontrastu, cechę tak bardzo specyficzną dla efektów tragicznych.

W każdym razie łączność Krasińskiego z działalnością Mochnackiego zaprzeczyć się nie da. Nie należy jednak stosunku tego pojmować w formie prostego naśladownictwa. Własna psychika Krasińskiego stanowiła grunt podatny pod krzewienie się hasel, głoszonych przez Mochnackiego. Jest to moment niezwykle ważny dla oceny estetyki Krasińskiego. Ostateczne wyniki analizy kwestjonują stale oryginalność myśli Krasińskiego, a byłoby rzeczą dla poety niesprawiedliwą, gdyby do niej należał sąd o jego wielkości. Krasiński bowiem jest mimo wszystko jednostką potężną i niepospolitą, a jego praca myśli jest tytanicznym wysiłkiem odnalezienia i ugruntowania własnego indywidualizmu.

Więcej szczegółów, dotyczących przedmiotu naszego, zawiera »List do Pana de Bonstetten o stanie obecnym literatury polskiej«. Charakter rozprawki określił trafnie prof. Kallenbach jako nieświadomy egzamin Krasińskiego z posiadanych przezeń wiadomości w zakresie literatury polskiej. Istotnie krótka ta rozprawa w przeważnej swej części jest raczej owocem erudycji, niżli samodzielnego wmyślenia się w ogrom plodów literatury polskiej. Pisana w Genewie pod wpływem nowych wrażeń i szerszych punktów widzenia, jakie wypłynęły z zetknięcia się Krasińskiego z nowym sobie światem, dotycząca jednak stosunków polskich i w swym faktycznym materiale oparta na studjach warszawskich, stawia nas w przejściowym momencie duchowego rozwoju poety.

W charakterze ogólnym list okazuje typ wyższej, szlachetnej krytyki. Krasiński nie wyrokuje, jak sędzia zawodowy, lecz rzecz wyświeśla, jak wytrawny, rzetelny znawca.

Z jaką dozą zręczności usiłuje dać miarę piękności poezji Mickiewicza: „Nikt nie dorówna mu w opisie mąk miłości zdradzonej, zawiedzionych nadziei; czujemy się wciągnięci w wir, który porywa i zmienia w burzę i rozpacz spokój i ciszę twej duszy.“¹⁾

Oto mamy próbkę impresjonizmu Krasińskiego, który miarą wywołanego wrażenia usiłuje określić czar i siłę poezji. Poeta kusi się o bliższe określenie poezji Mickiewicza: „Opisy jego

¹⁾ Pisma Z. Krasińskiego. T. VIII, s. 24.

łśnią i błyszczą, lecz niema w nich ani miękkości, ani pieściweje słodyczy; wszystko, co pisze, jest wielkie i wspaniałe.“¹⁾

Krasiński odczuwał więc doskonale odrębność poezji Mickiewicza i przypisywał jej „osobliwą barwę powagi i mocy.“

Uwagi Krasińskiego nie uchodzą również zalety techniki. Rozumie on doskonale, iż rzeczą najważniejszą w dziele sztuki jest harmonja pomiędzy aspiracją twórczą, a środkami ekspresji artystycznej. „Czytając dzieła jego, widzimy, zda się, władcę, który zmusza słowa, niewolniki swoje, do posłuchu dla swego pióra i nagina wyrazy do każdej myśli z największą łatwością.“²⁾

Pozatem przebija się w rozprawce młodzieńczość i entuzjazm Polaka, usiłującego oćmić obcych blaskiem świetności narodowej. Ten entuzjazm powoduje też przesadę i narzuca poecie już nie same dodatnie określenia, lecz epitety pierwszorzędne, jak wzniosły, wielki i t. d. W ten sposób widnokrąg roi się od gwiazd pierwszorzędnej wielkości, czyniąc wrażenie chaotyczne i pozbawione planu.

Dochodzimy więc do wyniku, iż u Krasińskiego już w okresie młodzieńczym pojawia się refleksja estetyczna. Zdaża ona w dwóch kierunkach. Z jednej strony poeta usiłuje zdać sobie sprawę z celów i dróg własnej twórczości artystycznej, z drugiej strony urobić sobie zdanie o dziełach obcych. Ta dążność rozumienia objawów otaczającego go życia umysłowego będzie Krasińskiemu stale towarzyszyła i uczyni zeń kiedyś pośrednika w wielkim sporze pomiędzy Mickiewiczem a Słowackim.

W okresie warszawskim baczy Krasiński nie tyle na jakość przeżyć estetycznych, ile na ich stopień i intensywność. Piękność dzieła sztuki mierzy siłą, z jaką ono wzrusza czytelnika. Tego rodzaju kierunek upodobań estetycznych godzi się z młodzieńczością poety, z wiosennym porywem ku upojeniom dla samych upojeń.

II.

W Genewie rozwój umysłowy poety postępuje krokiem szybkim naprzód. Zmiana warunków życia, obcowanie z alpejską przyrodą Szwajcarii, nowe zagadnienia życia, wywołane zrazu miłością poety dla Henryki Villan, a następnie zdarzeniami rewolucji listopadowej, wreszcie rozczytywanie się w arcydziełach literatury europejskiej wraz z studjami w zakresie filozofji, teorji i historii sztuki, to wszystko rozszerzyło wyobrażenia Kra-

¹⁾ Tamże, s. 25.

²⁾ Tamże, s. 25.

sińskiego o pięknie i rozwój jego samowiedzy estetycznej popchnęło na tory nowe.

Z wpływów, jakie nań wówczas oddziały, pierwszym i najdonioślejszym był wpływ Mickiewicza.¹⁾

Obaj poeci odbyli wspólną wycieczkę po Szwajcarii, podczas której rozmowa schodziła nieraz na tory dyskusji rzeczowej. Pewnego razu rozprawiali o malarstwie i wówczas powstała kwestja, na co należy kłaść nacisk, na kontury czy koloryt, oraz czy należy oddawać prawdę rzeczy, czy prawdę odbieranego od niej wrażenia. Mickiewicz chwalił łączenie opisu z wrażeniem, wolne od przesady i sentymentu.

Również Mickiewiczowi zawdzięcza Krasiński pierwsze zdrowe pojęcia o romantyzmie. W obozie klasyków widziano jedynie negatywną jego stronę, a sąd ujemny zdały się potwierdzać pierwsze próby romantyzmu, który mocą samej reakcji przejawiał się zrazu w formie zbyt skrajnej. Tymczasem Mickiewicz wyśmiewał to właśnie, o co go w Warszawie posądzano, wykazując, że wyzwolenie się z ciasnych formułek nie oznacza jeszcze pogardy dla wszelkich zasad smaku i zdrowego rozumu. Właściwe dążenie romantyzmu polega na tem, by po odrzuceniu wszelkich draperij studjować nagą prawdę, a nie model lub manekin, jak to czynili klasycy.

Trzeźwe poglądy Mickiewicza wywarły na Krasińskim wielkie wrażenie, czemu też daje wyraz w listach do ojca²⁾. Szczególnie przejął się Krasiński twierdzeniem, iż prawda jest poezją najwyższą. Pomysły artystyczne z tego czasu dowodzą, iż Krasiński usiłował wcielić w czyn zasady Mickiewicza; szuka bowiem tematów w rzeczywistości i w zakres dzieła wciąga Cieszanów i zaobserwowane typy. Krasiński rozumiał więc zrazu zasadę Mickiewicza jako postulat realizmu w sztuce. Powoli znaczenie tej zasady estetycznej rozszerza i przez prawdę w sztuce rozumie nie tylko realizm, lecz wogóle prawdę wewnętrzną. Jeżeli więc później Krasiński będzie odróżniał w sztuce sztuczność od poezji, dystynkja ta zawsze będzie sięgała początkami wpływu Mickiewicza, który estetycznej refleksji Krasińskiego zdołał ożywczo dostarczyć fermentu.

O ile korzystnie wpływ Mickiewicza odbił się na sądach Krasińskiego o sztuce, możemy poznać z artykułu, napisanego z powodu tłumaczenia dzieł Mickiewicza na język francuski. Rzecznosi tytuł „Konrad Wallenrod“, a pochodzi z października 1830 r.

„Wszystko w tym świecie związane jest z całym wszechświatem; stąd to pochodzi, że istnieje nieskończoność węzłów, wychodzących

¹⁾ Na naturę tego stosunku zwrócił uwagę prof. Kallenbach w wykładach uniw.

²⁾ J. Kallenbach: Z. Krasiński T. I, s. 189.

z każdego przedmiotu i wiążących się z wszystkim, co go otacza; i te właśnie stosunki umie Mickiewicz odkryć i wyrazić. Prawda jest uderzającą cechą jego obrazów i tejto prawdy inni nie znaleźli jeszcze zgoła i nie podejrzewali jej nawet.“¹⁾

Nie ulega wątpliwości, iż Krasiński ma na myśli głównie „czwartą część Dziadów“ i przedstawiony w niej związek z światem duchów. W liście do pana de Bonstetten oceniał tylko liryczną stronę utworu, siłę wyrażonego uczucia; bliższe zrozumienie właściwych intencji Mickiewicza ma dopiero teraz. Również posługuje się śmiało pojęciem prawdy jako nowym kryterium oceny estetycznej.

W tym czasie Krasiński wypowiada inną jeszcze myśl o poezji, która wskazuje przyszłego autora „Nieboskiej“.

„Odrzucił też drobne konwenanse stylu, dobre dla buduaru, lecz zbyt małej wagi dla poezji naszego wieku, która obejmuje sprawy ludzkości i przestaje już być częstką oddzielną“²⁾.

Odzywa się tu wyraźnie echo rozpraw poety z Mickiewiczem na temat romantyzmu, ale równocześnie zaznacza się właściwe Krasińskiemu ciągnięcie w sferę myśli i obejmowanie problemów ogólnoludzkich.

Odtąd Krasiński będzie kładł coraz częściej nacisk na myśli w sztuce. Składając ojcu relację o nowych pracach literackich, powiada w „rozprawce o duszach“: „...jest to, com najlepiej napisał w życiu, bom najgłębiej nad nią myślał.“³⁾

Ten nowy punkt patrzenia na sztukę łączy się ze studjami filozoficznymi, jakie Krasiński rozpoczął w Genewie. Szczególnie doniosłem było zapoznanie się z niemieckimi teoretykami romantyzmu. W korespondencji z Reevem znajdujemy dowód, iż Krasiński znał Fr. Schlegla. Wedle Kleinera i August W. Schlegel nie był Krasińskiemu obcy⁴⁾. W samej rzeczy jednak zaznajomił się z nim Krasiński dopiero w kilka lat później. Krasiński usilnie zaleca przyjacielowi lekturę Fr. Schlegla: „...je vous conjure, mon cher, si vous m'aimez, lisez Schlegel, Histoire de la littérature“.⁵⁾

Krasiński ma na myśli francuskie tłumaczenie dzieła: „Geschichte der alten und neuen Literatur, Vorlesungen gehalten in Wien im Jahre 1812.“

Przedewszystkiem pod wpływem Schlegla Krasiński pogłębia pojęcie poezji i pięknu nadaje znaczenie metafizyczne. Ar-

1) Pisma Z. Krasińskiego. T. VIII, s. 206.

2) Tamże.

3) J. Kallenbach: Z. Krasiński. T. I, s. 179.

4) J. Kleiner: Z. Krasiński. T. I, s. 45.

5) Correspondence... T. I, s. 26.

tysta nie ma bawić oczu ułudą fantazji, lecz zgłębiać najciemniejsze zagadki bytu. Schlegel w ten sposób pojmuje zadanie i istotę poezji :

„indem sie das Rätsel der Welterscheinung, die Verwicklung des Lebens bis zu ihrer endlichen Auflösung hinleitet, und überhaupt eine höhere Verklärung aller Dinge in ihrem Zauberspiegel ahnen lässt, greift sie selbst in die Zukunft ein, als Morgenröte ihrer Herrlichkeit, und Ahnung des herannahenden Frühlings. Sie bewährt sich auf diese Weise, alle Zeiten, Vergangenheit und Zukunft vereimend, als wahrhaft sinnliche Darstellung des Ewigen, oder der vollendeten Zeit.“¹⁾

W duchu podobnym wypowiada się Krasiński :

„...car être poète, c'est pousser sa réalité présente vers le passé ou l'avenir, jusqu'aux dernières bornes possibles, de ce côté de la terre vers le ciel, ou de l'autre côté vers l'enfer.“²⁾

Poezja więc ma być jasnowidzeniem przyszłości! teza ta łatwo mogła przypaść do smaku Krasińskiemu, który posiadał skłonność do wizji i lubiał wyciągać wnioski na przyszłość. Jeżeli więc teoria Schlegla odpowiadała psychologii poety, utwierdzała tem samem w jego duszy wiarę we własne siły i własne powołanie poetyckie. Nic więc dziwnego, iż przywitał ją Krasiński z takim entuzjazmem.

Echo tej lektury Schlegla odezwie się jeszcze w roku 1834 w jednym z listów do Gaszyńskiego, w którym poeta protestuje przeciw temu, by poezję stosować do ducha czasu i czynić z niej nałożnicę okoliczności marnych :

„Ale poezja tyczy się rodu człowieczego całego, a nie jednego kraju, jednego łachmana czasu i przestrzeni. Ona wieczność i nieskończoność garnie pod skrzydła swoje i dlatego właśnie była zawsze i być zawsze musi religijną, to jest mówić o zagadce wielkiej, którą Bóg zadał ludzkości; o przeczuciach innego życia, o wspomnieniach tego, co poprzedziło nasze przybycie na ziemię, o nadziejach i bojaźniach, o tem wszystkim, co się zowie uczuciem istoty żyjącej w granicach, a przeznaczonej kiedyś do życia bez granic“.³⁾

Również z pomocą Schlegla sformułował sobie Krasiński ideał dramatu. Zastanawiając się nad przyszłym dramatem, zestawiał Schlegel Calderona i Szekspira. Za zaletę poczytywał Calderonowi tryumf prawdy, wieńczący jego dramaty, i optymizmu, zarzucał mu zaś zbyt powierzchowne ujmowanie życia i jego konfliktów. Z Szekspirem natomiast rzecz się ma odwrot-

¹⁾ Geschichte der... T. II. s. 79.

²⁾ Correspondence... I. s. 106.

³⁾ Listy do Gaszyńskiego. s. 45.

nie. Zagadkę życia ujmuje on w całej grozie i nagiej prawdzie, traktuje ją jednak w sposób sceptyczny, bez ostatecznego rozwiązania i jakiejś perspektywy słonecznej. Stąd wysnuwał Schlegel wniosek, by sztuka przyszła ujęła zalety i Szekspira i Calderona, a pominęła ich wady.

„Solle man an Calderon, als romantischen Dichter in allen Arten des Dramas etwas aussetzen, so wäre es, dass er uns zu schnell zur Auflösung führt, dass diese oft um soviel mehr wirken würde, wenn er uns länger im Zweifel festhielte, und wenn er das Rätsel des Lebens öfter mit der Tiefe wie Shakespeare charakterisirte, wenn er uns nicht fast immer gleich vom Anfang an in das Gefühl der Verklärung versetzte und dauernd darin erhielt. Shakespeare hat den entgegengesetzten Fehler, dass er uns das Rätsel in seiner ganzen Verwirrung und Verwicklung vor Augen stehen lässt, ohne die Auflösung hinzuzufügen. Und wo er auch die Darstellung bis zu dieser hindurch führt, da ist es meistens mehr die altragische des Untergangs, oder eine gemischte mittlere von halber Befriedigung, äusserst selten aber jene in Calderon herrschende, liebevolle Verklärung. Im Innersten seiner Gefühls- und Behandlungsweise ist Shakespeare mehr ein alter, wenn auch gerade kein griechischer, sondern vielmehr ein altnordischer Dichter, als ein christlicher. Es ist eine tiefe Naturbedeutung im Shakespeare, die zwar nur in zerstreuten Anklängen einzeln aus seinen Gebilden hervorbricht, ihnen aber überall unsichtbar zum Grunde liegt und wie die verborgne Seele derselben bildet; und eben in diesem durchschimmernden Geheimnis liegt der eigentümliche Reiz und Zauber dieser nach aussen so klar scheinenden Lebensgemälde. Dieses tiefere Element in Shakespeares Poesie steht noch wie ein einzelnes Anzeichen in der modernen Kunst da und erwartet erst in der Zukunft seine volle Entwicklung, wo eine höhere Poesie auf neuem Wege vielleicht nicht mehr bloss die flüchtige Erscheinung des Lebens, sondern das geheime Leben der Seele selbst, im Menschen wie in der Natur, darstellen wird.“¹⁾

Teorją Schlegla przejął się już Mickiewicz i w tym duchu rozwinął w wykładach o literaturze słowiańskiej pomysły dramatu przyszłego. W ślady Schlegla poszedł również Krasiński i myśli jego o dramacie przywłaszczył sobie na zawsze. Pisze więc do Reeva: „un poète aujourd'hui doit fortement tracer l'énigme de la vie comme Shakespeare, et en faire jaillir l'espérance comme Calderon.“²⁾

Wiele lat później będzie Krasiński oddziaływał w tym duchu na Słowackiego i sprawi, że ostatecznym finałem „Lilli Wenedy“ będzie świetlana aureola nadziei.

¹⁾ Geschichte..., T. II, s. 93.

²⁾ Correspondance. T. I, s. 33.

Od Schlegla przejmuje Krasieński równieŝ pojęcie romantyzmu, rozumianego bardzo szeroko, jako poezja wogóle.

„In diesem weiteren Sinne, da das Romantische bloss die eigentümlich christliche Schönheit und Poesie bezeichnet, sollte wohl alle Poesie romantisch sein. In der Tat streitet auch das Romantische an sich mit dem Alten und wahrhaft Antiken nicht. Die Sage von Troja und die homerischen Gesänge sind durchaus romantisch“¹⁾.

Schlegel rozumie więc przez romantyzm treść sztuki, nastrój w przeciwieństwie do formy i technicznego wirtuozostwa.

„Nicht bloss die Kunst ist gross und bewundernswert in Aeschylus und Sophokles, sondern auch die Gesinnung und das Gemüt. Nicht also in den lebendigen, nur in den künstlich gelehrten Dichtern des Altertums wird dieses liebevoll Romantische vermisst. Nicht dem Alten und Antiken, sondern nur dem unter uns fälschlich wieder aufgestellten Antikischen allein, was ohne innere Liebe bloss die Form der Alten nachkünstelt, ist das Romantische entgegengesetzt.“²⁾

Zdaniem Schlegla tylko klasycyzm fałszywie interpretowany pozostaje w sprzeczności z pojęciem romantyzmu; nawet „Iliada“ Homera może uchodzić za dzieło romantyczne, jeśli się baczy na treść i nastrój, a nie na formę.

Schleglowską koncepcję romantyzmu przyswoił sobie Krasieński i robi z niej użytek w refleksjach nad pomnikami sztuki w Rzymie. Zestawia ruiny Colosseum z kościołem św. Piotra i w pierwszym widzi poezję, w drugim zaś sztukę.

W tym samym duchu wypowiada się Krasieński w liście do Gaszyńskiego: „czego ty bierzesz poezję, jako styl, jako skupienie pewnej ilości porównań, a nie jako rzecz, jako duch, z którym przez długie zamysły poznać się trzeba“³⁾

Uznawszy myśl i nastrój za jedyną prawdziwą poezję, odnosi się Krasieński z niechęcią nawet do romantyzmu francuskiego.

„Ne vous abandonnez point à la poésie de Hugo. C'est une poésie toute d'expression, sans pensée.“⁴⁾

Wiktorowi Hugo wytykał Krasieński zbytek imaginacji, a ubóstwo uczucia. Trudno nie zauważyć wybitnie subiektywnego charakteru, jaki znamionuje te poglądy. Krasieński sam nie posiadał ani gotowości technicznej, ani wyobraźni zbyt plastycznej. Wobec tego skłaniał się szczególnie ku takim teorjom estetycznym, które z jednej strony lekcewały takie rzeczy,

¹⁾ Geschichte... II. s. 83.

²⁾ Tamże. s. 90.

³⁾ Listy do Gaszyńskiego.. s, 40.

⁴⁾ Correspondence... T. I. s. 170.

z drugiej zaś w niczem nie kwestjonowały jego osobistej wielkości artystycznej. Musimy bowiem pamiętać o tem, że Krasiński jest przede wszystkim twórcą i że jego studia estetyczne łączą się ściśle z własnymi aspiracjami artystycznymi.

Równolegle ze Schleglem postępował wpływ Chateaubrianda. Wiele było między nimi cech wspólnych; też same sprzeczności w charakterze. Obaj byli intelektualistami, wychowani w atmosferze oświecenia i racjonalizmu, niezdolni jednak żyć w tych ciasnych granicach. Nie będzie to rzeczą przypadku, iż Elsinoe i Kornelia tak bardzo przypominają bohaterki Chateaubrianda. Pokrewieństwo wypłynęło z analogicznego podłoża duchowego. Istoty te są podobne do wizyj, jakie się jawią ascetom średniowiecznym.

Z rozwojem poglądów estetycznych Krasińskiego pozostaje „G nie du Christianisme.“ Główna część dzieła została poświęcona poetyce chrześcijańskiej, w której Chateaubriand omawia motywy literackie i wykazuje, co za interes przedstawia dla literata chrześcijaństwo, jeżeli chodzi o artystyczne efekty i pomysły. „Il a créé une mode litteraire en religion“, powiada o nim Sainte-Beuve. Krasiński doskonale trafia w ducha Chateaubrianda, gdy radzi Reevovi:

„Attachez-vous de toute votre force à la religion chrétienne; car, à présent, c'est la carrière où vous serez neuf et original.“¹⁾

Ślady dalszego wpływu Chateaubrianda zaznaczają się w tem, że Krasiński zajmuje się w tym czasie i za arcydzieła uważa utwory, które Chateaubriand omawia i wychwala. Należy tu „Boska Komedja“ Dantego, „Raj utracony“ Milтона, „Jerozolima Wyzwolona“ Tassa i t. d.

Naogół Chateaubriand tylko pośrednio wpłynął na rozwój pojęć estetycznych Krasińskiego, zapoznając go z duchem czasu i utwierdzając w przekonaniu o nierozzerwalnym związku między religją i poezją.

W ten sposób rezultatem okresu genewskiego jest zdobycie i utrwalenie metafizycznego charakteru estetyki.

III.

W okresie genewskim Krasiński czynił wrażenie marzyciela. Poeta hołdował romantyzmowi, pojętemu jako górny idealizm, a w poezji widział kontemplację. Zaszły jednak zdarzenia, które myśli jego w inną skierowały stronę. Zrazu czuł się Krasiński literatem, poszukującym wzorów, motywów, tematów.

¹⁾ Correspondance... s. 33.

Powstanie listopadowe i nieszczęśliwa w niem rola generała postawiły go w bardzo poważnym do życia stosunku. Poeta miał przed sobą „Dziady“ drezdeńskie Mickiewicza, jako objaw znamienny czasu. Kontemplacja i marzycielstwo zdawały się brzmieć, jak anachronizm w epoce, w której do władzy dochodził duch prometejski. Krasiński przeżywał cierpkie godziny zawodu, widział rozwiane nadzieje, czuł się wytrąconym poza nawias tego społeczeństwa, któremu królować pragnął potęgą genjuszu.

Zostawiony cierpieniu i samotności ucieka się do gorączkowej pracy myśli, by z jej pomocą wypłynąć z odmętów zwątpienia i wywalczyć sobie stanowisko w ówczesnem życiu duchowem narodu.

Już w liście, pisanym do Gaszyńskiego 22 marca 1832 r., spotykamy przełyski idei mesjanistycznej, wiarę w specjalne przeznaczenie ludzi wybranych przez Boga:

„Dzieło ogromne nigdy się w krótkim czasie nie dopełnia; tysięcy cierpień trza, by zbawić naród jaki; by zbawienie nastąpiło ziemi, trzeba było śmierci Boga. Nic dobrego, szlachetnego na tym świecie bez długiej boleści, bez długich trudów“.

Na taką myśl naprowadził Krasińskiego i w wierze tej umocnił Chateaubriand. Świadczy o tem list poety do Reeva:

„Il y a une excellente chose dans Chateaubriand. Il dit que les hommes que Dieu envoie pour punir le genre humain ne rencontrent que peu d'obstacles; qu'aux temps où ils apparaissent, les peuples et les rois sont frappés de stupidité; qu'il n'y a pas d'hommes de génie sur leur route pour opposer à leurs ravages; qu'eux-mêmes, ils sont peu de talent, mais que tout les sert, même leurs fautes, leurs crimes. Au contraire, le grand homme que Dieu envoie pour sauver les hommes est toujours un grand génie, mais ses moyens sont faibles, ses ressources nulles. A chaque pas, il rencontre de terribles obstacles: sa lutte est longue, difficile, pleine de sacrifices.“¹⁾

Stosownie do zmian w ogólnym na świat poglądzie i wyobrażenia o pięknie ulegają u poety ewolucji.

Krasiński wytwarza sobie teraz estetykę, która mogła służyć za program dla „Nieboskiej“.

Z wpływów, jakie w tym czasie najwybitniejszą odegrały rolę w kształtowaniu się myśli Krasińskiego, należy obok „III. Części Dziadów“, „Faust“ Goethego, zwłaszcza jego część druga, i „Phantassus“ Ludwika Tiecka.

Ceniony dotąd przez poetę Byron, ustępuje pola Goethemu.

¹⁾ Correspondance.. T. I, s. 59.

„La fin de Faust me prouve que Goethe a été véritablement un grand poète, plus grand que Byron lui-même; car considérez Manfred, Cain, Marino Faliero, etc., etc. et vous verrez partout la perte couronnant l'oeuvre“.¹⁾

Poza optymizmem, wieńczącym dzieło Goethego, uderzyła Krasieńskiego jeszcze inna myśl ogólna. Jak wiadomo, Faust szuka zadowolenia i szczęścia, którego nie może odnaleźć ani w uciechach, ani w zabawach, ani we wiedzy i sztuce, reprezentowanej przez grecką Helenę; satysfakcję sprawia mu dopiero miłość bliźniego, praca dla dobra ogółu. Krasieński, byronizujący młodzieniec, dowiadywał się z tego dzieła, że prawdziwe szczęście istnieje jedynie w pracy wśród ludzi i dla ludzi.

Przy takim stanie rzeczy dotychczasowe ideały estetyczne poety nie mogły ostać się bez zmiany. Istotnie we wstępie do „Nieboskiej Komedji“ wypowiada poeta swe credo estetyczne, które niczem nie przypomina głoszonych dotąd przezeń haseł. Naogół interpretuje się ów wstęp w ten sposób, jakoby Krasiecki zwalczał zasadę: „sztuka dla sztuki.“

Należy jednak zważyć, że cały ten wstęp jest utrzymany bardziej w tonie negatywnym, niż pozytywnym. Krasieński maluje w zadziwiająco piękny sposób pewien kierunek artystyczny, pozwalając przejawić mu się w całej jego suggestywnej sile, by następnie zmierzyć się z tą potęgą poezji.

Krasieński walczy z pewną teorią literacką. Jaka to była teoria, możemy domyśleć się z ciekawych słów Danilewicza. Jako nieodłączny towarzysz Krasieńskiego, był on wtajemniczony w plan i ideę poematu. Danielewicz powiada więc o bohaterze „Nieboskiej“, że zakrawa na arlekina i że mu poeta nadaje postać „tragico-buffo“. Takim pojęciem „tragico-buffo“ posługuje się bardzo często Krasieński, a zawsze na oznaczenie właściwej estetyce niemieckiej teorii humoru i ironji. Skoro więc Danielewicz z pomocą tego pojęcia określa charakter hr. Henryka, dowodzi to, że „Nieboska Komedja“ łączyła się w swym pomysle w jakiś sposób z teorią ironji romantycznej.

Istotnie Krasieński ma na myśli genialną swobodę twórczej, nieokiełzanej fantazji, gdy mówi:

„Gwiazdy w około twojej głowy — pod twojemi nogi fale morza — na fali morza tęcza przed tobą pędzi i rozdziela mgły — co ujrysz, jest twojem — brzegi, miasta i ludzie tobie się przynależą — niebo jest twojem — chwale twojej niby nic nie zrówna“.

W kierunku takiego potępienia fantazji wpłynął na Krasieńskiego obok Fausta „Phantásus“ Ludwika Tiecka. Jak wiadomo, Tieck w fazie późniejszej swego życia zwalczał hasła, głoszone

¹⁾ Correspondence... T. II, s. 43.

w młodości, dążył do nawiązania zerwanych ze społeczeństwem węzłów i uspołecznienia sztuki. Wyrazem tego zwrotu jest właśnie „Phantásus“. Poruszone w nim problemy, jak stosunek poezji do życia, poety do rzeczywistości, wykazują wiele analogij z problemami Krasińskiego.

Wyraża się więc Krasiński, iż Tieck wyprzedził go w pomysłę: „... l'idée d'un Méphistophélès enfant m'était venue à la tête, mais Tieck m'a prévenu dans son Phantásus“. ¹⁾

Hr. Henryk z „Nieboskiej“ posiada wiele rysów wspólnych z Manfredem Tiecka. Człowiek ten żyje we wiecznej gonitwie za wrażeniami, nie mając czem zapełnić pustki duszy. Powiada więc Tieck: „...bei manchen Menschen dient eine wunderliche Aussenseite nur zum notwendigen Gegengewicht eines gehaltlosen, oft fast melancholischen Innern.“ ²⁾

Hr. Henryk więc i Manfred są to ludzie, którym brak wewnętrznego zrównoważenia. Pozbawieni prawdziwego indywidualizmu, redukują jaźń duszy do znaczenia jakiejś powierzchni szklistej, która odzwierciedla otaczającą ich piękność. Taki twórca nie może być ideałem poety.

„Ty grasz cudzym uszom niepojęte rozkosze.... Ale sam co czujesz? — ale sam co tworzysz? — co myślisz? Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością.“

Krasiński więc walczy z romantyzmem, pojętym jako przewaga i rozrost fantazji; domaga się od dzieła sztuki czucia, rozumiejąc przez nie pewną wewnętrzną wartość artysty, któryby nie traktował zagadnień życia z indyferentyzmem i obojętnością, widząc w nich tylko materiał do efektów artystycznych.

Te myśli poety ulegną z czasem krystalizacji i rozwiną się w dokładną teorię „kunsztu panteistycznego“.

Poezji zewnętrznej, przejawiającej się we wrażeniach, nastrojach, fantazjach, przeciwstawia Krasiński piękność wewnętrzną, poezję, która łączy się z dążeniem człowieka do ideałów dobra i doskonałości.

„Błogosławiony ten, w którym zamieszkałaś, jako Bóg zamieszkał w świecie, niewidziany, niesłyszany, w każdej części jego okazały, wielki, Pan, przed którym się unizają stworzenia i mówią: — on jest tutaj.“

Z jaką siłą i mocą przekonania Krasiński głosi tę głęboką zasadę estetyczną! Zdobycie takiego jasnowidzenia rzeczy kosztowało poetę wiele trudów i przesileń moralnych. Jak Mickiewicz Gustawa, tak on hrabiego Henryka skazywał na potępie-

¹⁾ Correspondance. T. II. s. 18.

²⁾ Ludwig Tiecks-Schriften. Berlin 1828, s. 21.

nie, aby na gruzach marzycielstwa bezpłodnego zaszczepić piękny kwiat poświęcenia.

W porównaniu z okresem genewskim, w przeciągu krótkiego stosunkowo czasu dokonywa się postęp poważny. Poprzednio łączył Krasiński z estetyką tylko metafizyczne punkty widzenia, teraz, jako nowy czynnik, określający wartość piękna, występuje etyka i moralna doskonałość twórcy.

Dotychczasowe zdania krytyków, dotyczące estetycznego confiteor „Nieboskiej“, są dość rozbieżne. Ubocznie możemy zaznaczyć, iż niesłusznie dopatruje się przesady w zdaniu Danielewicza, który hr. Henrykowi przypisuje charakter „tragico-buffo.“ Kleiner, nie mogąc pogodzić tego określenia z poważnym nastrojem utworu, widzi w niem skłonność Danielewicza „do ironicznego sposobu wyrażania się“. ¹⁾ Pozorna ta sprzeczność znika, gdy zważymy, że w zrozumieniu ówczesnej estetyki „tragico-buffo“, jak n. p. u V. Hugo, oznacza właściwość dramatu w przeciwieństwie do czystych typów tragedji. Krasiński zaś „Nieboską“ nazywa dramatem. Co do wstępu, Kleiner widzi w nim uznanie wyższości życia nad poezję:

„Jak liczne problemy romantyzmu europejskiego znalazły w romantyzmie polskim wyraz najpełniejszy, tak też problem wyższości życia nad poezją. Rozwiązanie jego na korzyść życia zrealizował Mickiewicz, porzucając poezję. Osądzenie poety i poezji ze stanowiska ideału życia przeprowadził i wcielił z największą wyrazistością i stanowczością autor „Nieboskiej Komedji“, pisząc cudowny jej wstęp“... ²⁾

Natomiast wedle interpretacji Tarnowskiego zamiarem Krasińskiego było usunąć rozdźwięk pomiędzy poezją a życiem; żądał on, by poeta życiem własnym stał na wyżynach ideałów, przez siebie głoszonych.

„Jeżeli czujesz i tworzysz piękność, jeżeli pojmujesz, co najwznioślejsze, bądźże sam wzniosłym i pięknym — jeżeli twoje natchnienie góruje nad ludźmi, niechże wyższem od nich będzie i twoje życie“... ³⁾

Genetyczne rozpatrzenie rzeczy może nas przekonać, iż żadna z powyższych interpretacji nie jest trafna.

Głosząc swe credo, mógł Krasiński powtórzyć za Słowackim:

„Mówię, bom smutny i sam pełen winy.“

Krasiński bowiem kochał się w Henryce Villan, starał się o jej wzajemność, o uczucia jej był zazdrosny, a równocześnie kuł sofizmaty, które miały go usprawiedliwiać w obliczu sumienia. W czasach nowszych przez usta Przybyszewskiego gło-

¹⁾ Kleiner: Z. Krasiński. T. I, s. 167.

²⁾ J. Kleiner. T. I, s. 159.

³⁾ St. Tarnowski: Z. Krasiński. T. I, s. 130.

sili podobnie moderniści, iż artysta żyje nie tak, jak chce, lecz jak musi, że, jako natura wyjątkowa, wymaga praw wyjątkowych. Romantycy skrajni nie tylko dla siebie rezerwowali życie poetyczne, ale propagowali ideały antyspołeczne, jak np. Schlegel wolną miłość w „Lucyndzie“. Krasiński czuł tę nienaturalność i kładł żywy protest przeciw destrukcyjnej, antyspołecznej działalności sztuki. Jeżeli jednak myśl i zamiary poety są nieco niejasne, winę ponosi spekulatywna metoda, stosowana przezeń do zagadnień estetyki. Rozpatrywane na gruncie psychologicznym zagadnienie staje się o wiele bardziej prostem. Sztuka nie ma odrywać od życia i jego obowiązków. Fantazja jest dobra w sztuce, w życiu zaś prowadzi do ekstrawagancji. Sztuka stanowi tylko odtrutkę przeciw rzeczywistości. Prawdziwą poezją w życiu może być tylko sumienne spełnienie obowiązku. Dochodzimy więc do wniosku, iż Krasiński wyczuł bardzo dobrze, jak romantyzm europejski w pewnych objawach niezdrowych zacierał granicę pomiędzy poezją a rzeczywistością i prowadził do wewnętrznego nihilizmu.

IV.

Rok 1834 sprowadza i w życiu Krasińskiego i w jego rozwoju umysłowym zmiany poważne. Różne złożyły się na to przyczyny. Po długich i dolegliwych cierpieniach odżył poeta na nowo i na świat weselszem spoglądał okiem. Poeta czuje w sobie coś nakształt niepohamowanej żądzy życia. Na ten czas przypada również miłość poety dla pani Bobrowej, odczuwana prawdziwie po męsku i zasadniczo przeciwna sentymentalnym rozmarzeniom platonizującego młodzieńca z czasów genewskich.

Stosownie do zmienionego nastroju Krasiński reguluje wyznania estetyczne. Powiada więc, że niema poezji poza życiem, że w bezpośrednich przeżyciach, nie gardzących nawet zmysłowością, należy szukać inspiracji i siły poetyckiej. Nową swoją metamorfozę określa poeta jako zstąpienie z chmur na ziemię.

Nową estetykę, w której zarzuca skrajny idealizm, a uznaje równouprawienie materji obok ducha, wykląda Krasiński oddzielnie w liście do Reeva i Gaszyńskiego.

„Materja nie jest tak podłą rzeczą, jak sądziłem dotąd, my przez wieczność całą będziemy w materjalnych ciałach; niema ducha bez materji, jak niema myśli bez słowa, jak niema ciała bez formy. Są rozkosze i jest poezja materji.¹⁾”

Przebijający się tutaj paralelizm psycho-fizyczny zdaje się mieć źródło we wpływie Schellinga. Nazwisko Schellinga nie

¹⁾ Listy do Gaszyńskiego, s. 52.

było Krasińskiemu obce. Bliższe jednak zaznajomienie się poety z filozofem niemieckim przypada na czasy późniejsze. Na razie Krasiński szuka uzasadnienia swych poglądów w filozofji Cousina. Od niego przejął poeta myśl o współzależności formy i ciała, materji i ducha, którą Cousin tak wyraża:

»La forme ne peut être une forme toute seule, elle doit être la forme de quelque chose. La beauté physique est donc le signe d'une beauté intérieure, qui est la beauté spirituelle et morale, et c'est là qu'est le fond, le principe, l'unité du beau.«¹⁾

Jak jeden z listów do Reeva świadczy, Krasiński, podobnie jak Cousin, pojmował piękność, jako jedną istotę, przejawiającą się w różnych formach, jako piękno fizyczne i moralne.

Podobnie jak Gaszyńskiemu, spowiada się Krasiński i Reewowi z nowych ideałów:

»En dehors de la nature humaine, il n'y a pas de poésie possible ni vraie. De la variété! de la variété.«²⁾

I te słowa są echem Cousina, które w oryginalne brzmią następująco:

»Il n'y a pas de beauté sans la vie; et la vie c'est le mouvement, c'est la diversité.«

Podobnie i Krasiński tłumaczy teraz Gaszyńskiemu, że życie to ruch, ciągła przemiana i walka uczuć.

Myśl ta dlatego tak silnie przemówiła do Krasińskiego, ponieważ pojął w sposób jasny rzecz tak prostą, której dotąd nie rozumiał. Życie bowiem, jako ruch, może istnieć tylko dzięki pokonywaniu pewnego oporu; duch więc może żyć i rozwijać się tylko w walce z ciałem. Ponieważ więc życie jest pojęciem względnem, a z istoty czemś płynnem, da się ono pojąć tylko w zależności od pewnych warunków. Krasiński więc, dając wyraz zrozumienia takiego stanu rzeczy, powiada, że my przez wieczność całą będziemy w materialnych ciałach.

Wogóle w tym czasie czerpie Krasiński z Cousina pełnemi dłońmi i przyswaja sobie jego pogląd na świat.

Juljusz Kleiner, zastanawiając się nad filozofją Krasińskiego z tej doby, przyrównywa jego stanowisko do współczesnego vitalizmu i intuicjonizmu Bergsohna, a w pomoc bierze wpływy Platona, Schellinga i t. d.³⁾

Chodzi tu o jedno miejsce z listów do Reeva, w którym Krasiński mówi o dwóch metodach ujmowania życia, mechanicznej, zewnętrznej, i mistycznej niejako, wewnętrznej.

1) Cousin: Du Vrai, du Beau et du Bien. s. 168.

2) Tamże, s. 160.

3) J. Kleiner: Z. Krasiński. T. I, s. 145.

»J'ai pensé aussi à ce monde dans toute son organisation; j'y ai découvert des lois imperturbables, un mécanisme complet, des roues et des cordages, en un mot un tout mathématique... quelque chose de plus, une action immédiate, une pensée toute spirituelle, peut-être un esprit, un ange, et c'est ce que j'ai appelé la vie... cette autre vie est toute mystique. Chaque événement, chaque phénomène, peut être expliqué exclusivement par l'une de ces deux méthodes.«¹⁾

Pogląd powyższy znajduje całkowity odpowiednik w systemie Cousina, jak o tem poświadczyć mogą cytaty następujące:

„La matière est mue et pénétrée par des forces qui ne sont pas matérielles, et elle suit des lois qui attestent une intelligence partout présente.

„Contemplons la nature avec les yeux de l'âme aussi bien qu'avec les yeux du corps: partout une expression morale nous frappera, et la forme nous saisira comme un symbole de la pensée.“²⁾

Wpływ filozofii Cousina na Krasińskiego nie ulega więc żadnej wątpliwości. Okres ten zresztą był tylko przejściowy, a miał to znaczenie, iż dzięki Cousinowi Krasiński przyswoił sobie jasno sformułowane pojęcia, które stanowiły ośrodek ówczesnej, niemieckiej spekulacji filozoficznej. W ten sposób poeta zyskał przygotowanie, które mu umożliwiło gruntowniejsze zapoznanie się z teorjami Herdera, Hegla, Schillera i Schellinga.

Szczególnie ważny jest wpływ Herdera, który jeszcze dobitniej niż Cousin, przekonał Krasińskiego, iż życie jest walką. Stosunkiem Krasińskiego do Herdera zajmował się Kleiner, przypuszczając, iż głównie zaznajomił się poeta z „Pomysłami do filozofii dziejów“.

Znajomość tego dzieła uwidocznia korespondencja poety z Potockim. W tym momencie jednak, jak zestawienia wykażą, Krasiński przejął się silnie rozprawą Herdera p. t. „Gott“. Jest to traktat o Spinozie, którego naukę wedle własnego rozumienia rzeczy wyklada Herder w formie dialogu. Ta okoliczność pozwala nam zrozumieć niesprawiedliwe ataki Krasińskiego przeciw Spinozie:

»Panteizm Spinozy a ateizm to jedno. Świat w myśli Żyda, który się w końcu powiesił z rozpacz, jest ogromną otchłanią życia i śmierci, czyli przerobów życia, ale bez poczucia się własnego. Bóg zjednoczony ściśle ze światem, jest jakby nieskończone zwierzę bez granic, zwierzę instynktowne, fatalne, w którym wszystkie indywidualności giną, a które indywidualnościami się objawia.«³⁾

Jest to czysto Herderowska koncepcja Boga:

¹⁾ Correspondance. T. II, s. 35.

²⁾ Cousin: Du Vrai, du Beau et du Bien. s. 167.

³⁾ Listy do Gaszyńskiego... z 12/6, 1836.

„Er ist vor Allem und es besteht Alles in ihm: die ganze Welt ein Ausdruck, eine Erscheinung seiner ewig-lebenden, ewig-wirkenden Kräfte.“¹⁾

Również w tej rozprawie została wyrażona w formie jaskrawej myśl o terorestycznym postępowaniu natury:

«Wenn ich bemerke, dass alles Leben der Geschöpfe auf der Zerstörung anderer Gattungen ruhe, dass der Mensch von Tieren, Tiere von einander oder auch nur von Pflanzen und Früchten leben; so sehe ich freilich Organisationen, die sich bilden, aber die zugleich andre zerstören, d. i. Mord und Tod in der Schöpfung.“²⁾

Podobnie wyraża się o Bogu Krasiński:

„Jak rośliny dla zwierząt, zwierzęta dla ludzi gubi, tak też pomniejsze stowarzyszenia niszczy dla większych familij narodów, narody poświęca ludzkości.“³⁾

Przez pryzmat tej filozofji Herdera, pojmującej życie jako nieubłaganą walkę sił wrogich, Krasiński spojrział na historję Polski i ujrzał w przeszłości ze zgrozą stagnację, kwietyzm, indyferentyzm. Stąd wypłynął ów cierpki list do ojca, którego echa odzywają się jeszcze w „Przedświcie“:

„Że wojen u nas religijnych nie było, to tylko dowód, że nikt w nic nie wierzył mocno. O to, w co ludzie wierzą, biją się. Wojna jest znakiem życia.

„Były u nas indywidualne cnoty i bohaterstwa, ale narodowych nie było. Co u innych narodów wyszło na cnoty i zbrodnie, to u nas wychodzi na buffonady. Tam gdzie wielkie zbrodnie, muszą być i wielkie cnoty — bo pierwiastek zbrodni i cnoty jeden: moc ducha, ale tylko kierunki różne.“⁴⁾

Myśli te o współzależności sił przeciwnych, o znaczeniu namiętności i w dziejach przejął Krasiński od Herdera. Czytamy tam:

„Herrschen im Reich der Menschen nicht auch Hass und Liebe? und sind beide zu Bildung des Ganzen nicht gleich notwendig? Wer nicht hassen kann, kann auch nicht lieben; nur er muss recht hassen und recht lieben lernen.“⁵⁾

Krasiński przyswoił sobie wreszcie od Herdera pojęcie rozwoju i patrzył na świat, jako na proces ewolucji, mającej doprowadzić człowieka do podobieństwa z Bogiem. W tym procesie rozwoju zło odgrywa tylko podrzędną rolę narzędzia:

¹⁾ Herders Sämtliche Werke.. T. 16, s. 542.

²⁾ Herders S. W. T. 16, s. 563.

³⁾ J. Kallenbach: T. II, s. 186.

⁴⁾ Tamże. T. II, s. 292—296.

⁵⁾ Herders S. W., T. XVI, s. 560.

„Im Reich Gottes existiert also nichts Böses, das Wirklichkeit wäre. Alles Böse ist ein Nichts; wir nennen aber Uebel, was Schranke, oder Gegensatz, oder Uebergang ist...¹⁾”

W kilka lat później, gdy pogląd poety przesiąknie nawskroś filozofją Schellinga, odezwie się myśl powyższa Herdera w „Synu Cieniów“.

„Ale złe przejściem — tylko pyłem drogi“.

Podczas gdy Herder wpływał na ogólny bieg myśli Krasieńskiego, pod względem estetycznym wzbogacał równocześnie jego pojęcia o pięknie August Wilhelm Schlegel. Już Cousin uczył krasieńskiego uważać piękno za symbol nieskończoności. Schlegel zaś zwrócił mu uwagę na różnicę pomiędzy sztuką starożytną a nowożytną i tłumaczył ją różnym stosunkiem do nieskończoności.

W liście z Neapolu z dnia 26 kw. 1835 opisuje Krasieński wrażenia, jakich doznał przy zwiedzaniu Pompei:

„Starożytni szli od nieskończoności w skończoność; co od pierwszej zarwać mogli, opisywali drugą, oddzielali od matki. My ze skończoności wychodzimy, a dążymy w nieskończoność. Oni mieli obręb ciaśniejszy, ale daleko lepiej go znali i rozumieli, niż my nasz rozumiemy. Stąd nasze usterki i brak powagi i skoki i potykania się; u nich zaś godność i surowość, bo kto zna dobrze drogę swoją, ten poważnie i zwolna stąpa“.²⁾

Całe to rozumowanie jest echem lektury Schlegla, który tak samo podkreśla ciaśniejszy obręb sztuki starożytnej, dopuszczający tem samem doskonałość formy:

„Die Bildung der Griechen war vollendete Naturerziehung. Von schönem und edlem Stamme, mit empfänglichen Sinnen und einem heitern Geiste begabt, unter einem milden Himmel, lebten und blühten sie in vollkommener Gesundheit des Daseins, und leisteten durch die seltenste Begünstigung der Umstände alles, was der in den Schranken der Endlichkeit befangene Mensch leisten kann. Ihre gesamte Kunst und Poesie ist der Ausdruck vom Bewusstsein dieser Harmonie aller Kräfte.“³⁾

Wedle Schlegla więc sztuka starożytna ujmowała świat skończony. Powiada on jednak, iż „człowiek nie może odwrócić się zupełnie od nieskończoności“, a niemożliwość ta tłumaczy nam reakcję w postaci poezji romantycznej. Stanowi ona przeciwieństwo sztuki klasycznej, cechuje ją dążenie do nieskończoności, przy czem trudność zadania usprawiedliwia jej mniej doskonałą formę:

¹⁾ Tamże... s. 570.

²⁾ Listy do Gaszyńskiego.

³⁾ A. W. Schlegel, S. Werke, s. 13.

„Die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht: jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung.

„Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmass aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen sind zum Bewusstsein der inneren Entzweiung gekommen, welche ein solches Ideal unmöglich macht; daher ist das Streben ihrer Poesie, diese beiden Welten, zwischen denen wir uns geteilt fühlen, die geistige und sinnliche, mit einander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen. Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnisvolles Bündniss mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden, der Geist hingegen will seine Ahndungen oder unnennbaren Ausschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnbildlich niederlegen.“

„In der griechischen Kunst und Poesie ist ursprüngliche bewusste Einheit der Form und des Stoffes; in der neueren, sofern sie ihrem eigentümlichen Geiste treu geblieben, wird innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengesetzten gesucht. Jene hat ihre Aufgabe bis zur Vollendung gelöst; diese kann ihrem Streben ins Unendliche hin nur durch Annäherung Genüge leisten, und ist wegen eines gewissen Scheins von Unvollendung um so eher in Gefahr, verkannt zu werden.“¹⁾

Poszczególne te myśli znajdują odzwierciedlenie w liście wspomnianym Krasińskiego:

„W Kolonii piękność formy nie jest rytmiczną, jak w Pompei ale pod formą żyje duch organiczny, wielki. W Pompei ducha niema tylko jest ciało i ciało najpiękniejsze w rzeczy samej, ale zawždy określone i nieżywe. Fidjusz niczy nie pojął w liściach kapuścianych, w żabach, kartach i potworach dłutowatych w podnózu każdej katedry goetyckiej. Wirgiljusz pluwałby na Fausta Goethego; bo im trzeba było: jedności, symetrii, regularności, co pochodziło stąd, że oni tylko jedną część człowieka znali, to jest ciało, i z tej części jedność zupełną wyidealizowali. My zaś pstrocizny musimy używać, bo spiewamy o stworzeniu, złożonem z duszy i ciała, między któremi zachodzi walka, sprzeczność i ból i ruch. To odbite w naszej architekturze, poezji stanowi pstrociznę.“²⁾

Zdaje się więc rzeczą zupełnie jasną, że do podobnych refleksyj nie doszedłby Krasiński przez samo oglądanie dzieł sztuki, bez pomocy założeń teoretycznych Schlegla. Szczególnie przemówił do Krasińskiego pogląd Schlegla o roli, jaką w nowoczesnej sztuce odgrywa brzydota w przeciwieństwie do kultu czystego piękna w starożytności. Ponieważ człowiek współczesny

¹⁾ A. W. Schlegel, s. 16—17.

²⁾ Listy do Gaszyńskiego.

jest złożony, o przeżyciach pełnych rozterki, wobec tego także sztuka nie może posiadać harmonji:

„Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslchen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste mit einander.“¹⁾

Pogląd ten był znany Krasińskiemu już poprzednio z słynnej przedmowy Victora Hugo do „Cromvella“:

„Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon.“²⁾

Wedle Huga zrazu groteskowość przeważała nad wzniosłością, jak świadczą poezje Ariosta, Rabelais'go, Cervantesa. Był to jednak okres przemijający, po którym nastąpiła równowaga tych żywiołów, ucieleśniona w dramatach Szekspira.

Krasiński przyswoił sobie ten pogląd na sztukę współczesną, „littérature actuelle“, jak mówi Hugo; wraz z nimi nazywał podobny kierunek bufonadą i w duchu tym tworzył „Nieboską.“ Ta jednak sztuka współczesna nie była dlań ideałem ostatecznym! Przyszły twórca „Przedświtu“ szukał uporczywie wyższej piękności, tęsknił za sztuką przyszłości. Tęsknota poety jednak nie prędko znalazła wyraz, — okres błądzenia miał trwać jeszcze czas jakiś.

V.

Bieg estetycznej refleksji Krasińskiego około roku 1837 pozostaje w związku z stanem ogólnym twórczości. Po ukończeniu „Irydiona“ nastąpił u poety zastój twórczy. Żadne wielkie idee ani pomysły nie ożywiają w tym czasie jego duszy.

Po zapoznaniu się z Herderem, przystąpił poeta do bliższego studjum filozofji niemieckiej, do zapoznania się z mistycyzmem Novalisa i panteizmem Schellinga. Filozofja niemiecka nie dawała mu ukojenia, owszem poila goryczą i pogrążała w otchłaniach pesymizmu. Poeta dowiadywał się, że życie jest ciągłą walką bez kresu i końca, że rozdwojenie duszy i ciała stanowi podstawę rozwoju, że ból i cierpienie, jako *principium movens* tego świata jest nie do uniknięcia.

¹⁾ Schlegel, s. 161.

²⁾ V. Hugo, Oeuvres Complètes, Drame I, s. 13.

W wierszu, przesłanym Gaszyńskiemu, daje Krasiński wyraz wymowny tej ponurej, pesymistycznej filozofji:

„Duch na dwie tonie ciągle się rozkłada:
Z szczytów otchłani sam woła na siebie,
I sam z jej głębi smutno odpowiada
Rozdarty wiecznie, myślą siedzi w niebie
A sercem w piekło coraz niżej spada

— — — — —
Nam się tylko marzy
Nieznana dotąd wiecznej ciszy niwa;

— — — — —
Świat, jako wielki, jest przegranej polem!
Świat, jako wielki, jest rozbicia skałą!
Trudem bez końca, wiekuistym bolem
Wszystko się dzieje i wszystko się stało!“

Wiersze ostatnie wskazują, jakie zagadnienie najbardziej dręczyło poetę. Krasińskiemu chodziło o ustalenie należyte stosunku pomiędzy transcendentnym światem bytu, a doświadczalnym, względnym światem stawania się. Na razie nie widział przed sobą drogi, wyznawał więc dalej panteizm niemiecki, jako bolesną, smutną prawdę.

Na to ponure i beznadziejne tło przeżyć Krasińskiego rzuciło nieco światła zapoznanie się z Schillerem. Schiller imponował poecie swym górnym idealizmem i usunął w cień uznawane dotąd przezeń wielkości, t. j. Szekspira i Goethego. Komunikuje więc Keewowi:

„Aucun poème, aucun drame pour moi ne pourra éгалer jamais *l'Iliade* et les *Nibelungen* et *Damajanti*. Le raisonneur Shakspeare, le calculé Goethe, ne m'enivreront pas autant que le jeune Schiller, car Schiller est éternellement jeune.“¹⁾

Nie znając Krasińskiego, moglibyśmy mniemać, że poeta pod świeżem wrażeniem lektury „Iliady“ i „Nibelungów“ wychwala epopeje ludowe. Krasiński jednak już w młodości wczesnej wyrzucał sobie fałszywy entuzjazm. Tak samo i tu nie mówi on z głębi przekonania, nie zapala się do rzeczy samej, lecz tylko do idei „Iliady“ i „Nibelungów“. Jest to stanowisko estetyki idealistycznej, zainicjowanej przez Winckelmanna.

Krasińskiego zachwyca przedewszystkiem poezja młodości: „la jeunesse, la jeunesse c'est le ciel.“

W tym względzie oddziaływał na poetę w mierze znacznej piękny wiersz Schillera „Rezygnacja“:

„Des Lebens Mai blüht einmal und nicht wieder,
Mir hat er abgeblüht.“

¹⁾ Correspondence, T. II, s. 117.

Ponieważ młodość własna, z powodu cierpień rozlicznych i zawodów, przedstawiała się Krasińskiemu w elegijnych zarysach czegoś utraconego bezpowrotnie, wiersz Schillera zdawał mu się niejako z duszy wyjętym. Już to samo starczyło, by obudzić w nim wielką dla Schillera sympatię.

Poza tem Krasiński zapoznał się gruntownie z estetycznymi studjami Schillera. Poleca je nawet Adamowi Potockiemu: „Prze-czytaj kawałki historyczne i literackie Szyllera“ (list z 12 czerwca 1838 r.).

Istotnie w korespondencji ówczesnej Krasińskiego spotykamy rozliczne ślady wpływu Schillera.

Ciekawy pod tym względem jest list do Gaszyńskiego z 4/12 1837 r. Krasiński, zastanawiając się nad pejzażem zimowym, snuje refleksje filozoficzne i widzi w nim usymbolizowanie zasad wszechświata:

„Walka wszelka zasnęła, nikt nie napada i nikt się nie broni; stało się na imię światu: Nicość biała. Kto nie rozbije białego koloru na siedem, ten nie ujrzy tęczy. Kto nie rozdwoi, nie roztróci, nie rozetnie, nie rozerwie krwawą pracą nicości, ten nie dozna życia! Nicość, śmierć, jedność — wszystko jedno. Otóż zima jest okropnością jednością, pożerającą wszystkie różnaitości.“

Ten pomysł pryzmatu, który ma symbolizować *principium individuationis*, wydobywające życie, świat zjawiskowy, z niezróżnicowanej zasady wszechbytu, Krasiński przyswoił sobie od Schillera. Jego „Philosophische Briefe“ w taki właśnie sposób obrazowo wyprowadzają życie z absolutu, świat skończony z nieskończonego:

»Wie sich im prismatischen Glase ein weisser Lichtstreif in sieben dunklere Strahlen spaltet, hat sich das göttliche Ich in zahllose empfindende Substanzen gebrochen. Wie sieben dunklere Strahlen in einem hellen Lichtstrahl wieder zusammenschmelzen, würde aus der Vereinigung aller diesen Substanzen ein göttliches Wesen hervorgehen. Die vorhandene Form des Naturgebäudes ist das optische Glas, und alle Thätigkeiten der Geister nur ein unendliches Farbenspiel eines einfachen göttlichen Strahles.“¹⁾

Filozofja Schillera złądziła nieco w duszy Krasińskiego dyssonanse, wywołane panteizmem niemieckim. Przyczyny zrozumieć nie trudno, Bóg Herdera przypominał swą srogością Jehowę Starego Testamentu, panteizm zaś przedstawiał życie jako walkę. Dopiero w systemie Schillera odnalazł Krasiński pierwiastek, który miał się stać kamieniem węgielnym jego własnej filozofji: miłość.

¹⁾ Werke, 57, s. 126.

„Die Anziehung der Elemente brachte die körperliche Form der Natur zu Stande. Die Anziehung der Geister, ins Unendliche vervielfältigt und fortgesetzt, müsste endlich zur Aufhebung jener Trennung führen, oder Gott hervorbringen. Eine solche Anziehung ist die Liebe.“¹⁾

Głównym więc motorem życia nie jest ból, lecz miłość; jest ona „drabną, po której dochodzimy do podobieństwa z Bogiem.“ Przejmując się tą nauką, Krasiński mógł śmiało powtórzyć za Schillerem:

„...diese Philosophie hat mein Herz geadelt und die Perspektive meines Lebens verschönert.“²⁾

Przyjąwszy miłość za zasadę naczelną świata, Krasiński wysuwa postulat serca w sztuce i z tego punktu widzenia obniża wartość Goethego i Szekspira, a podnosi Schillera.

Obok estetycznych i filozoficznych Krasiński przejął również etyczne idee Schillera. Czytając listy Krasińskiego do Potockiego, odniosimy wrażenie, jakbyśmy mieli do czynienia z czystej wody kantystą. Tymczasem niema dowodów, by Krasiński rozczytywał się w Kancie, do poglądów zaś zgodnych z nim dochodzi za pośrednictwem Schillera. Przedewszystkiem Krasiński operuje pojęciem obowiązku w znaczeniu Kanta:

„...obowiązek jest najwyższą moralną ideą! Wszystko reszta podległe zepsuciu i odczarowaniu. Obowiązek jeden tylko nosi na sobie cechę wspólną z Bogiem; jest nieoamiennym wszędzie i zawsze, jest wiecznym; przez pojęcie Jego Duchem już dostajesz się do okręgów wyższych, niż nasze ziemskie nędze, ale przez dokonanie Jego sprowadzasz niebo na ziemię, na wzór Chrystusa przymuszasz Boga, by się stał w tobie człowiekiem. W każdej chwili dopełnienia Jego w boską przyoblekasz się naturę.“³⁾

Kant utrzymywał podobnie, że absolut „Ding an sich“, nie da się poznać rozumem teoretycznym. Jest natomiast przystępny w aktach moralnej doskonałości. Jeżeli więc spełniamy obowiązek, t. zn. czynimy dobrze dla dobra samego, tylko z poszanowania dla prawa moralnego, bez współdziałania skłonności naturalnych, wówczas realizujemy absolut, wchodzimy w bezpośrednią styczność z światem transcendentnym. Moralność tak pojęta jest bezwzględna, powszechnie obowiązująca.

Krótki wykład tej idealistycznej etyki Kanta podaje Schiller w utworze p. t. „Das Ideal und das Leben“:

¹⁾ Werke, T. 7, s. 126.

²⁾ Tamże... s. 127.

³⁾ Listy do A. Potockiego... z 12/6. 1838 r.

„Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
 Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
 Des Gesetzes strenge Fessel bindet
 Nur den Sklavensinn, der es verschmäht:
 Mit des Menschen Widerstand verschwindet
 Auch des Gottes Majestät“.

Zależność Krasińskiego od tej teorii jest zupełnie widoczna. Wogóle w listach do Potockiego, które stanowią produkt najważniejszy myśli Krasińskiego z tego okresu, przeważa ton moralizujący. Pochodzi to stąd, iż w okresie tym przesył w miłości do pani Bobrowej wywołał u poety silną reakcję, która sprzyjała przejściu się rygoryzmem etyki Kantowskiej.

Pod względem estetycznym najważniejsze dla Krasińskiego znaczenie miały myśli, jakie Schiller wypowiedział w listach „O wychowaniu estetycznym“ i w rozprawce „O poezji naiwnej i sentymentalnej“. Tu wprowadzał Schiller do zagadnień estetycznych metodę historyczną i wykazywał rozwój, jakiemu ulegają ideały piękna. W ten sposób Schiller poprzedzał spekulację Schellinga i Hegla, którzy i piękno wciągali w zakres rozwoju dialektycznego.

Schiller wyróżniał dwie epoki: jedną naiwną, której cechą jedność i nieświadomość zła i dobra, drugą sentymentalną, która daży do odzyskania harmonji utraconej.

Krasiński przejął tę historyczną konstrukcję Schillera i opisuje się nią w listach do Potockiego:

»Taka jest różnica cnoty od niewinności. Cnota wie o wszystkim, rozumie wszystko, doświadczyła wszystkiego, przeszła przez piekło nawet i zmartwychwstała dnia trzeciego — na głowie niewinności niema cierniów jeszcze, białe tylko powiewają róże. Tem właśnie, że o niczem nie wie, że niczego z tego się nie spodziewa, anielskiej jest natury, ale jej słodycz, jej dobroć, jej piękność, choć nadewszystko poetycka, jest pewnym gatunkiem niewoli, niewyrobia, niewiedzy, dlatego właśnie bardziej jest kobiecym pierwiastkiem, niż męskim. Mąż jedynie tylko cnotą może być wielkim. W cnocie albowiem jest ta sama czystość, co w niewinności, a prócz tego wiedza wszystkiego, dobrego i złego.“¹⁾

Mamy tu ten sam rozwój, co u Schillera: raj i wiek złoty nie da się odzyskać w dawnej postaci, lecz przepojony refleksją, jako dalszy stopień ewolucji.

Zapoznanie się z historyczną metodą estetyki miało dla Krasińskiego wielkie znaczenie. Jak w swoim czasie Herder przygotowywał go do zrozumienia właściwej metafizyki niemieckiej, tak teraz Schiller torował drogę Schellingowi. Schelling bowiem

¹⁾ Listy do A. Potockiego. z 5/X. 1838.

był tym, który wpłynął na ostateczne pogłębienie i ustalenie się estetycznych poglądów Krasińskiego.

VI.

Zanim przystąpimy do określenia wpływu Schellinga, zastanowimy się chwilę nad stosunkiem Krasińskiego do Hegla.

W korespondencji Krasiński wymienia cały szereg dzieł, które stanowiły przedmiot jego lektury. Jest rzeczą ciekawą, iż poeta milczy uporczywie o Schellingu, a polecając przyjaciołom do przestudjowania różne dzieła, nie wymienia ani razu książki Schellinga, którą obrał za kamień węgielny swej filozofii i kanon estetyki.

Juljusz Kleiner, idąc za wskazówkami samego poety, nie docenił znaczenia Schellinga, lecz główną rolę w duchowym rozwoju poety przypisał Hegłowi:

„Filozofja Krasińskiego stała się, mimo wszelkich pierwiastków odmiennych, jednym z odgałęzień hegelianizmu — i pozostała niem nawet wtedy, gdy poeta w utworze własnym wyrzekł się Hegla.“¹⁾

Również utrzymuje Kleiner, iż dopiero Hegel dał Krasińskiemu filozoficzne i ściśle określone pojęcie rozwoju. Tymczasem wiele w tym względzie nauczył się Krasiński już od Herdera, a także Schiller wskazywał mu drogę do historycznego traktowania zagadnień.

Jakkolwiek trudno uważać Krasińskiego za heglistę, nie można wpływu Hegla wykluczać zupełnie. Przeciwnie! Krasiński przyswoił sobie substancjonalne pojęcie bytu od Hegla i z jego pomocą przystąpił do budowy optymistycznego na świat poglądu. Dotąd męczyła Krasińskiego głoszona przez panteistów myśl, iż świat jest procesem wiecznym stawania się, bolem bez końca. Dopiero Hegel pozwolił poecie zrozumieć, że właściwą rzeczywistością jest byt stały, niezmienny, że w idei górzą się i jednoczą sprzeczności.

W życiu codziennem, w poszczególnych czynach i dążeniach duch ukazuje się tylko fragmentarycznie, oglądany jednak *sub specie aeternitatis* przedstawia się jako całość doskonała i wolna od sprzeczności.

„In der endlichen Wirklichkeit erscheinen die Bestimmungen, welche der Wahrheit zugehören, als ein Aussereinander, als eine Trennung dessen, was seiner Wahrheit nach untrennbar ist.“²⁾

¹⁾ J. Kleiner, Z. Krasiński, T. I, s. 313.

²⁾ Hegel, Aesthetik. T. I, s. 131.

Stąd wypływa odpowiednie zadanie sztuki, która ma przedstawiać byt prawdziwy, bezwzględny, a nie jego stronę zjawiskową.

Taki właśnie Heglowski punkt widzenia na rzeczy przebijają się w liście poety do Cieszkowskiego z 7 maja 1841 r.:

„Na tym świecie dla indywidualuów są absolutne *tragiczności* — dla rodu ludzkiego nigdy; owszem dla niego jest raczej optymizm absolutny! To pojąć trzeba w każdym działaniu tragicznym — widokiem optymizmu gloryfikować tragiczność jednostki. — Czemuż więc zarzucasz mi zbytek tragiczności tam, gdzie nie ród ludzki, ni Idea powszechna ginie, jedno cząstka rodu ludzkiego i jedna z form Idei? Dopiero byłaby absolutna tragiczność, gdyby duch absolutny ginął!“. ¹⁾

Gdyby nie daty, gotowibyśmy sądzić, iż Krasiński znał teorię niwelacji Hebbła, wyłożoną w przedmowie do „Marji Magdaleny“. W pojęciu tragizmu wraca poeta do dawnego poglądu, sformułowanego przy pomocy Fryderyka Schlegla. Tragedja prawdziwa posiada tylko pozory pesymizmu, przedstawia się taką tylko z ziemskiego punktu widzenia; biorąc natomiast pod uwagę całokształt rzeczy, musimy ją gloryfikować optymizmem. Teorie te zapowiadają w Krasińskim niedalekiego autora „Przedświtu“, dla którego grób Polski będzie pomostem do Królestwa Bożego na ziemi, a jej męczeństwo zadatkem lepszej przyszłości.

Zdobywszy przekonanie, że sztuka nie jest obrazem życia, lecz jego syntezą w duchu filozoficznym, Krasiński poddaje ostrej krytyce Szekspira i wykazuje jego braki w liście do Słowackiego z 19 grudnia 1840:

„Wielki to mistrz na dysonanse — dysonanse są połową życia; lecz gdzie przejście w harmonję, w ogół, w nieskończoną prawdę i piękność, w tę drugą wyższą życia zarazem i połowę i całość.“

Krasiński wyrzuca dalej Szekspirowi wyłącznie ziemski punkt widzenia i przeciwstawia mu Schillera:

„W Szekspirze prawda codzienna, wyrwana szczerzej niż gdziekolwiek indziej na jaśnią; w Szyllerze prawda wiekuista, idealna, drga i brzmi i jaśniej. Z Szekspira wkońcu nic nie wyciśniesz, jedno naukę, że „tak się stało“; z Szyllera się dowiesz, że „tak się stanie“. Coś kronikarskiego jest w pierwszym, coś historycznego w drugim.“

Jakkolwiek w formułowaniu zasad estetycznych Krasiński oryginalnym nie jest, własna jego indywidualność nie pozostaje tu bez wpływu. Krasiński miał własne aspiracje twórcze, rywalizował z Mickiewiczem i Słowackim. Jak wiadomo jednak, forma sprawiała mu wiele trudności; plastyką i siłą obserwacji nie

¹⁾ Listy do A. Cieszkowskiego, s. 5—7.

dorównywał Mickiewiczowi, a lotna i tęczowa fantazja Słowackiego była dlań czemś wprost nieprześcignionem. Chcąc ratować się przed zwątpieniem we własne zdolności twórcze, musiał szukać ideałów piękna, odpowiednich indywidualności własnej. Nic więc dziwnego, iż jako intelektualista kładł wielki nacisk na ideę i szukał w sztuce filozofji.

Obok intelektualizmu cechowała Krasińskiego zdolność wizjonerska. Wizyjny zaś charakter sztuki podkreślał szczególnie Schelling. Stąd pochodzi fakt, iż Krasiński oddał się wpływom Schellinga bez zastrzeżeń.

Zależność myśli Krasińskiego od Schellinga wykazał już Zdziechowski, rozmiary zaś tego stosunku usiłował ograniczyć Kleiner. Dotąd brano jednak głównie pod uwagę „System transcendentalnego idealizmu“, który z powodu zbyt ogólnego charakteru nie pozwalał na ściśle określenie stosunku Krasińskiego do Schellinga. Dlatego też n. p. Porębowicz chętniej widział tu zbieżność poglądów, niżli wpływ bezpośredni.

Zaden jednak z badaczy nie miał widocznie w ręku ciekawej rozprawki Schellinga „Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur.“ Jest to ta sama rozprawka, która natchnęła Mochnackiego do napisania „Myśli o literaturze polskiej.“ Jeżeli teraz weźmiemy pod uwagę rozprawę Krasińskiego o Słowackim, zobaczymy, iż Krasiński trzyma się tu niewolniczo formułek i schematu Schellinga.

Przeciwno tezie Kleinera świadczy chociażby urywek listu poety do Jaroszyńskiego z dnia 16 lipca 1839 r. Krasiński przestrzega przyjaciela przed Heglem, wskazując życie, większe od samego Hegla:

»Powiedz mi, czy nie możesz sobie wystawić, że są na świecie, że są w przestrzeniach żyjące rzeczywiście symbole idei; że nie tylko idea w duchu ludzkim rozwija się pod postacią coraz wyższych, czystszych symbolów, które jedne po drugich nikną jak mary, ale że w rzeczy samej rozwija się w czasie i przestrzeni, zapomocą form, że tak nazwę organicznych.«

»Nie tylko religia i poezja mogą się zredukować na filozofją, ale ja myślę, że jak w duchu ludzkim filozofja czysto objawia się pod formą religijną i poetyczną, tak w stworzeniu, w świecie, idea pierwotkowa, die Ur—idee, objawia się pod kształtami religijnymi i poetycznymi, to jest, że religia i poezja są to prawdy nie tylko *subjective*, a e też i *objective*.«

Nietrudno spostrzec, iż cała ta polemika z Heglem jest poprostu wykładem nauki Schellinga. Mianowicie Schelling, zajmując się starem zagadnieniem stosunku sztuki do natury, powiada, że zarówno naśladowanie natury od zewnątrz, czyli kopjowanie, jak i jej idealizowanie jest błędem. Natura bowiem jest poematem Boga, symbolicznym wyrazem utajonego w jej

głębi życia, a to życie, tę boską, twórczą moc natury winien naśladować artysta. Tem życiem zaś są pojęcia, pewne prawzory, które tkwiąc w nieskończonym rozumie, łączą dwa światy — świat ducha i świat ziemski. Jeżeli więc sztuka ujmuje tę ideę i odtwarza tę boską moc twórczą, wówczas operuje formami rzeczy samej w sobie, ujmuje pierwowzory — *Urbilder* —, co znaczy tyle, że posiada charakter proroczy. Jeżeli zaś sztukę ożywia ten sam duch, co naturę, jeżeli natchnienie jest tem samem, co boska moc twórcza, wypływa stąd prosty wniosek, iż sztuka jest czemś obiektywnem. Podobnie więc, jak Krasieński, Schelling przypisuje sztuce wartość obiektywną:

»Die Kunst allein ist, welcher das, was der Philosoph nur subjectiv darzustellen vermag, mit allgemeiner Gültigkeit objectiv zu machen, gelingen kann.¹⁾

Najbardziej jednak przemawiało Krasieńskiemu do przekonania twierdzenie Schellinga o proroczym charakterze sztuki:

»...so ist die Kunst die einzige und ewige Offenbarung, die es giebt, und das Wunder, das, wenn es auch nur Einmal existirt hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müsste.«²⁾

Jak jeden z listów do Cieszkowskiego wskazuje, Krasieński widzi w poezji, zgodnie z Schellingiem, wszechzycie i przypisuje jej charakter proroczy:

»Co zaś tyczy się poezji, prawda, że jej sługa jestem *quand même* — ale dlatego, że w niej czuję tętno Wszechzycia bardziej, niż w czemkolwiek drugim na ziemi. Mam ją za ciągle widzenie przyszłości, za przytomność idealną w człowieku ostatecznych kształtów Wszechświata i ludzkości — za prawo prawdziwe natury ludzkiej, wiecznie w pierśiach ludzkich się odzywające«.

Krasieński ma więc zupełnie wyraźnie na myśli Schellingowskie pierwowzory „*Urbilder*“, tkwiące w nieskończonym umyśle Boga. Wreszcie zgodnie z Schellingiem stawia poezję wyżej od filozofji, a to jedno wystarczy, by świadczyć o antyheglowskiem stanowisku Krasieńskiego.

Schelling podkreślał pewien rys smutku, jaki się łączy z odczuciem piękna. Jak wykazał Zdziechowski, myśl tę powtórzył Krasieński już w „*Modlitewniku*“, przeznaczonym dla Pani Bobrowej. Do tej samej myśli wraca poeta w jednym z listów do Potockiego:

„Uważaj, że to, co najbardziej przemawia do ludzkiego współczucia naszego, to rys smutku, rzucony mglisto na piękność...“

¹⁾ Schelling: System des transcendentalen Idealismus, s. 477.

²⁾ Listy do A. Cieszkowskiego, T. I, s. 277.

Szczególnie w duchu Schellinga utrzymane są listy Krasińskiego do Słowackiego, w których poeta wiele mówi o przyszłości sztuki i o jej dążeniu do syntezy.

Najważniejszym jednak przyczynkiem do dziejów stosunku Krasińskiego do Schellinga jest rozprawka poety: „Kilka słów o Juljuszu Słowackim“. Krasiński zestawia Mickiewicza ze Słowackim, usiłując ująć obu poetów w postaci ogniw rozwojowych i przyrównywa Słowackiego do Correggia, Mickiewicza zaś do Michała Anioła:

„Zarzucają zwykle Słowackiemu brak całości, mówią, że ducha swego nie ścisła dość w karby, że mu żelaznych, rozpoznawalnych dość granic nie stawia. Ależ właśnie to wypada z tego, czem on jest, ze specyficznej jego natury, która odbija jedną z stron wszechświata—nie rzeźbiarzem, ale muzykiem się urodził, a w tej jego muzyce niesione nutami Beethovena, płyną farby Correggia, farby Rafaela.

„Jeśli wam Michała Anioła potrzeba, czemuż go żądacie? Tym jest Mickiewicz.“¹⁾

Skąd Krasińskiemu przyszły na myśl porównania podobne, tłumaczy nam wspomniana rozprawa Schellinga „Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur“.

Schelling bierze sztukę pod uwagę z punktu widzenia rozwoju i wyróżnia w nim trzy stadia. W stadium pierwszym przeważa dążność, zwana duchem natury (Naturgeist); jest to pewnego rodzaju siła dośrodkowa, dążąca do jednego punktu, do zindywidualizowania. W okresie drugim występuje dusza (Seele), przeciwna tamtej siła odśrodkowa; jest ona bezosobowa i panteistyczna. Okres trzeci jest okresem syntezy, punktem najwyższym, w którym człowiek zdobywa świadomość prawdy, że wszelkie antagonizmy i przeciwieństwa są złudzeniem, że miłość wiąże wszystkie istoty, a dobroć stanowi najgłębszą podstawę wszechistnienia.

Chcąc te poglądy okazać na faktach, Schelling wziął pod uwagę dzieje malarstwa nowszego i ujrzał stadium pierwsze w posągowości Michała Anioła, stadium drugie w weneckim kolorycie Correggia, ideał zaś syntezy w wizjach Rafaela.

Ten właśnie schemat przejął Krasiński i Mickiewicza zestawiał z Michałem Aniołem, Słowackiego zaś z Correggiem. O Rafaelu Krasiński nie wspomina na razie, zobaczymy jednak, że to trzecie, syntetyczne stanowisko rezerwował dla samego siebie. Odtąd bowiem coraz częściej będzie Krasiński wskazywał Rafaela jako ideał najwyższy sztuki, co utwierdzało wiarę poety w wartość jego własnych aspiracji artystycznych, które miały się wyrzucić iście rafaelowską ekstazą „Przedświtu“. Jak dalece przejął

¹⁾ Pisma, T. VII, s. 21.

się Krasiński tym schematem Schellinga, dowodzi jednem z listów do Cieszkowskiego, w którym poeta nawet w dziedzinie filozofji stosuje tę konstrukcję rozwoju djalektycznego :

„Czyś czytał Trętowiusa „Vorstudien zur Wissenschaft der Natur“? Jest to malarstwo, następujące w Filozofji po posągowości Hegla — wszystko, co tam ócz nie miało, co tam białe i marmurowe było, to patrzy, spogląda, rezonuje i płonie kolorytem weneckim...¹⁾”

Stwierdzamy więc ostatecznie, iż wpływ Schellinga na Krasińskiego był przemożny i znacznie usunął w cień Hegla. Rozpatrzenie bliższe tej kwestji wykracza poza granice naszego tematu. Ostatni fragment jednak daje nam klucz do zrozumienia właściwego stosunku poety do myśli niemieckiej. Schelling nie był dlań ostatniem słowem w filozofji, lecz jak Correggio po Michale Aniole, tak on wystąpił jako drugie z rzędu ogniwo; trudu dokonania ostatecznej syntezy podejmował się sam poeta.

Powracając do rzeczy, rozpatrzmy bliżej sposób, w jaki Schelling charakteryzuje Michała Anioła :

»Denn so stellt sich durch Michel Angelo die älteste und mächtigste Epoche der freigewordenen Kunst dar, jene, wo sie in ungeheueren Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeigt; wie nach den Dichtungen sinnbildlicher Vorwelt die Erde nach den Umarmungen des Uranos erst Titanen und himmelstürmende Giganten hervorbrachte, bevor das sanfte Reich stiller Götter hervorging.«²⁾

Krasiński podobnie w Mickiewiczu widzi siłę tytaniczną; jego zdaniem, Mickiewicz zaklął „polskiego ducha poezji i jak Tytan, skupił go objęciem ramion“.³⁾

Najważniuszem jednak dla Krasińskiego było to, co Schelling mówił o Rafaelu, uważając go za szczyt sztuki :

»Er ist nicht mehr Maler, er ist Philosoph, er ist Dichter zugleich. Der Macht seines Geistes stehet die Weisheit zur Seite, und wie er die Dinge darstellt, so sind sie in der ewigen Notwendigkeit geordnet. In ihm hat die Kunst ihr Ziel erreicht, und weil das reine Gleichgewicht von Göttlichem und Menschlichem fast nur in einem Punkte sein kann, so ist seinen Werken das Siegel der Einzelheit aufgedruckt.«⁴⁾

Więc Rafael jest malarzem i filozofem, odślaniającym prawdę bytu! Słowa te mógł czytać Krasiński prawdziwie z sercem bijącym i poprowadzić analogję pomiędzy sobą a Rafaelem. Po Mickiewiczu i Słowackim miał on zająć trzecie miejsce, ale najszczytniejsze.

¹⁾ Listy do A. Cieszkowskiego, T. I, s. 2.

²⁾ Ueber das Verhältniss der b. Künste zur Natur, s. 43.

³⁾ Pisma, T. VII, s. 8.

⁴⁾ Ueber des Verhältniss, j. w., s. 44.

Powody więc, które skłoniły Krasińskiego do tak nadzwyczajnego przejęcia się estetyką Schellinga, były natury nawskroś subiektywnej. Estetyka ta budziła wiarę we własne moce twórcze poety, w wysokie jego powołanie. Sformułowałszy sobie przy pomocy Schellinga taki ideał piękna, pozostał mu już wierny do końca życia. Dowodzi tego stosunek poety do malarza Ary Scheffera. Krasiński zapoznał się z nim około roku 1844 i z takim uniesieniem wielbił jego idealizm, z jakim w swoim czasie odnosił się do Schillera. W liście do Gaszyńskiego w ten sposób wyraża się o nim Krasiński:

„To jedyny wielki artysta, którego znałem za dni naszych, Rafael naszego wieku i taki, jakiego wiekowi potrzeba, bo nie tylko już obdarzon wizją ideału, ale też i ideału głębokiem zrozumieniem, refleksyjnem przeniknięciem“.¹⁾

Krasiński więc znowu ma na myśli schemat Schellinga, ale nie to tylko. Schelling cenił z malarzy nowszych najbardziej Guidona Reni, którego uważał za Rafaela czasów nowszych, wzbogaconego refleksją. Powiada on bowiem:

„Zwar eine Kunst, die nach allen Bestimmungen dieselbe wäre, wie der früheren Jahrhunderte, wird nie wieder kommen; denn nie wiederholt sich die Natur, Ein solcher Raphael wird nicht wieder sein, aber ein anderer, der auf eine gleich eigentümliche Weise zum Höchsten der Kunst gelangt ist.“²⁾

Jak widzimy więc, Krasiński jest tylko echem Schellinga na tym punkcie, stosuje do Scheffera określenia, które Schelling określał Rafaela nowszych czasów w osobie Guidona Reni.

Ta niewolnicza zależność Krasińskiego od Schellinga dziwi nas dzisiaj, stanie się jednak bardziej naturalną i zrozumiałą, gdy uwzględnimy epokę, w której żył poeta. Ówczesna epoka, pozostająca pod znakiem misfycyzmu, wierzyła, iż poznanie prawdy absolutnej jest dla człowieka dostępne. I Krasiński nie miał na tym punkcie najmniejszego wątpliwości, on szukał prawdy, a było mu rzeczą obojętną, z czyjej ręki ją otrzyma. Z ówczesnych systemów najsilniej przemówił doń Schelling, jako najbardziej odpowiadający postulatowi osobistemu. Jeżeli teraz uwzględnimy ten niesłychany zachwyt, jaki wzbudziły w nim obrazy Scheffera, zobaczymy, że miały one dla Krasińskiego moc dowodową, stwierdzającą prawdziwość estetyki Schellinga. Entuzjazm zaś Krasińskiego dla idealizmu Scheffera da się także zrozumieć łatwo. Krasiński był intelektualistą, — sztuki, która apelowała do wrażeń zmysłowych, nie rozumiał; szukał więc treści

¹⁾ Listy do Gaszyńskiego, s. 239.

²⁾ Ueber das Verhältniss, j. w. s. 51.

albo zapalał się do idei. Dowodem choćby fragment listu do Delfiny Potockiej:

»Widziałem tu przypadkiem w sklepie kopersztynchów Franceskę de Rimini Scheffera, nie już siedzącą nad książką, której nie czyta, ale wśród piekła całego, tulącą się w niewymownym smętku a szczęściu jednak zarazem do przesytych piersi ukochanego. Łzy z ócz im kapią — niby to oboje potępieni wiecznie — ale darmo — znać, że miłość ich silniejsza niż śmierć i niż piekło. — Gdy wszyscy inni potępienci, ciężarem win i kar obaleni, leżą przykuci do dna piekieł, oni jedni jeszcze łekcy, jeszcze polotni, unoszą się w powietrzu, jak anielskie, ranne ale skrzydlujące ptaki. Mistrza to wielkie dzieło! Skorom spojrział, uczulem the perfekt Beauty.«¹⁾

Nad zaletą formalną, kolorytem, perspektywą nie zastanawia się Krasiński ani na chwilę, choć bez zastrzeżeń uznaje dzieło za szczyt doskonałości. W istocie poeta zachwyca się rzeczą nie jako dziełem sztuki, lecz tematem i treścią, w której upatrywał wiele analogji z własnym stosunkiem do Delfiny Potockiej. Poeta usiłuje siebie i kochankę pocieszyć myślą, że wielka miłość usprawiedliwia do pewnego stopnia grzech i łagodzi potępienie.

Pomiędzy Krasińskim a Schefferem wywiązała się korespondencja, której zawdzięczamy garść myśli o sztuce. Wydawca tej korespondencji, Wellisch, nazywa je „kwintesencją poglądów estetycznych poety“.²⁾ To tylko, co przedtem „wyłącznie do poezji stosował, teraz na cały obszar sztuki bardziej stanowczo rozszerza.“

I tu będziemy mieli odbicie teorii Schellinga, stanowisko przeciwne Heglowi, ponieważ sztuce zostaje przyznana stanowcza wyższość nad filozofją.

Sztuka, jako prorocze widzenie, wchodzi w bardziej bezpośredni kontakt z absolutem, niżli filozofja:

»..Ainsi l'art, tout en etant une prophetie et une vision, une seconde vue, *de l'avenir*, est en même temps une contemplation de la forme Infinie de Dieu lui même—du *Beau* Immuable et Eternel, d'ou decoulent et decouleront a travers les siecles des siecles, toutes les formes des mondes et des Esprits créés — La superiorité de l'art sur la philosophie, consiste, en ce que l'art reflete le *Vrai* dans le *Beau*, le *Fond* dans la *Forme*, l'*âme* par le *corps* et atteint de cette manière à la Realité vivante, à l'*Esprit de vie*. La philosophie ne s'occupe que de la troisieme partie de toute chose — du *Vrai* — elle rejette la *forme* — et la où la forme ne manifeste pas le *Vrai* — il n'y a pas de *Vie* reelle — il n'y a pas de *personne* vivante — il

1) Z. Krasiński i A. Scheffer. s. 17.

2) Tamże. s. 24.

n'y a pas *d'Esprit!* La philosophie n'arrive qu'a la comprehension abstraite du *Divin* sur la terre et dans les *Cieux* — L'art arrive à la representation de la Realité du Divin sur la terre et dans les *cieux*.¹⁾

Słowa te Krasiński pisał około roku 1845, zaś zaznajomienie się ze słynną książką Schellinga przypadło na rok 1839. Teoria więc Schellinga pozostała dla poety niewzruszonym wskaźnikiem w dziedzinie piękna i sztuki.

Zakończenie.

Zmieniając bardzo często kierunek upodobań estetycznych, Krasiński ustalił ostatecznie swój ideał piękna w latach 1839—1841. Sztuką zajmował się poeta żywo i nadal, wypowiadał różne sądy o dziełach i twórcach, nie dochodził jednak już do żadnych nowych zasad estetycznych, nie zdobywał nowych, teoretycznych punktów widzenia.

Upewniwszy się przy pomocy Schellinga co do własnego stanowiska w dziedzinie poezji, że jest jakby Rafaelem naszego wieku „nie tylko już obdarzon wizją ideału, ale też i ideału głębokiem zrozumieniem“ — poeta stanął w teorii piękna na martwym punkcie.

Krasiński żywo interesował się prelekcjami paryskimi Mickiewicza, by stwierdzić ich zgodność z własnymi myślami, a tem samem umacniać się we wierze we własne przekonania. Zasadniczo nowego nic one Krasińskiemu nie mówiły, ani też mówić nie mogły.

Wykłady Mickiewicza zgadzają się z przekonaniem Krasińskiego o proroczym, jasnowidzącym charakterze sztuki. Ta zgodność nie tyle jest wynikiem zbieżności myśli, ile raczej sprowadza się do wspólności źródeł, z których obaj poeci czerpali. Mianowicie Krasiński czerpał z Schellinga, Schelling zaś wiele zawdzięcza pismom mistyka Saint-Martina.

Ponieważ zaś, jak wiadomo, Mickiewicz swą teorię sztuki, pojętej jako wizję, zapożyczył od Saint-Martina, zgodność jej z poglądami Mickiewicza jest zupełnie jasna i wytłumaczona.

Chcąc porównać pod względem estetycznym Mickiewicza i Krasińskiego, trzeba wpierw wyróżnić estetyzm od estetyki. Jako esteta, jako znawca piękna, Mickiewicz stoi o wiele wyżej

¹⁾ Z. Krasiński i A. Scheffer, s. 67—68.

od Krasińskiego; w dziedzinie rzeczy, które leżały w obrębie wrażliwości Mickiewicza, posiada on sąd stanowczy gruntowny, oparty na sile i subtelności widzenia. Krasiński natomiast operuje nie tyle przedmiotem samym, ile wyobrażeniem o przedmiocie; zapala się do idei. Stąd pochodzi ta zmienność, z jaką przerzucał on kolejno swój kult od Byrona do Szekspira, od Szekspira do Goethego, to znowu do Nibelungów i Schillera i t. d.

Jeżeli jednak chodzi o teorię piękna, estetyka Krasińskiego przewyższa pod pewnym względem estetykę Mickiewicza. Estetyka Krasińskiego posiada charakter historyczny, znamionuje ją ewolucyjny punkt patrzenia na rzeczy. Jakkolwiek więc Krasiński był dogmatykiem i posiadał jeden najwyższy ideał piękna, mógł odczuwać i uznawać inne objawy piękna. Ten historyczny zmysł pozwolił mu zająć stanowisko bezstronne i pojedyncze we wielkim sporze pomiędzy Mickiewiczem a Słowackim.

Krasiński jednak nie zatracił swej indywidualności w tym środowisku wpływów, jakim kolejno ulegał. Jeżeli bowiem weźmiemy pod uwagę jego rozwój, jako całość, zdołamy dostrzec stałą nić złotą, jaka przewija się wskrós tych zmiennych kolei zależności. Dlatego też był on uczniem Mickiewicza, Schlegla, Herdera, Schillera, Hegla, Schellinga, ale był również sobą, tak że możemy powyższe twierdzenie odwrócić w ten sposób, że Krasiński dlatego właśnie występował w coraz to innej zależności od wpływów obcych, ażeby wreszcie zostać sobą.

Konieczność takiego znalezienia się i rozwoju, wiodącego przez olbrzymi szmat kultury, tkwiła w wewnętrznych i zewnętrznych warunkach poety. Krasiński bowiem wystąpieniem swym pozostawał nieco w tyle poza Słowackim i Mickiewiczem, a jednak czuł w sobie olbrzymie fale poezji i rzutem genialnych pomysłów wybiegał daleko poza to, co wówczas istniało w świecie polskiej poezji.

Tkwił w takim stanie rzeczy pewien wewnętrzny tragizm poety. Krasiński bowiem najpotężniejszym ukazał się ze strony swych aspiracyj, w „Nieboskiej Komedji“, gdy tymczasem dojście do właściwego celu okupił uszczerbkiem w sile i bezpośredniości natchnienia.

Stusnie więc powiada o „Nieboskiej“ Mickiewicz, że „poemat ten jest niczem więcej tylko jękiem człowieka genialnego, który widzi cały ogrom, całą trudność zadań społecznych, a nie wznosił się jeszcze dość wysoko, aby mógł dojrzeć ich rozwiązanie.“¹⁾

Otóż istotnie „Nieboska“ posiada nadzwyczajny, fascynujący urok tylko dlatego, że nie daje rozwiązania, że jest wolną od publicystycznych punktów widzenia, a odtwarza tylko we-

¹⁾ Wykłady, T. III, s. III.

wnętrzną prawdę i siłę, z jaką te zagadnienia poety absorbowały. Tylko dlatego, że zagadnienie, narzucając się poecie w sposób, nie dający się uniknąć, przerastało równocześnie jego siły, zdołał on stworzyć rzecz tragicznie wzniosłą, utwór w stylu prawdziwie wielkim.

Dalsza ewolucja Krasińskiego jest stopniowem dochodzeniem do wysokości zadania, które też poeta opanuje refleksją i rozumowaniem, lecz równocześnie utraci zdolność wczuwania się w nie z dawną siłą, zdolność takiego ich przeżycia, któreby mogło krystalizować się w podobnie ekspresywne, intensywne drgające zarysy, jakie stworzyły „Nie-boską“.

Podobnie jak w twórczości poetyckiej Krasińskiego, tak samo i w dziedzinie jego poglądów estetycznych, okres równowagi nie dorównywa bogactwem i świetnością myśli fazom poprzednim.

Krasiński jednak nie tworzył własnych, oryginalnych zasad estetycznych. Pod tym względem przypomina on Kremera, który tak samo przyjmował kolejno pewne idee od Cousina, Hegla, Vischera, entuzjazmował się do nich i przeżywał je z wielką siłą. Dlatego też zarówno dla Krasińskiego, jak i dla Kremera, oryginalną i ciekawą nie jest sama zasada, lecz szczerzy, bezpośredni stosunek do niej. Zapożyczone idee umieją oni ubrać w takie powabne szaty, wyrazić je z taką mocą przekonania, jakgdyby były płodem ich własnej myśli. Pod ich czarodziejskim dotknięciem nabierają obce idee takiego blasku i takiej mocy suggestywnej, że jeszcze dziś są zdolne oszałamiająco działać na umyśle.

Jakkolwiek więc nie wzbogacają dorobku oryginalnej, polskiej myśli estetycznej, zawsze jednak w dziejach polskiego ruchu estetycznego stanowią kartę ciekawą i piękną.

Literatura przedmiotu.

- Z. Krasiński: Pisma. Wydanie jubileuszowe.
 Z. Krasiński: Listy do Gaszyńskiego. 1882.
 Listy Z. Krasińskiego do A. Cieszkowskiego. 1912.
 Correspondance de Sigismond Krasiński et de Henry Reeve. Paris 1902.
 Listy Z. Krasińskiego do A. Potockiego. (Biblioteka Warszawska, 1905).
 Leopold Wellisch: Z. Krasiński i A. Scheffer. Warszawa, 1909.
 St. Tarnowski: Zygmunt Krasiński. Kraków, 1912.
 J. Kallenbach: Zygmunt Krasiński. Lwów, 1904.

- J. Kleiner: Zygmunt Krasiński. Lwów, 1912.
M. Zdziechowski: Filozofja Krasińskiego (Pamiętnik Literacki, 1907).
M. Zdziechowski: Wizja Krasińskiego. Kraków, 1912.
E. Porębowicz: Tryady Zygmunta Krasińskiego. (Księga Pamiątkowa Uniwers. Lwowsk. Lwów, 1900).
A. Siedlecki: Estetyka Z. Krasińskiego (Museion, 1912).
Schillers philosophische Schriften und Gedichte. 1910.
Ludwig Tiecks Schriften. Berlin, 1828.
Herders Sämmtliche Werke. 1887.
Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik. Berlin, 1835.
A. W. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. Leipzig, 1846.
F. Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur. Wien, 1846.
Schelling: Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur.
Schelling: System des transcendentalen Idealismus.
V. Cousin: Du Vrai, du Beau et du Bien. Paris, 1873.
Chateaubriand: Oeuvres Complètes.
V. Hugo: Oeuvres Complètes. Paris, 1881.
-