

Maria Janion

Genewska proza Krasińskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 52/4, 393-423

1961

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.

MARIA JANION

GENEWSKA PROZA KRASIŃSKIEGO*

Bogate i różnorodne doświadczenia okresu genewskiego w decydujący sposób zaważyły na koncepcjach i twórczości literackiej Krasińskiego. W Genewie młody pisarz żyje w kręgu pomysłów i realizacji artystycznych zupełnie nowych, niezmiernie doniosłych dla jego późniejszych dramatów. Poszukuje nowych ujęć poetyckich, próbuje swych sił w nie uprawianych dotychczas gatunkach. W sposób odmienny niż w okresie warszawskim zaczyna rozumieć charakter poezji romantycznej.

Jego twórczość przechodzi wówczas tak doniosłą dla rozwoju pisarzy romantycznych fazę liryki. Ta jego ówczesna „liryka“ ma jednak bardzo szczególną postać.

O jednym ze swoich genewskich utworów Krasiński tak pisał w liście do Reeve'a:

Chcę, by całość utworu pozostawiała w czytelniku wrażenie poematu, podczas gdy szczegóły są romansem, ponieważ nie mogę pisać wierszy. [C I, 88]¹.

Trudno wyobrazić sobie lepszy komentarz autorski: Krasiński świadomie wybierał dziedzinę twórczości prozaicznej. W liryce przyniosło to formę poematu prozą, impresji prozaicznej. Jest to bardzo interesująca droga twórcza; u żadnego z wielkich polskich poetów romantycznych nie obserwujemy takiej linii rozwojowej. Drobne wiersze liryczne stanowiły w ich twórczości tradycyjną formę poetyckiego debiutu.

Natomiast Krasiński, stroniący w młodości od wierszy — po powieściowej fazie „gotycyzmu opinogórskiego“ — rozpoczął eksperymenty nad daleko posuniętą liryzacją swej prozy. Zresztą w ten sposób właśnie stanie się mistrzem prozy poetyckiej, osiągając w tej dziedzinie rezultaty ciekawsze niż współcześni mu romantycy polscy.

* Poruszone w niniejszej rozprawce problemy omawiam szerzej w jednym z rozdziałów oddanej do druku książki: *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*.

¹ W ten sposób oznaczone są cytaty z: *Correspondance de Sigismond Krasiński et de Henry Reeve*. T. 1—2. Paris 1902. Cyfry rzymskie wskazują tom, arabskie — stronę. Podobnie, lecz bez litery C, oznaczone są cytaty z: Z. Krasiński, *Pisma*. Wydanie Jubileuszowe. Wydał J. Cz u b e k. T. 8, cz. 2. Kraków 1912.

Przyczyny, dla których liryka Krasieńskiego ograniczyła się do formy prozaicznej, były dość różnorodne. Doniosłą zapewne rolę odegrała tu świadomość autora, że brak mu umiejętności „rymowania“, że wiersze mu się zdecydowanie nie udają i dlatego nie powinien się za nie brać. Nawet „poetyckie talenta“ Odyńca były dlań okazją do stwierdzenia swej organicznej niezdolności przyzwoitego zrymowania paru strof. Odyniec opowiada o tym w swej relacji ze wspólnej podróży szwajcarskiej:

Jest jeszcze i futełał z pistoletami Zygmunta, z których on strzela już biegle i mnie w drodze uczyć obiecał. Za toż ja mam nawzajem być jego instruktorem w sztuce niebezpiecznej odlewania wierszy, jak ją, nie wiem, czy sam Horacy. czy tylko tłumacz jego *Sztuki rymotwórczej* nazywa. Dziwna rzecz bowiem, jak Zygmunt, który jest z natury poetą i pisze ciągle poetycką prozą, wierszy zgoła pisać nie umie i dopiero w ciągu tej swojej ostatniej podróży do Chamouny pierwsze wiersze w życiu [nie jest to ściśle, jak świadczy chociażby wiersz dydakcyjny, poprzedzający *Pana Trzech Pagórków*], jak mówi, z nudy, jadąc na mule ułożył; a uczynił to, jak też mówi, jedynie w tym celu, aby mi je za powrotem do Genewy pokazać i zdania mojego zasięgnąć. Koszlawe dość i chropawe tak, żeśmy się z nich obaj uśmieli. Zaklął mię na wszystkie świętości, aby o nich Adamowi nie mówić. A jednak w treści jest myśl poetycka i zapal, i barwność; tylko że forma niezgrabna; brak zwłaszcza poczucia miary i muzykalności rytmu².

Krasieńskiemu, który się początkowo dość potulnie poddawał temu przyjacielskiemu mentorstwu Odyńca, na pewno nie tak łatwo było podjąć decyzję całkowitej rezygnacji z formy wierszowej i wkroczenia na drogę prozy. Wychowany był w klasycystycznym kulcie dla pięknego wiersza; jak całe jego pokolenie romantyczne, upajał się urokami „boskiej harmonii zgłosek“, widział w muzycznych elementach ekspresji poetyckiej wartość nie tylko estetyczną. Ale właśnie proza poetycka nie rezygnowała z tych walorów.

Rozszerzenie przez poetykę romantyczną ram, które normowały twórczość poprzednich epok, mogło jednak uchronić młodego poetę od dokuczliwego kompleksu niższości. Romantyzm przyniósł przecież zdecydowane równouprawienie poetyckiej prozy. Uprawiał ją choćby uwielbiany w okresie genewskim Chateaubriand — jedyny chyba wielki pisarz epoki, nie mający w swym dorobku żadnego wiersza, toteż stanowiący jaskrawy argument na rzecz równorzędności prozy jako środka ekspresji poetyckiej. To Chateaubriand napisał w przedmowie do *Atali*, że nazywa ją poematem, nie mogąc znaleźć innego określenia. Nie znaczy to jednak, że jest jednym z tych „barbarzyńców, którzy mylą prozę z wierszami“.

Francuski kult pięknej prozy musiał odegrać dużą rolę w decyzji Krasieńskiego, który naśladował już zresztą raz francuski zwyczaj tłumaczenia wierszy prozą przekładając *Paryzynę* Byrona. Było to dlań zapewne zna-

² A. E. Odyniec, *Listy z podróży*. T. 4. Warszawa 1878, s. 276—277.

komite ćwiczenie w zakresie poetyckiej stylizacji prozy, które nasunęło wiele interesujących problemów z dziedziny metaforyki i rytmizacji. Doświadczenia podobne niewątpliwie zostaną wykorzystane w dobie świetnego rozkwitu tej formy w wielkich dramatach Krasińskiego.

Duże znaczenie dla wyboru formy prozaicznej musiał mieć również inny fakt: Krasiński bardzo wcześnie uświadomił sobie, że filozofia — ściślej mówiąc: filozofia historii — stała się w Genewie głównym źródłem jego natchnień poetyckich. Trudno zaś było ogrom tej problematyki wtłoczyć w ciasne ramy wiersza lirycznego. Literatura ówczesna przynosiła wprawdzie przykłady rozważania idei historiozoficznych w poematach epickich o wyraźnym nurcie refleksji lirycznej, jak *Śmierć Sokratesa* Lamartine'a czy *Mojżesz* Alfreda de Vigny. Jest przecież rzeczą charakterystyczną, że w pewnej fazie okresu genewskiego Krasiński traci częściowo zainteresowanie dla szerszych konstrukcji fabularnych. Przez krótki zresztą czas „układanie fabuł“ przestaje go pociągać: własne pomysły odstępuje nawet wielkodusznie Reeve'owi, sam zaś zaczyna pisać — afabularny przeważnie — „dziennik swej duszy“.

Zapewne jakąś rolę mogły tu odegrać także wzory Micheleta i Balanche'a, autorów historiozoficznych poematów prozą. Miały one charakter swobodnie traktowanych refleksji moralno-filozoficznych, komentujących ogólnie tylko zaznaczony przebieg określonego cyklu zjawisk historycznych.

Krasiński w większym stopniu jeszcze uniezależnił swą prozę historiozoficzną od historycznej relacji — zastąpił ją bowiem wprost poetyką wizią indywidualnego losu, zliryzował w sposób skrajny, przedstawił jako łańcuch przeżyć „ja“ lirycznego. Pisał więc: „Widziałem siebie w krwi potokach...“; „Uzbrajałem ludy i podniecałem królów, wywraçałem, niszczyłem, wznosiłem świątynie i trony...“; „Szedłem wśród błyskawic burzy i piorunów wojny, wśród więzień i pałaców, inkwizytorów i dozorców więziennych, ciemieżców i tyranów, bereł i koron...“; „Staczałem się w przepaść wirujących płomieni i wszystko pochłaniającego ognia...“

Proza poetycka stała się w tym okresie rozwoju Krasińskiego środkiem wyrazu dla refleksji historiozoficznej, operującej motywami lirycznej autobiografii.

Szukając form wyrazu dla subiektywnego wyznania poetyckiego Krasiński w lirycznej fazie swej twórczości mógł nawiązać do dwóch utworów okresu warszawskiego. Jeden z nich — to napisany tuż przed wyjazdem do Genewy utwór *Polska*, wyłamujący się ze zwartego bloku młodzieńczych powiastek i powieści dzięki silnym akcentom lirycznym. Również bardzo wczesny *Pan Trzech Pagórków* — rzecz o silnym podkładzie autobiograficznym, co nie jest tu bez znaczenia — ma pewne cechy lirycznej ekspresji. W zasadzie jednak Krasiński w pierwszym okresie swej twór-

czości nie przeżył charakterystycznego dla romantycznego poety zafascynowania światem swych indywidualnych przeżyć i doświadczeń, urokiem odkrycia własnej osobowości — mikrokosmosu mogącego równoważyć najdonioślejsze sprawy świata. Młodziutki — niezbyt zresztą zręczny — imitator montował z ogranych motywów historyjki o rzeczach, których nigdy nie widział, poszukiwał efektownych kostiumów dla problemów. przeżywanych zresztą również na ogół teoretycznie.

Obecnie odkrywa siebie. Pochłania go introspekcja: opisuje siebie, notuje własne reakcje, śledzi „poruszenia duszy“, no i oczywiście — stylizuje, komponuje, szuka twarzowych kostiumów. Staje się bowiem sam dla siebie problemem.

Dlatego też — obok utworów wyraźnie literackich — terenem, na którym kształtuje się liryka Krasińskiego w tym okresie, są zjawiska pograniczne: list i dziennik — list do Reeve'a, dziennik pisany dla Henrietty. Teksty te tylko w połowie mogą być traktowane jako forma pisarstwa użytkowego, jako dokumenty autobiograficzne. Mamy w nich bowiem do czynienia z konsekwentną próbą kreowania „ja“ lirycznego o charakterze wybitnie literackim. Stanowią one pod tym względem pewną wyraźną całość. Przy tym listy do Reeve'a wyodrębniają się w uderzający sposób na tle całej korespondencji prowadzonej w tym okresie. Strony kreślone z myślą o romantycznej kochance czy adresowane do romantycznego przyjaciela stanowią pierwsze studia do portretu człowieka epoki; tu właśnie obserwujemy kształtowanie się nowego bohatera literackiego. Z pewnego punktu widzenia można je czytać jak swobody szkic powieściowy o „duszy romantycznej“, ogromnie nieraz przypominający późniejszą o lat kilka *Spowiedź dziecięcia wieku* Musseta.

Narastanie w twórczości Krasińskiego owej półużytkowej „liryki i autobiograficznej“ płynie z dwóch źródeł. Z jednej strony szukała literackiego ujścia — mocno obecnie udokumentowana w toku biografii Zygmunta i decydująca dla romantyzmu — problematyka konfliktu między poetą i światem. Wszystko, co wówczas zaczynało go nurtować — zagadnienie jednostki i historii, obowiązku wobec tradycji rodu i narodu, poczucie rozdarcia „między miłością a posłuszeństwem wobec ojca“, „między ojcem a ojczyzną“ — wszystko to układało się na typowo romantycznej płaszczyźnie konfliktu między wybitną jednostką a otaczającą ją rzeczywistością. Sprzeczności, które w okresie warszawskim zaledwie zaczynały się zarysowywać, w Genewie nabiorą podstawowego znaczenia. Konwencjonalny temat romantyczny nasycą autentyczne realia biograficzne.

Na sile tego lirycznego wybuchu o zdecydowanie autobiograficznym charakterze musiała również w pewnym stopniu zaważyć ówczesna sytuacja psychiczna Krasińskiego: poczucie wyobcowania, niemożność działania, trudność w znalezieniu rozwiązania dręczącego konfliktu.

[Albowiem] dla człowieka czynu [...] pochylanie się nad sobą samym, by się studiować, byłoby stratą czasu. [...] Uproszczenie rzeczywistości w obliczu działania jest wręcz przeciwstawne dziennikowi intymnemu, który zakłada złożone analizy rzeczywistości zewnętrznej i psychologicznej, subtelne skrupuły, skrajną trudność podjęcia stanowczej decyzji; swój dziennik intymny pisze człowiek, który żyje z dala od rzeczywistości i działania, który nie chce lub nie może działać, [...] albo który jest niezdolny do działania. Dziennik opowiada więc nie całe życie, ale moment kluczowy, okres kryzysu (mistycyzm, miłość, powołanie itd.). [...] Człowiek wtedy ma pragnienie jasnego rozeznania w sobie, oddala się od rzeczywistości i działania, by przeprowadzić analizę świadomości³.

— pisze o warunkach, w jakich powstaje „dziennik intymny“, jeden z badaczy literackich autobiografii.

W okresie genewskim i Krasinśki tracił kontakt z rzeczywistością: był zmuszony do bezczynności, do uporczywych rozmyślań nad tymi samymi stale problemami, których konkluzją musiała być znów decyzja wstrzymania się od wszelkiego działania. Jego sytuacja osobista skłaniała do introspekcji i do rozpatrywania rzeczywistości na płaszczyźnie konfliktu między jednostką a światem, na tej płaszczyźnie więc, która w ujęciu literackim najczęściej uzyskuje charakter refleksji lirycznej.

Z drugiej zaś strony w twórczości Krasinśkiego pojawiają się rysy pozwalające przypuszczać, że zupełnie inaczej niż w okresie warszawskim zaczyna on teraz rozumieć problemy romantyzmu. Romantyzm przestaje być dowolnie przyjętym stylem, uprawianym w rezultacie dokonania estetycznego wyboru między nim a klasycyzmem. Krasinśki uważa go teraz za sposób odczuwania świata jedynie naturalny u człowieka własnej generacji. Zaczyna dostrzegać w sobie człowieka epoki, „dziecię wieku“; rozumie, że swoje problemy i konflikty ująć może tylko w kategoriach właściwych współczesnemu stylowi myślenia i odczuwania, że jego prywatny zatarg z wielkimi koniecznościami epoki jest losem współczesnej mu jednostki, uwikłanej w problemy toczącej się historii.

Bohater pokolenia, człowiek współczesny i jego konflikty — oto, co staje się teraz głównym przedmiotem zainteresowań Krasinśkiego. Ale uchwycić go może na razie tylko z perspektywy lirycznej, poprzez doświadczenia i fakty z własnej biografii. Okres refleksji autobiograficznej przynosi zatem odkrycie człowieka generacji romantycznej, a jednocześnie podniesienie własnego „ja“ do rangi literackiego bohatera. W sobie samym szuka Krasinśki klucza do tajemnic człowieka epoki. Poprzez własne losy dociera do problemów współczesności.

³ J. F. A. Ricci, *Valeur documentaire du journal intime*. W: *Formen der Selbstdarstellung*. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für F. Neubert. Berlin 1956, s. 399.

Autobiograficzny charakter liryki Krasińskiego w okresie genewskim należy — między innymi — łączyć z tym, że tworzył on wówczas prawie wyłącznie po francusku. Kallenbach sądził, że działo się tak pod wpływem otoczenia. Na pewno konieczność językowej adaptacji do środowiska odegrała tu niemałą rolę. Niektóre ze swych „kawałków“ młody autor pisał wyraźnie jako ćwiczenia stylistyczne w języku francuskim (jak np. *Legiony polskie*). Jednakże główne znaczenie miał tu fakt, że wiele utworów przedstawiających dzieje własnej duszy Krasiński przeznaczał bądź dla panny Willan, bądź dla Reeve'a. Musiał więc siłą rzeczy posługiwać się językiem zrozumiałym dla nich. Niektóre teksty pisane były z zamiarem wydrukowania ich w *Bibliothèque Universelle*. Adresaci tej prozy mieli zatem wpływ zasadniczy na jej kształt językowy.

Ale wyłączne niemal panowanie francuszczyzny we wczesnym okresie genewskim — nawet w utworach nie mających już związku z poetyckim listem czy dziennikiem adresowanym do cudzoziemców — da się wytłumaczyć tylko faktem, że romantyczna walka o narodowy charakter literatury nie budziła wówczas zainteresowania Krasińskiego. Tej problematyce pozostał po prostu obcy. Pisał w naturalny sposób po polsku, ale i w równie naturalny — po francusku, gdyż był to dlań język, którym przywykł posługiwać się od dzieciństwa. I fakt ten nie budził w nim nigdy żadnych skrupułów moralnych, tak znamienych dla postawy namiętnych krytyków arystokratycznej cudzoziemszczyzny.

Chwili uwagi wymaga również oblicze artystyczne nowej twórczości Krasińskiego. Charakterystyczne jest to, że wyraża się on obecnie krytycznie o swym warszawskim dorobku, określając *Władysława Hermana* jako rzecz pisaną „w szale romantycznej okropności“. Drażni go banalność motywów własnej „frenetycznej“ twórczości, ograniczenie jej problematyki artystycznej do „okropnej tematyki“. Ale praktyka pisarska okresu genewskiego bynajmniej nie może świadczyć o konsekwentnym zerwaniu z poetyką romantycznego ekspresjonizmu. Zaczyna ona tylko zupełnie inaczej funkcjonować w jego twórczości.

Krytyka — jak się zdaje — dotyczy więc nie tyle stylistycznych uprawnień frenetycznej wizji poetyckiego świata, ile jej roli w utworze. Jako potępienie „pogoni za okropnością“ uderza w problematykę czy raczej w błahość problematyki ideowej utworów warszawskich. Jest przyznaniem, że ich kształt stylistyczny określała w poważniejszym stopniu konwencja „powieści grozy“ niż widzenie historii. W okresie genewskim natomiast rysy frenetycznego ekspresjonizmu występują w funkcjach dość rozmaitych. W wizjach historiozoficznych są artystycznym następstwem katastrofizmu. Tu frenezja nabiera rzeczywistej treści ideowej; zaczyna odpowiadać pewnej, głębiej już przemyślanej koncepcji rzeczywistości. W *Adamie Szaleńcu* frenetycznie potraktowany motyw obłędu jest wy-

razem kompleksu hańby i rozpaczony oraz namiętnej nienawiści do wroga. W *Agaj-Hanie* zaś następuje ograniczenie „okropnych“ wątków tematycznych; ich miejsce zajmuje stylistyczne ukształtowanie całego utworu w duchu ekspresjonizmu romantycznego.

Genewski etap kształtowania się nowych form twórczości Krasińskiego należy rozważać zatem pod kątem jej trzech podstawowych problemów artystycznych: swoistej, „prozaicznej“ postaci liryki, przewagi autobiografizmu oraz roli frenetycznego ekspresjonizmu. Te problemy określają jednocześnie znaczenie okresu genewskiego dla dalszej twórczości Krasińskiego.

Grupa utworów powstałych najwcześniej uderza wyraźną jednolitością. Obracają się one w kręgu zagadnień dręczących wówczas Krasińskiego. Przynoszą znamienne połączenie wątków tragicznej miłości i daremnej walki o zbliżenie do ukochanej ze straszliwymi wizjami bliskiej katastrofy i zagłady ludzkości. Przewijają się w nich akcenty pesymizmu arystokracji, pesymizmu, któremu tylekroć dawał wyraz w listach do Reeve'a. Dają się słyszeć echa historiozofii tradycjonalistów, wprowadzającej w różnych uwikłaniach motyw kataklizmu. Pojawiają się próby wykrętnego mitologizowania na prywatny użytek, narastającego wokół sprawy Henrietty. Pomysły interpretacji dziejów ludzkości, rozważania o moralnych uprawnieniach buntu, problematyka stosunku jednostki do historii — wszystko to znalazło ujście w literackiej formie wizji sennych. Umieszczone one zostały bądź w ramach dziennika — najczęściej przeznaczonego dla Henrietty — bądź też w obrębie „ułomka“ biografii romantycznego bohatera, nazwanego „On“, którego w dużym stopniu możemy traktować jako kreację o charakterze autobiograficznym.

Nie są to tak popularne wśród romantyków wizje o podkładzie mistycznym, nie są to charakterystyczne dla późniejszej twórczości Krasińskiego tezy publicystyczne przybrane w formę proroczych przywidzeń — są to właśnie wizje senne napisane w postaci „fragmentów“ o treściach najczęściej historiozoficznych; zostały one włączone w ramy pewnych sytuacji życiowych o autobiograficznym zabarwieniu.

Fragment dziennika z 24 marca 1830 — to przedziwny sen, w jaki zapada bohater po sprzeczce czy też po manifestacji niechęci ze strony ukochanej. Opis tego snu stanowi właśnie treść „fragmentu“. W dalszej części utworu znajdowały się zdania, które Krasiński przekreślił; zachowały się jednak w autografie:

Obudziłem się. Winienem dzisiaj iść na bal, na którym ona będzie tańczyła. Rozkazałem memu służącemu, by mi podał cygaro i przygotował obuwie; następnie — trzeba, żebym kupił ostrogi, gdyż pojutrze będę jeździł konno. [C II, 141]

Zachowany urywek pozwala wniknąć w koncepcję artystyczną tych utworów: pierwotnie opis snu miał być wmontowany w „prozaiczną“ relację o potocznych okolicznościach codziennego życia. W ten sposób zostałyby silnie podkreślony romantyczny kontrast między snem a jawą.

Wyraźnie i zręcznie chwyt podobny został zastosowany w *Śnie*, datowanym 20 września 1830: narrator śni o końcu świata, który według przepowiedni miał nastąpić w roku 1832.

Tu zbudziłem się, porywając na równe nogi — i poznałem, że jest 16 września 1830; miałem więc jeszcze dwa lata lub co najmniej półtora roku czasu. [VIII, 192]

Jest w tym śnie atmosfera grozy; zaznaczony na końcu dystans ironiczny nasycy jednak katastroficzną wizję odrobiną sceptycyzmu.

Marzenie z 29 marca 1830 — to również „zapis snu“, a *Fragment* z 18 kwietnia tegoż roku zawiera powtórzenie wszystkich motywów erotyczno-katastroficzných, które już wystąpiły w poprzednich dwóch utworach. Tu właśnie pojawia się „On“, postać bliżej nie określona, stanowiąca wcielenie lirycznego „ja“ Krasińskiego.

Wymienione tu utwory scharakteryzować można jako autobiograficzne „f r a g m e n t y“, gatunek stosunkowo nowy, uświęcony przez romantyzm. Estetyka klasycyzmu uznawała wprawdzie wyłącznie zamknięte, skończone całości, jednakże:

Odkrycia filologiczne nauczyły cenić utwory zachowane choćby tylko w szczątkach; w fałszerstwach i *pastiche*ach dla iluzji autentyczności często umyślnie była stosowana kompozycja fragmentaryczna (już wydany w r. 1760 przez J. Macphersona pierwszy tom pieśni rzekomego Osjana nosił tytuł: *Fragments of Ancient Poetry*). Stąd i inne utwory literackie zaczęto publikować fragmentarycznie. Do naśladownictw zachęcał zwłaszcza przykład Goethego, który pierwszą wersję swego *Fausta* ogłosił (1790) w postaci urywkowej (*Faust, ein Fragment*)⁴.

Tak pisał Wacław Borowy w rozważaniach nad fragmentaryzmem kompozycji *Dziadów* Mickiewicza.

Romantyzm dostrzegł we „fragmentie“, jako nowej formie wypowiedzi, nie znane dotychczas uroki artystyczne i możliwości przekazania pewnych treści filozoficznych. Dość powiedzieć, że „fragment“ zaczął uchodzić za najlepszy sposób oddania głębi, zmienności, wielostronności i „nieskończoności“ życia.

Na romantyków niemieckich silnie wpłynęła niemiecka filozofia idealistyczna; ich poznanie istoty świata musiało doprowadzić do traktowania tego, co skończone, realnie dane, tylko jako fazy lub stopnia rozwojowego nieskończoności. Wskutek tego dla nich nieskończone nigdy nie mogło się spełnić w skończonym; nie istniała zatem także żadna możliwość, żeby to całkowicie wyrazić w dziele

⁴ W. B o r o w y, *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, s. 103.

sztuki, które przecież w dużej części przynależą do świata materialnego. Dzieło sztuki może tylko wiecznie się stawać i to wieczne stawanie się należy do jego istoty⁵.

Konsekwencją takiego stanowiska mogło być tylko tworzenie niezliczonych „fragmentów“.

Pisząc swe „fragmenty“ Krasiński wybierał świadomie formę uchodzącą za jeden z elementów poetyckiego programu romantyzmu. Zwłaszcza w tak podówczas przezeń cenionej poezji angielskiej mógł się natknąć na zastosowania poetyki „fragmentu“. Opierać się więc mógł na zjawiskach z zakresu teorii i praktyki romantyzmu europejskiego. Nie znaczy to jednak, że już wtedy Krasiński przyjmował filozoficzną zasadę „nieskończoności“ jako podstawę poetyki „fragmentu“. Wydaje się, że wówczas frapowały go nade wszystko jego estetyczne wartości: skrótowość i ekspresywność wzmożona przez usunięcie wszystkich zbędnych szczegółów. A przy tym na pewno właśnie „fragment“ wydawał mu się najlepszym sposobem zapisu nie dokończonych, rozchwianej, niejasnej wizji sennej.

Jeszcze bardziej bowiem romantycznym rysem omawianych utworów Krasińskiego jest to, że wprowadzają one z całą swobodą świat snu jako świat w pełni literacko uprawniony. Przy tym autor stara się, by nie był to sen opowiedziany w jakimś logicznym, narzuconym przez jawę porządku. Pragnie go odtworzyć z całym respektem dla jego swoistej „poetyki“, dla wszystkich jego dziwności i nielogiczności. Stara się wydobyc charakterystyczne cechy wizji sennych, ich wieloznaczność, niejasność, płynną ulotność obrazów. Przytacza też uwagi o mechanizmie sennych przywidzeń, usiłując je w ten sposób niejako uwierzytelnić.

Wreszcie, jak to się zdarza we snach, uczułem się nagle w siodle na pięknym koniu i wbijając ostrogi w jego boki, puściłem się w dal. [VIII, 186]

Pobiegłem natychmiast na poszukiwanie swego celu. Miałem adresy osób, które miały mi posłużyć do odkrycia go; lecz osoby te nie mieszkały już przy wskazanych ulicach i nie mogłem ich znaleźć. [191]

Teraz dopiero rysuje się przepaść, jaka oddziela „fragmenty“ genewskie od warszawskiego *Snu Elżbiety Pileckiej*, gdzie Krasiński — według pojęć klasycznych — wprowadził sen jako jasne, logiczne i dobrze uporządkowane opowiadanie, tu i ówdzie nieco „upoetyzowane“. Obecnie wizja senna staje się terenem doświadczeń psychologicznych, domeną przedziwnych zawikłań, baśniowych perypetii, zdumiewających kolizji.

Nie należy raczej przypuszczać, że Krasiński ukazywał w swych „fragmentach“ odpowiedniki rzeczywiście przeżytych wizji sennych, że „zapi-

⁵ I. Gugler, *Das Problem der fragmentarischen Dichtung in der englischen Romantik*. Bern 1944, s. 79.

sywał“ swe sny. (Robiło to zresztą wielu romantyków o skłonnościach mistycznych, jak np. Słowacki, za wzorem Swedenborga, który był dla całej epoki rewelatorem uroków płynących z sennych kontaktów z absolutem.) Nie był wówczas skłonny do traktowania snu jako środka mistycznego wtajemniczenia w świat „prawd boskich“. Sen był dlań raczej źródłem wiedzy o człowieku i o tajemnicach jego psychiki, przede wszystkim jednak — środkiem ukazania historiozoficznych treści w skrócie, operującym fantastyką i poetyką wizji, zwolnionym od rygorów realistycznej narracji. Wizje senne zawarte we „fragmentach“ były u Krasińskiego stylizacjami literackimi. I jego zainteresowania dla „poetyki snu“ rozpatrywać trzeba na tle inspiracji literackich, jakim ulegał w tym czasie.

W okresie warszawskim Krasiński naśladował bez powodzenia *Sen* Byrona w przekładzie Mickiewicza, który w *Dziadach* wykorzystywał możliwości, jakie dawała romantyczna poetyka wizji i snu. Ale „sny“ genewskie powstały, jak się wydaje, w kręgu odmiennej nieco tradycji i jej zawdzięczał autor zasadniczy zwrot, który obserwować można w jego ówczesnej twórczości.

W latach 1829—1830 ukazywały się francuskie tłumaczenia *Opowieści fantastycznych* (1814) i *Opowieści nocnych* (1817), które odnosiły niebywały sukces w Europie; autorem ich był Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Zetknięcie się z jego utworami miało w tym okresie decydujące znaczenie dla Krasińskiego. Genewski wielbiciel nowości literackich zachwyił się Hoffmannem, którego czytał właśnie we francuskich przekładach. W listach do Reeve'a używał modnego zwrotu „*hoffmannesque*“ (który „był wówczas i słowem obiegowym, i terminem literacko-technicznym“⁶), własny pokój wydawał mu się „hoffmannowski“ i swą prozę również usiłował stylizować w duchu Hoffmanna.

U tego zaś pisarza właśnie świat snu i majaków dotkniętego obłędem umysłu stał się głównym tematem opowieści, terenem, na którym autor poszukiwał prawdziwej wiedzy o człowieku. Hoffmann usiłował wskazać w swych utworach jako istotną prawdę o rzeczywistości — ideę wzajemnego przenikania się i ścisłego współżycia świata zmysłowego i nadzmysłowego. Najbardziej potoczne życie codzienne w jego ujęciu ujawnia w momentach kryzysu i napięcia konfliktów swe drugie dno: grę demonicznych sił wciągających człowieka w otchłań koszmaru lub perspektywę harmonii i szczęścia, osiągalnych za cenę zerwania z prawami rzeczywistości.

⁶ S. Treugutt, *Fryderyk Schiller w korespondencji Krasińskiego*. Kwartalnik Neofilologiczny, 1960, nr 1/2, s. 33.

Różne zjawiska, pozornie sprzeczne, świadczą o więzach, które nas łączą z odległym planem rzeczywistości — bądź poddanym władzy demona, bądź boskim⁷.

Ta łączność ze światem niewidzialnym — zgodnie z powszechnym wyobrażeniem romantycznym — najłatwiej daje się nawiązać we śnie, podczas przebywania w świecie majaków, przeczuć i metafizycznej tajemnicy.

W słynnym opowiadaniu *Magnetyzer* Hoffmann przytoczył nawet kilka efektownych teorii snów, „co siłą rzucają nas w mroczne, tajemne królestwo, z trudem jeno dostrzegane naszym ograniczonym wzrokiem“. W *Złotym garnku*, tej znakomitej „bajce nowożytnych czasów“, obłąkańczej feerii przywidzeń i marzeń sennych, można zaobserwować stanowisko, które w wiele lat później scharakteryzuje inny wielki wizjoner romantyczny, Gérard de Nerval:

Tu zaczęło się dla mnie to, co nazwę wlewaniem się snu w życie realne. Od tej chwili wszystko niekiedy przybierało postać podwójną, choć rozumowaniu nie brakło logiki, a pamięć nie traciła najłżejszych odcieni tego, co mi się zdarzało. Tylko że me postęпки, na pozór szalone, poddane były temu, co się nazywa złudzeniem — według rozumienia ludzkiego...⁸

Dla europejskich „hoffmannistów“ to, co ludzie nazywają obłądem, było tylko „snem na jawie“, świadectwem nawiązania kontaktu ze światem niewidzialnym. Stan taki był niewyczerpanym źródłem natchnień dla romantyków. Autor *Aurelii* w najbardziej przenikliwy sposób podsumował to doświadczenie:

Marzenie — to życie wtóre. Bez drżenia nie przekraczałem nigdy tych drzwi z kości słoniowej czy rogu, które oddzielają nas od świata niewidzialnego. Pierwsze chwile snu są obrazem śmierci; myśl naszą obejmuje gnuśność mgławicowa i nie możemy oznaczyć ściśle momentu, kiedy ja, w innym już kształcie, poczyna ciągnąć dalej dzieło istnienia. Jest to pieczara nieokreślona, która się z wolna rozświetla i skąd wykraczają z mroku i nocy blade, ciężkie, nieruchome postaci, które pobyt mają w cieniów krainie. Potem obraz się ukształca, nowa jasność rozbłyska i każe grać tym zjawom dziwnym; świat Duchów otwiera się przed nami⁹.

Jakkolwiek wyraziście sformułowanych tez o wyższości snu i marzenia nad jawą nie znajdziemy jeszcze w ówczesnej twórczości Krasińskiego, to jednak wkroczył on w okresie genewskim w świat złud i majaków. Wkroczył pod patronatem Hoffmanna. Od niego też przejmował technikę kształtowania wizji sennych tak, by uwydatnić ich swoistą, sprzeczną z rzeczywistością logikę, zbliżającą je częstokroć do baśni (co było właśnie

⁷ A. Béguin, *L'Âme romantique et la rêve*. Paris 1956, s. 298.

⁸ G. de Nerval, *Sylwia i inne opowiadania*. Tłum. L. Choromański. Warszawa 1960, s. 14.

⁹ *Tamże*, s. 7.

charakterystycznym chwytem literackim Hoffmanna). Niewątpliwie musiał też obserwować swe marzenia senne, skoro we „fragmentach“ pojawiają się u niego obrazy zestawiane już nie na wzór wizji Hoffmannowskich, gdzie wszystkie elementy snu były zawsze „znaczące“ — a tylko ich splątanie czy dziwaczne przesunięcia pewnych członów świadczą, że oto znajdujemy się na płaszczyźnie różnej od rzeczywistości. W „snach“ Krasińskiego pojawiają się obrazy zapowiadające rodzaj techniki zastosowanej po latach przez Nervalą. Ukształtowana również w wyniku obserwacji mechanizmu wizji sennych, wprowadzała pewną, pr z e w a ż n i e s t e t y c z n ą, zasadę porządkowania i układu splątanych elementów wizualnych, jakkolwiek elementy te nie traciły przy tym swych znaczeń symbolicznych.

Więc na przykład:

Pierwsza [...] połowa snów moich pełna była unoszących się nade mną atomów, kwiatów na wpół rozkwitłych, na wpół zdeptanych, pałaców marmurowych i sal przepysznych [...]. [VIII, 36].

Taka właśnie zasada konstruowania obrazu przez zestawienie oderwanych, dowolnie dobranych przedmiotów (w wizji Krasińskiego wyraźnie jednak związanych z osobą „ukochanej“), występująca u Nervalą, zachwyci jego odkrywców w w. XX — surrealistów, także szukających źródeł twórczości literackiej w świecie wizji sennych. Zacytowane zdanie Krasińskiego mogłoby podsunąć pomysł obrazu malarzowi surrealiście — może np. Giorgio de Chirico, w którego twórczości tak wielką rolę odgrywają motywy architektury antycznej.

Mimo pewnych zbieżności techniki, problematyka „snów“ Krasińskiego niewiele ma wspólnego z Nervalowskimi wizjami sennymi w *Aurelii*, które przynoszą najczęściej symbolikę kosmogoniczną, przekształcającą mity o stworzeniu świata, zawierają rojenia o gigantycznych duchach tworzących wszechświat wśród męki i zbrodni. U Krasińskiego zaś we „fragmentach“ wyraźny jest wpływ genewskiej historiozofii. Rodzą się one w klimacie katastrofizmu, są wizjami kataklizmów historycznych, końca ludzkiego świata, zagłady.

We *Fragmencie dziennika* z 24 marca 1830 uwielbiana piękność płąsa na balu śledzona zakochanymi oczyma narratora.

Potem nagle usłyszałem głos podobny do trąb sądu ostatecznego i trzasku pękających kamieni grobowych. Kolumny, portyki zwały się, zniknęły ogrody, muzyka ucichła w bolesnym dźwięków konaniu, w dal ulatując. [VIII, 37]

Ukochana niknie, rozplywa się w powietrzu; dalsze dzieje bohatera — to symboliczna, pełna męki wędrówka w poszukiwaniu jej śladów. Problematyka eschatologiczna przesłania świat miłosnych uniesień. Wędrówka w poszukiwaniu ukochanej — to symbol dziejów ludzkości zdążającej

do ideału. Ale dzieje te ukazane zostały z perspektywy nieuchronnego końca: niszczącej zagłady. Opis wytwornego balu zastępują krwawe katastroficzne wizje. Uderza w nich jeden motyw. Oto w wizji łączącej tragiczne dzieje goniącej za ideałem ludzkości i obrazy nieuchronnej zagłady świata pojawiają się akcenty kultu wolności. Walka z tyranami jest walką o zbliżenie do ukochanej, ale nie ma perspektyw optymistycznych; jednocześnie zaś niekiedy obarcza bohatera „zbrodniami“, każe mu bluźnić przeciw Bogu. W rezultacie „więzienia i pałace, inkwizytorzy i dozorczy więzienni, ciemnicy i tyrani, berła i korony“ tworzą jeszcze jeden element piekielnej scenerii niszczącego świat kataklizmu.

We „fragmentach“ francuskich znajdziemy bohatera podobnego do zbrodniarza-mściciela z wcześniejszych powieści historycznych i różnego odeń zarazem. Mściciel staje się potępieńcem obarczonym zbrodniami, będącymi już nie tyle wynikiem jego piekielnej dumy i okrutnej mściwości, ile tajemniczego fatalizmu pchającego go do działania. Działanie to służy celom ponadindywidualnym, ale niekiedy naznacza bohatera piętnem zbrodni i skazuje go na gniew boży.

Ów wątek „bojownika-zbrodniarza“ dominuje w ówczesnej twórczości Krasińskiego, jakkolwiek w każdym konkretnym wypadku będzie występował w innej nieco stylizacji i z różnymi akcesoriami, będzie otrzymywał również odmienne rozwiązania, płynące z różnej oceny moralnej. Bohater i jego szabla niekiedy uznane być mogą za narzędzie woli bożej. Wówczas umierając bohater zamienia ziemską ojczyznę na niebieską, a małe sprawy ziemi ustępują na progu wieczności, która staje się jego udziałem i nagrodą. Ale może też ciążyć na nim niepojęte przekleństwo — wówczas potępienie będzie jedyną nagrodą za walkę całego życia. Straszliwe kataklizmy przyrody i świata ludzkiego, które szaleją wokół bohatera, przynoszą mu zagładę i potęgują jego konflikt z Bogiem. „Ostatnim jego uczuciem była nienawiść do Boga i pogarda dla wieczności“ (VIII, 70). Jest rzeczą charakterystyczną, że motyw zatargu z Bogiem nie przybiera tu cech prometeizmu narodowowyzwoleńczego. Jest raczej protestem w imię zniszczonego szczęścia indywidualnego, w imię zdeptanych praw ludzkiego serca i upokorzonej godności ludzkiej. Bohater przyjmuje śmierć i potępienie zlorzcząc Bogu, ale też i akceptując ciężący na nim wyrok.

Inaczej układają się szczegóły końca świata w najciekawszej u Krasińskiego wizji katastroficznej — w utworze zatytułowanym *Sen*, z 20 września 1830. Został on napisany pod wrażeniem wieszczkiej przepowiedni Reeve'a o komecie, która pojawi się w 1832 r. zapowiadając koniec świata. Zapewne dlatego w tej wizji wystąpiły pewne szczegóły, które można odnieść do życia kapitalistycznej Anglii; dlatego odegrali swe role „panowie, władcy, słudzy, żołnierze, naczelnicy, ministrowie, lud“; dlatego wy-

stąpiła konsekwentna stylizacja, zmierzająca do zarysowania obrazu upadku określonej cywilizacji.

Straszny pożar pochłaniał domy wkoło mnie. Kroczyłem po bruku, zasłanym biletami bankowymi i papierowymi pieniędzmi, które płonęły u mych stóp. [VIII, 191]

W ten sposób raz jeszcze bohater twórczości genewskiej zaznaczył, że siebie nie zalicza do „tego wieku“ — wieku ciemńycieli i bankierów.

W tym właśnie utworze najwyraźniej może uwydatniła się nowa ideowa funkcja frenetycznej stylizacji. Jest ona tu konsekwentna i prze-myślana — ma wyrazić potworność eschatologicznej wizji, gdy w „piecu płomiennym“ ginie nienawistny świat tyranów i kapitalistów. Rozżarzona atmosfera, pożary i płomienie, „powietrze tak ciężkie, że uciskało piersi jak wał rozpalonego żelaza“, „dym, krzyki i tłumy ludu konającego“ — oto elementy składające się na scenierię katastroficznego *Snu*. Oddają one grozę momentu, gdy „ziemia miała wypaść z swego toru, rozbić się i roztrzaskać i wszystkie węzły społeczne już się zerwały“ (VIII, 185), gdy „ostatnia godzina dla materii wybiła“.

Przedstawiając „obrazy śmierci, zniszczenia i rozpacz“ Krasieński jednak paradoksalnie usuwał bohatera lirycznego poza obręb ich bezpośredniego oddziaływania. „Koniec świata nie działał na mnie“. Jest to moment uporczywie powtarzający się we wszystkich wizyjnych „fragmentach“. Wśród zagłady bowiem bohater uporczywie zdąży do ukochanej. To wyróżnia go spośród reszty ludzkości, wijącej się w bólu i strachu.

Miałem ogromną wyższość nad nimi wszystkimi, ponieważ miałem jeszcze cel na ziemi, do którego dążyłem z wszystkich sił, a oni nie mieli żadnego. [VIII, 188]

W wizyjnych „fragmentach“ Krasieńskiego pogoń za ukochaną wplata się zatem w krwawy sen o historii. Ich bohater działa w imię wolności i wbrew tyranom:

Czasem miecz mój strącał jakąś koronę, to znów z tej korony kuto dla mnie łańcuchy. [...] Zdązałem do celu; uzbrajałem ludy i podniecałem królów, wyracałem, niszczyłem, wznosiłem świątynie i trony [...]. [VIII, 38—39]

Ale jedynym celem tego pochodu wolności jest: ujrzeć ją znowu, spotkać ją raz jeszcze. Cel ten zresztą rozumiany jest dość minimalistycznie — w omawianych wizjach sprowadza się bądź do marzenia o rzuce-niu na nią „ostatniego spojrzenia“, bądź też połączenia się z nią „u wejścia do grobowca“. Niemniej nadzieja ujrzenia ukochanej chroni bohatera w nadprzyrodzony sposób przed zgubą — stanowi bowiem rację jego istnienia:

Wtedy ujrzałem się bliskim śmierci, stojącym nad grobem, i pragnąłem końca; lecz miałem zobaczyć ją raz jeszcze — nie mogłem zginąć! [VIII. 39]

Podobne ujęcia pojawiają się w utworach, gdzie wątek erotyczny można uznać za dominujący; w utworach, w których znalazłoby się sporo cech salonowego madrygału, przeznaczonego dla Henrietty Willan. Istniały przecież także i „użytkowe“ motywy owej romantycznej autostylizacji, efektownego kostiumu szlachetnego a nieszczęśliwego bojownika, który w obliczu historycznych kataklizmów myśli tylko o odzyskaniu ukochanej. Jedna z wizji katastrofistycznych została nawet w zakończeniu opatrzona wyraźnie madrygałowym „przesłaniem“:

Przebudziłem się i żałowałem piekła. Zniósłbym wszystkie nieszczęścia ziemi za jedno jej spojrzenie i wszystkie ognie wiecznego potępienia za jej łzę jedną.
[VIII, 46]

Salonowa galanteria miesza się tu z motywami *Eloi* Alfreda de Vigny; *Eloi* — anielicy zrodzonej z łzy Chrystusa, *Eloi*, która ulitowała się nad męką szatana. Podobną rolę przeznaczał pannie Willan romantyczny demon z *Genewy*.

Niezależnie jednak od madrygałowego adresu niektórych „fragmentów“ wydaje się, że trzeba je w ogólności uznać za przejaw dążenia do absolutyzacji romantycznej miłości. „Fragmenty“ ukazują wyższość indywidualnego uczucia nad historią, nad naturą, nad boskim planem dziejów stworzenia. Stanowią jakby próbę polemiki przynajmniej z klimatem przyswajanej w okresie genewskim historiozofii, w której górowały akcenty katastrofizmu. Arystokrata-romantyk, wrogi współczesnym tyranom i bankierom, a jednocześnie rozumiejący bezpowrotny zmierzch świata przeszłości, przejął widzenie przyszłości jako ciągu kataklizmów i zagłady. Ale nie chciał się jeszcze korzyć przed wzniosłym pięknem eschatologicznych wizji, przed molochem konieczności historycznych. Przeciwwstawił im absolutną wagę indywidualnego uczucia, piękno czystego królestwa miłości.

Bardzo podobne motywy wystąpią w innej grupie utworów okresu genewskiego, które można by określić jako przejawy „liryki maski“ — liryczne autobiografie literackiego sobowtóra poety. Narracja prowadzona jest tu przeważnie w trzeciej osobie; nawet i wówczas została jednak ujęta w sposób subiektywny, wydobywając przede wszystkim liryczną perspektywę stosunku autorskiego podmiotu do opisywanych zjawisk.

Napisany po polsku *On (Ułomek z pamiętników życia młodzieńca)*, francuskie „fragmenty“ — m. in. takie, jak *Marzenie człowieka przeżytego* czy *Dziennik umierającego* — nie pozostawiają wątpliwości co do swego charakteru: stanowią one właściwie kontynuację dziennika dla Henrietty. Tym razem jednak — na płaszczyźnie swoistej „liryki maski“, za pośrednictwem utożsamienia „ja“ lirycznego z różnorodnymi bohaterami „ułam-

ków". Akcenty autobiograficzne są zwłaszcza widoczne w opowiadaniu zatytułowanym *On. Ten „ułomek“*, napisany „podczas zwiedzania“ słynnego więzienia w lochach zamku Chillon (które pod wpływem poematu Byrona *Więzień Chillonu* ogromnie zafascynowało wyobraźnię Krasińskiego, jak zresztą i całej europejskiej publiczności literackiej), został wysłany do Warszawy 29 kwietnia 1830, a w czerwcu ukazał się drukiem w *Pamiętniku dla Płci Pięknej*. Historycy literatury dopatrywali się tu nawet opowiedzianego w trzeciej osobie życiorysu samego autora; zwłaszcza opis przedstawiający „dom rodzinny z szerokimi komnaty, z obrazami przodków, z rozległymi ogrodami“ utożsamiono wręcz z obrazem Opinogóry. Opis jest zbyt ogólnikowy, by dostarczać wyraźnych argumentów za tą tezą lub przeciw niej, jednakże kierunek interpretacji nie był w zasadzie fałszywy. We wszystkich tych utworach bowiem występuje silniej czy słabiej zaznaczona stylizacja autobiograficzna.

Omawiana grupa utworów oparta została przeważnie na schemacie życiorysu: Krasiński zarysowuje portret „człowieka prawdziwie nieszczęśliwego“, „człowieka przeżytego“ lub „człowieka umierającego“. Człowiek ten — w jakimś decydującym dla siebie momencie, najczęściej w obliczu śmierci — uzmysławia sobie własne dzieje, nadając im pewną konsekwentną jedność z punktu widzenia określonej interpretacji filozoficznej.

Postać bohatera ma jednak w tym ujęciu charakter statyczny — nie przechodzi on właściwie żadnej ewolucji: „wszystko zmieniało się wkoło mnie — a ja sam nie mogłem się zmienić“ (VIII, 111) — wyznaje jeden z tych programowych nieszczęśników. Krasińskiego bowiem interesują obecnie nie koleje życia, awantury i przygody, lecz właśnie niezmiennosc wewnętrznego portretu duchowego, tożsamość duszy wśród zmiennych kolei rzeczy. Taki jest również René, niewątpliwy pierwowzór wielu *senewskich* kreacji Krasińskiego. „Zgodził się opowiedzieć nie przygody życia, nie doznał bowiem żadnych, ale tajemne uczucia swej duszy“ — pisze o nim Chateaubriand.

Wewnętrzna zaś konsekwencja filozoficzna, jaką narzuca Krasiński życiorysom swych bohaterów, została zaczerpnięta z opisu „choroby wieku“ u Chateaubrianda i Byrona. Krasiński odnosi również do swego bohatera słowa Thomasa Moore'a:

Ten, któremu życie nie może już nic przynieść ani ciemniejszego, ani jaśniejszego, dla którego nie ma balsamu w radości ani smutku w cierpieniu.

Bohater Krasińskiego zatem — to jeszcze jedna wersja portretu człowieka dotkniętego „chorobą wieku“: zniechęceniem do życia, smutkiem bez określonej przyczyny, nudą i rozpaczą.

Znalazłem nawet jakieś nieoczekiwane zadowolenie w pełni mej zgryzoty — wyznaje René — i spostrzegłem, z tajemnym uczuciem radości, że ból nie jest

uczuciem, które by się wyczerpywało jak rozkosz [...] od czasu gdy byłem istotnie nieszczęśliwy, nie pragnąłem już umrzeć. Zgryzota stała mi się zatrudnieniem, które wypełniało wszystkie chwile: tak serce moje przesiąknięte jest nudą i smutkiem!¹⁰

Pewne rysy indywidualne w tym sztampowym już portrecie stanowią może stałe u Krasińskiego urzeczenie zabarwionymi feudalnie rycerskimi ideałami moralno-obyczajowymi. Z jednej strony autor gloryfikuje nieszczęście, samotne cierpienie i *spleen*; z drugiej zaś — jako pozytywne życia wymienia „wieniec poety, usta kochanki i sławę wojownika“. Znamy już zresztą to szczególne skrzyżowanie poglądów i ideałów z korespondencji z Reeve'em.

Inne cechy, które złożyły się na portret bohatera wieku, zostały całkowicie zaczerpnięte z obiegu konwencji literackiej i obyczajowej. Musiał to być, oczywiście, człowiek młody — Krasiński stale moment ten eksponuje, pisząc o „młodzieńcu“, o „tak młodo umierającym przyjacielu“ itd. Musiał to być zarazem człowiek wybitny, wyrastający ponad tłum, młodzieniec o wielkiej duszy i wzniosłym przeznaczeniu. Wystarczy powiedzieć „On“ — jest to bezimienny symbol pełnego człowieczeństwa, nie lękającego się goryczy i nieszczęścia. Zresztą w cierpieniu właśnie objawia się indywidualność, ono wyróżnia od „reszty“:

Cierpienie moje nawet — dowodzi René — dzięki swej niezwyklej naturze przynosiło z sobą niejaką osłodę: miłe jest to, co nie jest pospolite, nawet gdy samo w sobie jest nieszczęściem¹¹.

Dlatego udziałem bohatera u Krasińskiego staje się los bolesny — los wielkości otoczonej przez miernoty. Jest on w najwyższym stopniu znudzony życiem, błąka się wśród niepewności i zwątpienia, dławi go poczucie bezsensu istnienia, nęka strata ukochanej.

Niesmak, nuda tłoczyły mię. Nie było mocy, która by mogła wprawić w drżenie pragnienia me wargi lub pobudzić me zwiędłe serce. Wszystko stało mi się obojętne. Nie kochałem swych krewnych; przyjaciele moi zazdrościli mnie; bogactwa me stały się lśniącym stosem, z którego nie umiałem wyciągnąć korzyści. Źródło miłości wyschło w mej jałowej duszy, a bezduszna natura straciła dla mnie swe wszystkie powaby. Słowem, byłem jak słup granitowy wśród ludzi — odosobniony, samotny, nieczuły i zimny. [VIII, 110]

— oto wyznanie jednego z bohaterów, który nie ma już w sobie nic „poza uczuciem cierpienia i męki“.

Zrozumiałe, że wybawienie z tego stanu może przynieść tylko śmierć. Toteż wszyscy niemal bohaterowie genewskiej prozy Krasińskiego żywią nieprzeparate, niezwalczone pragnienie śmierci. Ale w tym właśnie miejscu

¹⁰ F. R. Chateaubriand, *Atala. René*. Tłum. T. Boy-Żeleński. Poznań br., s. 141.

¹¹ *Tamże*, s. 143.

występuje rys niesłychanie znamienity i interesujący dla określenia ideowej postawy młodego pisarza — mianowicie bohater jego nie waży się na tak modny w romantyzmie gest samobójczy. Nie zostaje tu powtórzony wystrzał Wertera i tyłu jego naśladowców udreżonych męką istnienia. Wprowadzając za *Cierpieniami młodego Wertera* Goethego „ból świata“ jako główną przyczynę tortur moralnych swych bohaterów, Krasiński nie odważył się na usprawiedliwienie samobójstwa. Tkwił zbyt silnie w kręgu pojęć religijnych. Wzorem romantycznego cierpiętnika był dlań nie Werter, lecz raczej René, który wśród ataków nudy i rozpacz, ubłagany przez siostrę — Amelię, nie ważył się targnąć na swe życie.

Chciałem opuścić ziemię przed rozkazem Wszchemogącego; była to wielka zbrodnia: Bóg zesłał mi Amelię, zarazem, aby mnie ocalić i ukarać¹².

Dla postawy swego bohatera Krasiński znajduje podobne uzasadnienie, mieszczące się zresztą w ramach jego ogólnej koncepcji historiozoficznej: „On“ nie może umrzeć, gdyż „czas jeszcze nie nadszedł i gwiazda przeznaczenia nie wylała jeszcze z łona wszystkich promieni“. „Nie chciał zgonu swego przyspieszać“, bo „uważał za słabość, niegodną człowieka, na krok cofnąć się przed własnym przeznaczeniem“. Dlatego pozostaje mu jedyne wyjście — błagać Boga o litość, czyli o śmierć. W opowieści pt. *On* Bóg wysłuchiwał tej prośby, „zmiłował się nad życiem, klęskami w każdej chwili naznaczonym“, i zalał wodami oceanu łódź, na której wzniosły młodzieniec wzywał zagłady.

W *Marzeniu człowieka przeżytego* Krasiński powtórzył ten sam schemat. Bohater — tym razem we śnie — wypływa na ocean, by zakończyć tam swe dni. On również nie może walczyć „przeciw przeznaczeniu“, ale liczy na to, że oczekiwanie śmierci sprowadzi ją wreszcie.

Pozdrowiałem śmierć myślą, gdyż wargi me zlepiły się z sobą — pozdrowiałem śmierć jak niegdyś kochankę. I kiedy spostrzegłem ją już blisko siebie, jak chyliła się z lodowymi nożycami, by przeciąć ostatnią nić tkaniny mego życia, zbudziłem się i ujrzałem, że liczne i niezliczone dni katuszy zostały mi jeszcze na ziemi. [VIII, 118]

Romantyczne urzeczenie śmiercią jest znamienne dla genewskiej prozy Krasińskiego. Niekiedy, jak np. we *Fragmencie* z 8 maja 1830 przybiera ono charakter frenetycznej „ekstazy nicości“:

Czy widzicie go z pianą na wargach, z oczyma występującymi spod powiek, z czołem sinym jak błęde wieko grobu, dzierżącego w ręce głowę trupa? Patrzy na nią, obraca ją, rozkoszuje się nicością istoty podobnej do niego [...]. A palce jego, wstrząsane konwulsyjną i straszną siłą, wpijają się w suche kości, które trzeszczą w jego uścisku; i rozsiewa wokół siebie proch ludzki, czyniąc zeń tuman, który wiatr unosi i pędzi, i wzbija ku niebu, i znów na ziemię ciska. [VIII, 67]

¹² *Tamże*, s. 141.

Podobną scenę można znaleźć w warszawskiej twórczości Krasińskiego, we *Władysławie Hermanie*, gdzie wybuchy makabrycznej radości w obliczu trupiego rozkładu miały być efektownym i budzącym grozę dowodem mściwości bohatera, służyły charakterystyce postaci literackiej. Tutaj natomiast są wyrazem nihilistycznego potępienia życia; wraz z innymi akcesoriami znamionującymi „pragnienie śmierci“ stanowią przejaw napięcia konfliktów moralno-filozoficznych, które charakteryzuje genewską twórczość Krasińskiego. Tak jak we frenetycznych powieściach warszawskich, autor sięga znów po rekwizyty „czarnej literatury“ XVIII i początków w. XIX — zwłaszcza odżywa wpływ *Mnicha* Lewisa. Słynny epizod pogrzebanej żywcem mniszki staje się teraz wzorem dla utworu w języku francuskim pt. *Wiosna i więzień*. W sytuacji modelowanej na dziejach Bonivarda — opiewanego przez Byrona w poemacie *Więzień Chillonu* — Krasińskiego zainteresowała nade wszystko analiza stanu psychicznego człowieka, który „unicestwiony — czuje jeszcze“, położenie „zmarłego za życia“. Była to znów okazja do snucia efektownych spostrzeżeń o śmierci i konaniu „za życia“.

Próba dalszego rozwijania motywu śmierci i analizy uczuć człowieka stojącego w obliczu końca widoczna jest szczególnie w jednym z najciekawszych utworów genewskich Krasińskiego. Idzie o *Dziennik umierającego* (z 24—25 października 1830). Autor podejmuje tu zbanalizowany przez romantyzm wątek kochanka, który z powodu miłosnej rozpaczki zapada na suchoty. Z drobiazgową precyzją analizuje Krasiński stan umierającego, zwłaszcza zaś jego konflikty filozoficzne — wahania między przecuciem oczekującej go nicości a pożądaniem nieśmiertelności. Walka ta została w *Dzienniku* przedstawiona z dużą wnikliwością psychologiczną. Ma bowiem rację Kazimierz Wyka sugerując, że w prozie francuskiej Krasińskiego wystąpiło „poszukiwanie niezwykłości psychologicznej, analiza jakichś zupełnie wyjątkowych sytuacji“. Było to wywołane dążnością „do analizy psychologicznej, do jej rozszerzenia i pogłębienia. Zanim ta analiza dojdzie do realizmu, zanim za jej pomocą rozpoczną pisarze rozbierać wypadki i przeżycia codzienne, najpierw musi się ona wykształcić na stanach niezwykłych, jaskrawych, przez to łatwiejszych do zauważenia, ale też rychło tracących swój walor“. U Krasińskiego także za tło analizy psychologicznej posłuży „rewizja duszy i wszelkich wartości w obliczu śmierci“¹³. Można ją było przeprowadzać również na przykładzie obłędu. Pojawienie się w utworach Krasińskiego właśnie tematyki śmierci było uzasadnione ideowymi związkami młodego pisarza z tym odłamem romantyzmu, który przyniósł nie spotykaną przedtem w takim nasileniu w literaturze apologię nocy, zagłady i śmierci — wyraz pesymistycznego poglądu na świat.

¹³ K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1959, s. 159—160.

Bohaterowie omawianych utworów Krasińskiego w jednym jeszcze punkcie przypominają dość wyraźnie postacie z „fragmentów“ stylizowanych na wizje senne. Losy ich bowiem określa ten sam klimat klęski miłosnej i katastrofizmu dziejowego. I tutaj wśród pożarów, zagłady ludzkości, bitew i rzezi, miast w perzynie, państw chylących się do upadku bohater myśli wyłącznie o sobie i o swej ukochanej. Ona bowiem jest jedynym wspomnieniem, które „przekwitłe serce jeszcze do żywszego bicia przymuszało“; z jej oczu jedynie bohater może czerpać „strumienie wielkości i uniesienia“. A zatem znów absolutyzacja indywidualnej miłości, przeciwstawionej nicości wszystkich spraw ziemskich.

Bohater *Fragmentu* z 8 maja 1830 umiera przeklinając Boga, który mu wydarł narzeczoną. Pogardza wiecznością boską, gdyż tylko ukochana, „ona jedna była jego wiecznością“. Ten wybuch bogoburczego nihilizmu jest jednak rzadkim zjawiskiem w twórczości Krasińskiego, odsłaniającego wówczas nędzę człowieka, ale nie ważącego się zbyt często na formułowanie wyraźnych oskarżeń przeciw niebu.

Dziennik umierającego przynosi uzasadnienie tej postawy w relacji bardziej zintelektualizowanej i opanowanej niż frenetyczne wybuchy rozpaczcy z większości „fragmentów“:

Nauczyłem się, jak tworzą się skały i rodzą się ludy, jak burza niszczy skały i podmywa je z dołu i jak występki i winy niweczą narody. Lecz wszystkie te imiona wodzów, trybunów i królów nie zastąpiły memu uchu tego, które niegdyś tak lubilem powtarzać co chwila. Nie miałem już celu, badania moje były wymuszone; a poza tym nie dochodziłem nigdy do żadnej pewności. Czyż więc niepewność mogła zastąpić to, co utraciłem? [...] Świat starożytny i nowoczesny przesunął się przede mną i na próżno szukałem w bezmiarze jego ulgi. Rzym i jego chwała, Grecja i jej piękno, Arabia i płomienna jej wyobraźnia, średniowiecze i jego rycerstwo, wieki następne i ich intrygi, ich odkrycia i umiejętności były dla mnie kilkoma ziarnkami piasku unoszonymi wiatrem. A jednak czuję, że mogłem być czymś, gdyby ona nie była mnie opuściła. [VIII, 228]

Znów więc ten sam konflikt między jednostką a historią, rozpatrywany na płaszczyźnie miłosnego nieszczęścia. Wielkość cierpień jednostki ma dla Krasińskiego równą wagę, co losy państw i narodów. Jest to postawa wprowadzona do literatury romantycznej przez twórcę *Renégo*. On również dumał nad szczątkami Grecji i Rzymu, rozmyślał nad żyjącymi narodami, oglądał arcydzieła „starożytnej i śmiejącej Italii“.

Mimo to czegoż nauczyłem się aż dotąd z tyłą mozołu? Nic pewnego u starożytnych, nic pięknego u współczesnych. Przeszłość i terażniejszość — to dwa niezupełne posągi: jeden wydobyto pokaleczony od uszkodzeń wieków, drugi nie osiągnął jeszcze swej przyszłej doskonałości¹⁴.

¹⁴ Chateaubriand, *op. cit.*, s. 115—116.

Z historii płynie tylko gorzka mądrość sceptycyzmu i nauka poszukiwania prawdy w doświadczeniach wewnętrznych jednostki.

Jednakże omówione tu poglądy nie występują z równą konsekwencją w całej genewskiej twórczości Krasińskiego. Romantyczna absolutyzacja uczucia i cierpienia jest charakterystyczna nade wszystko dla lirycznych „fragmentów“ autobiograficznych. Gdy zaś Krasiński przechodzi do bardziej zobiektywizowanej prozy fabularnej, do powiastek i powieści, historiozofia w duchu Cousina i Ballanche'a zaczyna zajmować w nich naczelne miejsce i zarazem inaczej zgoła rysuje się stosunek jednostki do historii. Ale jednocześnie okres historiozoficznej liryki autobiograficznej był niezbędny po to, aby historiozofia mogła się wedrzeć do twórczości powieściowej Krasińskiego, jakże przez to właśnie różnej od warszawskich romansów historycznych.

Przemiany te dają się prześledzić choćby na najwcześniejszym genewskim utworze o charakterze powiastki. Idzie o *Spowiedź Napoleona*, pisaną w końcu czerwca i na początku lipca 1830.

Na wybór postaci Napoleona jako pierwszego historycznego bohatera „filozoficznego“ okresu twórczości Krasińskiego złożyło się wiele czynników. Już z tradycji ojcowskiej, z „sali napoleońskiej“ we dworze opinogórskim, wyniósł Krasiński kult cesarza Francuzów. Wszak jeden z jego pierwszych utworów — to *Rozmowa Napoleona z Aleksandrem I na Polach Elizejskich*, gdzie „mąż postawy niewielkiej“, ale „twarzy bohaterskiej“, przedstawiony został w aureoli szlachetnego geniuszu. Atmosfera romantycznej Europy mogła podtrzymać tylko i rozwijać kult bohatera wyniesiony z dzieciństwa. Narody powstały „w imię krwi nieśmiertelnego Napoleona“, który dla mas pozostał na zawsze żołnierzem wolności, symbolem demokracji, „inicjatorem wielkich rzeczy“. Napoleon był w jednej osobie wcieleniem „chwały narodowej, gwarancji rewolucyjnej i zasady władzy“¹⁵. Dla romantyków pozostał uosobieniem absolutnej wielkości, ale też zarazem i symbolem losu człowieka. Takim też widział go przez dłuższe lata Krasiński, chociaż — ze względów patriotycznych — żywił do cesarza „polskie pretensje“ i dał im wyraz zarówno w *Legionach polskich*, jak i w *Spowiedzi Napoleona*. Cesarz przyznaje się tam do „nie wdzięczności“ wobec „ludu walecznego i wiernego“:

Zasiałem Europę ich mogiłami, a nie wskrzesiłem im ojczyzny. [VIII, 105]

Aktualizacja legendy napoleońskiej w okresie genewskim da się wytłumaczyć głównie faktem, że na pierwsze miejsce wśród problemów historiozoficznych pasjonujących wówczas Krasińskiego wysuwa się rola wielkiego człowieka w dziejach. Już zresztą po na-

¹⁵ Cyt. za: J. Lukas-Dubreton, *Le Culte de Napoléon. 1815—1848*. Paris 1960, s. 296 i 297.

pisaniu *Spowiedzi Napoleona* będzie się Krasieński niejednokrotnie zastanawiał nad bożą misją wybitnej jednostki.

Pamiętaj, że aby być wielkim człowiekiem, trzeba mieć misję od Boga, trzeba rzucić do swych stóp rodzaj ludzki porwany podziwem lub wdzięcznością [...]. [C I, 390]

Wielki człowiek jest właściwie zawsze narzędziem Boga — a może być zesłany bądź dla ukarania rodzaju ludzkiego, bądź dla jego zbawienia. W związku z tym Krasieński dzielił wielkich ludzi na tych, którzy spełniają rolę „bicz bożego“, i na „zbawców“. Napoleon — według klasyfikacji przyjętej przez Krasieńskiego — należał do „zbawców“, gdyż człowiek, który ma podobną misję do spełnienia, powtórzyć musi drogę męki i poświęcenia Chrystusa. A tak właśnie dla wielu romantyków kształtował się żywot cesarza, który swój okres męki przeżył podczas wygnania na Wyspie Sw. Heleny.

Jakkolwiek są to przekonania wyrażone w rok czy półtora po napisaniu omawianego utworu, ich zawładki niewątpliwie można już zaobserwować w *Spowiedzi Napoleona*. Skrzyżowały się w niej zatem przejawy kultu Napoleona z zainteresowaniami dla roli wielkich jednostek w dziejach. Stąd waga tej dość naiwnej jeszcze powiastki dla zarysowania obrazu historiozoficznych koncepcji Krasieńskiego w okresie genewskim.

Utwór nawiązuje do jednej z rozpowszechnionych opowieści o ostatnich chwilach cesarza, opowieści, które składały się na XIX-wieczną wersję legendy napoleońskiej. W latach 1821—1830 pojawiła się spora liczba publikacji pism samego Napoleona, jak również swoistych „apokryfów napoleońskich“, tj. rzekomych utworów cesarza. Z nich to zapewne zaczerpnął Krasieński pogłoskę o tajemnej przedśmiertnej spowiedzi Napoleona i uczynił ją tematem swego utworu. Został on napisany po francusku i przeznaczony dla *Bibliothèque Universelle*, nie był jednak drukowany za życia autora.

Krasieński włożył sporo wysiłku w jego przygotowanie.

To rzecz, która mnie dużo kosztowała trudu — zwierzał się Reeve'owi — i w którą włożyłem najwięcej czasu, pilności i wysiłku artystycznego: bo w całej *Spowiedzi* przyszło mi naśladować energiczny styl wielkiego człowieka. [C I, 11]

Podobnie i w liście do ojca donosił o trudnościach, jakie nastęrczył mu ten utwór. Była to wyraźnie rzecz obmyślona w szczegółach, przeprowadzająca konsekwentnie pewną zamierzoną koncepcję — zatem proces twórczy różnić się musiał od lirycznych erupcji, które przynosił dziennik czy autobiograficzne „fragmenty“. Tutaj Krasieński dążył do ujęcia pewnej problematyki historiozoficznej w zobiektywizowanym ciągu fabularnym.

Utwór zawierał rodzaj autoanalizy: Napoleon pragnął w obliczu śmierci ogarnąć i zrozumieć sens własnego życia. Krasiński wątek ten połączył z rozmyślaniami o roli wielkich jednostek w boskim planie świata, utrzymanymi w duchu koncepcji Cousina.

Napoleon, w ujęciu Krasińskiego, czuje się „dziełem Boga“, narzędziem Boga, ważnym elementem w wielkim planie stworzenia. „A Bóg czas jakiś posługiwał się moim ramieniem i słowem“. „A Stwórca przeznaczył mię, bym panował nad światem i grób swój znalazł na wyspie pustynnej“ (VIII, 100). Przewinienie swe upatruje głównie w tym, że niekiedy nie pamiętał o woli, która miała nim kierować. „Zapominałem czasami, iż byłem tylko środkiem, a pochlebiałem sobie, że jestem samą zasadą i przyczyną“ (VIII, 100). Charakterystyczne, że do tego „zapomnienia“ miała się sprowadzić cała tragedia losu Napoleona.

Spowiedź jest dosyć znamieną dla ówczesnych historiozoficznych rozważań Krasińskiego. Dostrzegł on i zrozumiał ideę czasu, która legła u podstaw zarówno najwybitniejszych dzieł historyków Restauracji, jak i poważnego nurtu historyzmu romantycznego. Stwierdził, że rzeczywistość jest rozumna, że rozwojem historycznym rządzą określone prawidłowości, że postęp jest prawem historii. Ale historiozoficzny schemat, choć naówczas niewątpliwie płodny, intelektualnie pozostał pusty: młody poeta nie chwycił jeszcze konkretnej problematyki dziejów, nie miał nic do powiedzenia o samej historii. Dlatego Napoleon uzasadniając tezę, że panowanie jego było przejawem obiektywnej konieczności, potrafi rzucać tylko ogólniki: „Tron mój był koniecznym ogniwem w łańcuchu wypadków...“; „Nienawidziłem ludów całych, nigdy jednostek, a jeżeli władza moja była despotyczna, to dlatego, że wymagały tego: czas, ludzie i okoliczności“ (VIII, 101). Ogólniki te pochodzą od Cousina.

W jednym jednak punkcie poglądy Krasińskiego odbiegały od tez Cousina. Francuski filozof uważał, że klęska bohatera dotyczy także i jego racji historycznej czy moralnej, że wobec przegranej reprezentowane przez niego wartości muszą ustępować na plan dalszy — słuszność jest bowiem zawsze i tylko po stronie zwycięzców. W owej „moralności sukcesu“ kryła się niewątpliwie trywializacja idei Hegla. Mickiewicz potępiał Cousina i Guizota właśnie za płaską apologię „tego, co rozumne i rzeczywiste“. Również i Krasiński nie mógł podzielać sądów Cousina o braku słuszności sprawy u zwyciężonych — niezależnie nawet od sposobu myślenia, narzuconego przez problematykę polskiego patriotyzmu. Zawsze bowiem będzie go cechowała skłonność do tragicznego ujmowania rzeczywistości, przy którym racje występować muszą zarówno po stronie zwycięzców, jak i po stronie zwyciężonych. Toteż szkicując postać żyjącego na „pustynnej wyspie“ pokonanego Napoleona nie przekreśla sensu jego życia i czy-

nów. Pozwala mu sądzić, że „był gromem przez Boga rzuconym“, że w wielu rzeczach stał „poza prawami ludzkości“.

Centralna problematyka utworu Krasińskiego zaznaczona została już w tytule opowiadania. Spowiedź Napoleona — to jednak nie romantyczna spowiedź duszy wobec całego świata, lecz zarówno ortodoksyjnie potraktowany „sakrament pokuty“, jak i raport „bożego narzędzia“ składany kapłanowi katolickiemu — „przedstawicielowi Wszechmocnego na ziemi“. Jednym z ideowych celów powiastki jest bowiem ukazanie Napoleona jako chrześcijanina i sługi Kościoła.

Zamierzenie to nastroczało Krasińskiemu pewne kłopoty, z których dość naiwnie zwierzał się w liście do ojca:

Niemalą stawiało mi trudność pogodzenie pysznego jego umysłu i dumnej duszy z religią chrześcijańską, domagającą się skrucy i pokory. [VIII, 95]¹⁶

Wyjściem z trudności stała się idea aktu pojednania „narzędzia“ ze stwórcą i kierownikiem. Autor sugerował poza tym, że Napoleon zawsze czuł się chrześcijaninem.

Noc na polu bitwy, oświetlona księżycem — wyznaje tu zwycięzca spod Austerlitz — czyniła mię chrześcijaninem. Religia grobów przemawiała do mnie pośród trupów. [VIII, 106]

Tak więc z braku dowodów dogmatycznej prawowierności, Krasiński musiał się ratować koncepcjami katolicyzmu estetyzującego, jaki przedstawił Chateaubriand w *Geniuszu chrześcijaństwa*. „Wicehrabia“ dowodził bowiem, że katolicyzm jest religią najbardziej estetycznie wzruszającą, najpiękniejszą w swej artystycznej doskonałości.

Na ogólną koncepcję chrześcijaństwa Napoleona ciekawe światło rzuca list do Reeve'a z 19 stycznia 1832:

Życie Napoleona stanowi całość harmonijną, zupełną, poemat, który sam w sobie jest arcydziełem poezji. Odczytuj wciąż te trzy pieśni: w pierwszej siła olbrzyma; w drugiej — przepych pana Europy; w trzeciej — ekspiacja i męczeństwo, później zaś gloryfikacja chrześcijanina na łożu śmierci. To łoże śmierci wyciska mi łzy z oczu i sprawia, że moje serce bije entuzjazmem. Tak, dobrze zrobił, że nie padł pod Waterloo; dla nieznanego żołnierza, dla błyskotliwego bohatera, dla uciekiniera, dla takiego Karola XII, bańki mydlanej, która przelatuje nad światem, dobrze jest zginąć na polu walki, ale wielkiemu człowiekowi, temu, który winien pozostawić wiekom swój przykład, temu trzeba umierać na łożu śmierci, gdyż jego ostatnie słowa są lekcją dla nas, gdyż jego ostatnie myśli są relikwią do strzeżenia i szanowania. Testament, który Napoleon przekazał światu — to katolicyzm! Oh! jak ja bym chciał zobaczyć to orle spojrzenie, to oko, które nie było olśnione ani płomieniami Kremła, ani słońcem Egiptu, to oko spuszczone przed Chrystusem; te wargi, niczym chmury, które

¹⁶ Jest to przytoczony przez wydawcę w przypisie fragment listu do ojca, z 17 VII 1830.

ciskały gromy, by zmiażdżyć królów, te drżące wargi szepcące cicho wyznanie błędów przed nieznanym kapłanem, ubogim w duchu, silnym jedynie swą wiarą [...]. [C I, 423]

Już w *Spowiedzi* znalazło wyraz przekonanie Krasińskiego, że Napoleon stał się doprawdy wielki dzięki pobytowi na Wyspie Sw. Heleny. Młodzieńczy utwór był niezbyt udaną realizacją marzenia przed chwilą zacytowanego. Krasińskiego — jeszcze przed zapoznaniem się z dziełami Ballanche'a — fascynowała idea „prawdziwego chrześcijanina“, który przyjął na siebie ciężar ekspiacji za błędy ludzkości. I w tym sensie można stwierdzić, że w *Spowiedzi Napoleona* rysuje się już nowa koncepcja stosunku jednostki do historii: jednostka przystępuje z całą świadomością do realizacji wyznaczonej przez Boga misji. I nie buntuje się przeciwko tej roli. Jej wolność mieści się w ramach narzuconej przez Boga konieczności. Była to koncepcja w gruncie rzeczy optymistyczna, w której możliwość kolizji mogła się zarysować tylko w obrębie chwilowych nieporozumień między narzędziem a jego twórcą.

W *Mojżesz*, napisanym 26 lipca 1830, również została wyeksponowana problematyka wielkiej jednostki. Krasiński tworzył swoją impresję pod wyraźnym wpływem poematu *Mojżesz* Alfreda de Vigny. W tym niezwykle charakterystycznym utworze, pod maską Mojżesza ukazującym właściwie romantycznego proroka-poetę, wódz narodu żydowskiego mówi o sobie, iż jest „potężny i samotny“, „smutny i osamotniony w mojej sławie“. Krasiński więc również położył nacisk na absolutną, wstrząsającą samotność wielkiego człowieka, który odchodzi do Boga po spełnieniu swej misji. Jeden z krytyków słusznie napisał, że *Mojżesz* w ujęciu de Vigny jest właściwie „narzędziem Boga, a nie człowiekiem“. Oto również kierunek zainteresowań Krasińskiego latem 1830.

Wkrótce jednak historia wtargnęła w życie i twórczość Krasińskiego w sposób narzucający znacznie bardziej skomplikowane rozwiązania i niweczący nadzieję na harmonijne porozumienie między jednostką a światem historii i działania. Powstanie listopadowe stało się decydującym impulsem do ukształtowania historiozofii Krasińskiego, w której wystąpiły na plan pierwszy tragiczne kolizje między człowiekiem a historią, między jednostką a zbiorowością. Kluczowym problemem tej historiozofii stała się kwestia więzi moralnych i obowiązków społecznych, rola czynu i miejsce cierpienia.

Utworem najbardziej znamienym dla tego nurtu pisarstwa Krasińskiego jest *Adam Szaleniec*. Autor pracował nad nim w ciągu kilku miesięcy r. 1831 (od 13 marca do 27 lipca); pisał zresztą z przekonaniem, że jest to utwór ważny i wybitny, jakkolwiek nazywał go „historyjką“; utwór mający poważne znaczenie moralne.

Piszę ciągle mego *Adama*; pewnego dnia, być może, to będzie jedyny dowód świadczący na moją korzyść. [C I, 147]

Oryginalna wersja nie dochowała się — znamy tylko streszczenia całości i poszczególnych rozdziałów oraz fragmenty, które Krasiński — po przetłumaczeniu na francuski — wcielał w tekst listów do Reeve'a. Kallenbach wyodrębnił te fragmenty w czasie pracy nad korespondencją z Reeve'em i opublikował osobno pt. *Adam le Fou. Fragments*. Tekst Kallenbacha jest jednak niewystarczający dla dokładniejszej interpretacji utworu — należy uwzględniać również i streszczenia zawarte w listach do Reeve'a. Jest to zresztą jeden z najciekawszych utworów genewskich Krasińskiego; wywołał on też interesującą wymianę zdań między autorem *Adama Szaleńca* a jego pierwszym czytelnikiem, Reeve'em, dyskusję, która pozwala zorientować się w ówczesnych poglądach estetycznych Krasińskiego.

Utwór ten, jak można wnioskować ze streszczeń, przedstawiał podróż dystygowanego Anglika — lorda Grama — do Genewy, miasta, w którym spędził młodość. Chciał tu spotkać swego dawnego przyjaciela. Od kapitana statku, którym podróżuje po Lemanie, lord Gram dowiaduje się, że jego przyjaciel popadł w obłąkanie. Wkrótce potem lord ratuje w czasie burzy jakiegoś człowieka, który nieopatrznie wyprawił się na jezioro w żaglówce. Jest to właśnie ów obłąkany przyjaciel, Adam, który zresztą przeklina Grama za ocalenie mu życia. Następują wielkie tyrady obłąkańca, wyznającego przyjacielowi cierpienia i szaleństwo, o jakie przyprawiła go świadomość utraty honoru. Lord odwozi przyjaciela do klasztoru, gdzie ten — rozumiejąc, że tylko ku niebu może kierować swe spojrzenia — zostaje wyświęcony na kapłana. Nazajutrz rankiem Adam Szaleniec, dotknięty ciężką chorobą, żegna się z lordem i umiera.

Jeszcze na statku wręczył on Gramowi manuskrypt, który sam Krasiński tak streścił:

Manuskrypt. W nim wspomnienie H[enrietty]; wściekłość, furia, wstyd, ojczyzna, różne stanowiska, stany duszy zmieniające się często. [C I, 70]

Otóż można sądzić, że to, co Kallenbach osobno opublikował, stanowiło właśnie treść owego manuskryptu — opowieść obłąkanego o własnym życiu.

Uderzający rys *Adama Szaleńca* stanowi jego a u t o b i o g r a f i c z n y c h a r a k t e r. Jest to jednak autobiografizm nieco innego rzędu niż ten, który wystąpił w wizjach sennych — bardziej zaś zbliżony do „życiorysów“ bohaterów romantycznych. Krasiński próbował tutaj skrzyżować poetykę wyznania lirycznego z prozą fabularną.

W bohaterach utworu — lordzie Gramie i Adamie Szaleńcu — z łatwością można rozpoznać parę genewskich przyjaciół. Krasiński informuje

o tym wprost w liście z 26 maja 1831, gdzie każe Reeve'owi odnaleźć swe rysy w postaci lorda Grama: „Jednym słowem, to jesteś ty“; jeden z listów do Anglika zaczyna zaś słowami: „*Mon cher lord Gram*“. Reeve zaakceptował tę fikcję i sam również się tak nazywał w korespondencji z Krasińskim.

Autor wyposażył tę postać w rysy, które niejednokrotnie podkreślał charakteryzując Reeve'a. Gdy np. pisze: „W charakterze jego leżała skłonność do lenistwa, raczej do spokoju, do tego starożytnego spokoju...“ — odnajdujemy tu z łatwością echa dyskusji z Reeve'em, w których Krasiński gwałtownie zwalczał ten rys usposobienia przyjaciela. Podobnie ma się rzecz i z dalszymi składnikami portretu lorda Grama, odzwierciedlającymi osobowość angielskiego romantyka:

Miał duszę pełną harmonii, pochopną do marzeń, nie znającą, co to zemsta względem bliźnich, lecz umiejącą czuć z całą goryczą pogardę dla ziemi i jej mieszkańców. Gdy popadł w marzenie, trudno go było zeń wyrwać natychmiast. [VIII, 307]

Znajdujemy nawet aluzje do poetycznych rozmów przyjaciół na Lemanie:

Najczęściej, rozciągnąwszy się w mej łodzi, z oczyma utkwionymi w lasy, z głową ocienioną żaglami, ślizgając się po spokojnym wód, mówił o swojej kochance, o mojej, o świecie duchów, o wieku, o celu życia. [VIII, 308]

Co więcej, pada również wyznanie, które nieraz napotkać można w korespondencji:

Kochałem go, jak się kocha kobietę, gdy minął pierwszy szal namiętności. [VIII, 308]

Portret lorda Grama potwierdza tezę o doniosłej roli korespondencji z Reeve'em w kształtowaniu się warsztatu literackiego Krasińskiego. W listach bowiem napotykać możemy rozproszone rysy, które zbiegną się w charakterystyce ulubionego bohatera literackiego Krasińskiego; odnajdujemy zaczątek analizy psychologicznej „duszy wieku“, z której z czasem miała się wyłonić postać hrabiego Henryka w *Nie-Boskiej komedii*.

Jednakże w *Adamie Szaleńcu* Krasiński dwukrotnie odstąpił od prawdy w stosunku do życiorysu swego przyjaciela. Prawa do takich poetyckich dowolności bronił — zresztą przy innej nieco okazji — w sposób zdecydowany. Bo kiedy Reeve zarzucał mu nieścisłości w opisie Lemanu, Krasiński walczył o to, by móc się nie trzymać „ściślej prawdy“. „Celem jest nadanie akcji życia...“ — dowodził.

Mało jest ważne, czy kamień Saint-Gingolphe znajduje się tu czy tam i jaka jest głębokość wody w danej okolicy. Poeta widzi tylko błękitną powierzchnię Lemanu i zaludnia ją postaciami, dziećmi swej wyobraźni... [C I, 84]

Odstępstwa od rzeczywistości, na jakie pozwolił sobie Krasiński w portrecie przyjaciela, mają jednak niewątpliwie znaczący charakter. Po pierwsze, jego angielski bohater jest lordem. To zrozumiałe — awans przyjaciela świadczy zarówno o arystokratycznych upodobaniach Krasińskiego, jak i o uległości wobec konwencji ówczesnej literatury, w której lord angielski był bohaterem modnym i dekoracyjnym. Po drugie, jest on byłym przyjacielem Adama Szaleńca:

Niegdyś ściskaliśmy sobie ręce; dziś palce jego skurczyłyby się, nim by dotknęły moich. [VIII, 308]

Motyw zerwania przyjaźni między lordem a jego polskim przyjacielem stanowi pierwszy akcent zapowiadający główną ideę *Adama Szaleńca*: kompleks hańby spowodowany powstrzymaniem się od udziału w walce o wolność ojczyzny. Poemat przynosi bowiem próbę częściowego przynajmniej zobiektywizowania konfliktu, w obliczu którego znalazł się Krasiński w miesiącach powstania listopadowego.

W liście do Reeve'a z 21 czerwca 1831 donosił, że opisuje „szaleństwo człowieka, który ma mnie przedstawiać“. I nieco później:

Rozumiesz dobrze, że Adam to nie jestem ja i zarazem ja, ja. Moje ja posłużyło mi za punkt wyjścia i pchnąłem moją rzeczywistość aż do ostatecznych granic. [C I, 109]

W związku z tym Krasiński miał nawet interesującą koncepcję roli, jaką *Adam Szaleniec* odegrał w jego życiu. Sztuka bowiem wyjaskrawiając, doprowadzając „do ostatecznych granic“ możliwości tkwiące w sytuacjach realnych, zarazem przyzwyczajala do okrucieństwa rzeczywistości. Krasiński porównywał siebie do króla starożytnego Pontu, Mitrydatesa, który w młodości, nie mając się jeszcze czego obawiać, przyzwyczajał się do trucizny, gdyż przewidywał w przyszłości zamachy na swe życie. „Poezja, wyobraźnia, fikcja odrzucają pośrednictwo i dochodzą do celu“ (C I, 109). W ten sposób *Adam Szaleniec* miał się stać środkiem przełamania kompleksu hańby, dowodem na wielkość uczuć i przeżyć oraz przygotowaniem do zniesienia ciosów rzeczywistości. Miały one być lżejsze dla autora, który wszystko najgorsze już przeszedł w swym literackim wcieleniu.

Interesować może nade wszystko, w jakie rysy wyposażył Krasiński Adama, na jakie cechy kładł szczególnie akcent. Jest to bowiem pierwszy — aż tak wyrazisty i programowy — literacki autoportret młodego pisarza.

Na plan pierwszy wysuwa się tu przede wszystkim rozpaczliwa nienawiść do wroga. Pojawia się ona w szacie rozważań historyzoficznych, pasjonujących młodych ludzi epoki rewolucji i upadków potęgi imperiów, pod postacią dumań nad ruinami Rzymu:

Pocieszałem się patrząc na Rzym, leżący wśród gliny i błota; gdyż w dzieciństwie poprzysiągłem zemstę innemu Rzymowi i depcąc pierwszy, sądziłem, że kiedyś deptać będę drugi. [...] Ach, nie pragnę niczego; chcę jeno w chwili skonu mieć przecucie, że wrogowie mojej ojczyzny w proch runą, jak te portyki, i że kiedyś ludzie marzyć i przeklinać będą na ich grobach, jak marzyli i przeklinali na tych ruinach ludzie wolni, którzy toporami i mieczami swymi zmiażdżyli w proch potęgę Rzymu! [VIII, 309 i 311]

Tak więc w niedojrzałym jeszcze literacko i konwencjonalnym utworze pojawia się zapowiedź *Irydiona*: nienawiść niewolnika, marzenie o triumfie barbarzyńców nad zbrodniczą cywilizacją, splecenie losów Polski i ludów podbitych przez Rzym.

Bohater *Adama Szaleńca*, cierpiąc nad ujarzmioną ojczyzną śni, że jest „już na pogrzebie tyranów“, przysięga zemstę i... deklamuje bez końca. Reprezentuje więc jeszcze dość konwencjonalne wcielenie herosa wolnościowej poezji romantycznej — wroga tyranów, opętanego marzeniem o walce. Takiego znamy już z fragmentów dziennika dla Henrietty. Ale wkrótce ujawnia się rzeczywista sytuacja bohatera, sytuacja świeższa, mniej ograna, nosząca niepokojące piętno autentyczności, mimo banalnej formy stylistycznej:

Jest więc mym przeznaczeniem, że nie mogę umrzeć za ojczyznę. [VIII, 311]

Wróg tyranów nie bez przejmujących niekiedy akcentów przedstawia treść szarpających nim kolizji:

Czy po to urodziłem się człowiekiem, by wnet utracić miejsce swe wśród ludzi? Czy urodziłem się Polakiem po to, by nie móc bronić swej ojczyzny? Czyż kochałem jedynie po to, by postradać kochankę po wszystkie lata mego życia na ziemi, po wszystkie wieki mego życia w wieczności? Czy po to jeno udzielono energii mej duszy, bym używał jej przeciw samemu sobie, nie mogąc rozwinąć jej na zewnątrz? Po toż więc jeno otrzymałem wyobraźnię ognistą, by cierpieć jak skorpion otoczony płomieniami? [VIII, 314]

Są to sprzeczności rozdzierające psychikę Adama i powodujące, że zaczyna on tonąć w mroku obłąkania. Dusza jego bowiem nie może wytrzymać takiego napięcia konfliktów.

Różnorodne przyczyny życiowej klęski bohatera i nieprzewyciężone sprzeczności jego losu znajdują swe ujęcie w jednym, górującym nad wszystkimi innymi uczuciu: niezmierzonej hańby. „W s t y d! w tym słowie zamknięta cała moja droga...“ Podobnie i w streszczeniu przytoczonym w liście do Reeve'a Adam robi wyrzuty lordowi Gramowi za uratowanie mu życia: chciał zginać właśnie w falach Lemanu, bo na nich ludzie nie będą mogli niczego napisać. Na grobie zaś wyrzyją długą historię, zawartą między słowami: „hańba“ na początku i „hańba“ na końcu.

Również konflikt miłosny podporządkowany został motywowi utraty honoru. Adam boleśnie przeżywa pogardę kochanki:

Lecz ta, którą kochałem, w której oczach byłem bohaterem przeznaczonym do męczeństwa, pogardza mną również! [VIII, 319]

Zgodnie z etyczną postawą Krasińskiego, jego „bohater zaguby“ odrzuca myśl o samobójstwie — „byłoby nikczemnością umrzeć dla swego własnego spokoju“. Chce natomiast, by Bóg przyjął jego męki „jako ofiarę za szczęście naszej ojczyzny“. Nie brak nawet paraleli między dziejami męki Chrystusa a marzeniem o zmartwychwstaniu Polski, marzeniem utrzymanym w duchu słynnej metafory Lamennais’ego („Wstań, Polsko, z tego, co nazywają twoim grobem — ja wiem, że to twoja kolebka“). Ale te akcenty mistyki ofiary, które można by uznać za załączki mesjanizmu, są jeszcze bardzo nikłe.

W istocie bowiem Krasiński stoi wówczas na gruncie skrajnego pesymizmu. W bezwyjściowej sytuacji obłęd staje się niemal ratunkiem dla jego udręczonego bohatera-sobowtóra. Reeve trzeźwo i aż nieprzyjemnie ostro skrytykował tę mistyfikację:

Odrzucam twoje złe proroctwa na własny temat. Nikt nie staje się obłąkanym jedynie myśląc o obłędzie: można się nim stać tylko wskutek ciosu rozpaczny lub wskutek długiej beczynności, absolutnej beczynności ciała i ducha. [C I, 81]

Krasiński jednak za żadną cenę nie chciał porzucić swej koncepcji:

Mój Adam nie jest a m a t o r e m, mój drogi; chcę, aby był *a true bedlamite*. [C I, 108]

Poszukując realistycznej motywacji psychologicznej dowodził dalej, że właśnie hańba przede wszystkim może być przyczyną obłędu.

W absolutyzacji honoru, w uznaniu hańby osobistej za najstraszliwszą z klęsk, jakie ponieść może człowiek, dostrzec trzeba niewątpliwie charakterystyczny rys moralności feudalnej, tak bliskiej młodemu Krasińskiemu. Świadczy o tym również ukształtowanie wątku we *Fragmentcie* z r. 1830, opowiadaniu poświęconym opisowi pohańbienia rycerza Oliwiera de Bracy, który — mimo wezwań suwerena — nie wziął udziału w bitwie pod Poitiers. W całej grozie przedstawił Krasiński ponury obrzęd symbolizujący utratę czci rycerza, który sprzeniewierzył się swym najświętszym obowiązkom.

Natomiast w *Adamie Szaleńcu* egzaltacja obłędu i groza „zbezczeszczenia“ znalazły swój wyraz nie tyle w efektownych sytuacjach fabularnych, ile w stylistycznym ukształtowaniu spowiedzi bohatera; wyraziście wystąpiły tu cechy frenezji. Uderzają już tytuły poszczególnych rozdziałów: *Boleść*, *Męczarnia*, *Rozpacz*. Zarysować one mają swoistą gradację cierpień bohatera, doprowadzić do szczytu nastroj potępieńczej męki. Nie są to jednak klasyczne personifikacje występujące jeszcze w *Marii Malczewskiego*, gdzie „Ciszę budząc westchnieniem, Samotność usiada“, a „be-

zecznej Zemście [...] towarzyszy okropnie Rozpacz i Zgryzota“. Krasiński bowiem skoncentrował się wyraźnie na próbie oddania ostatecznego napięcia skrajnych stanów psychicznych, nie wahając się przy tym przed użyciem jaskrawych środków stylistycznych.

Adam, przeżywający swój osobisty kompleks hańby i winy, występuje tu jednak również jako przedstawiciel pokolenia „bohaterów zaguby“, których „nienawiść ludzi i zemsta Boga“ doprowadziły aż do poczucia wspólnoty z szatanem. Trudno wówczas szukać u Krasińskiego jakiejś szerszej koncepcji, tłumaczącej sens losów współczesnego mu pokolenia potępieńców, trudno dopatrywać się w przygodnych apostrofach do szatana — konsekwentnej filozofii satanizmu. Są to klisze literackie, efektowne ornamenty, służące spotęgowaniu stylistycznego wyrazu cierpienia bohatera. Młody autor intelektualnie opanował tylko tę jedną sytuację moralnego konfliktu i jej chciał podporządkować wszystko w swym utworze.

Adam Szaleniec reprezentuje jednak fazę dość decydującą dla twórczości Krasińskiego. Z jednej strony jest on swoistym podsumowaniem liryczno-autobiograficznej twórczości genewskiej. Stanowi także walny argument na rzecz tezy o znaczeniu korespondencji z Reeve'em dla kształtowania się warsztatu literackiego Krasińskiego. Z drugiej zaś strony — także i w tym utworze wystąpią echa poglądów historiozoficznych, które zaczęły się kształtować w dobie powstania listopadowego i przynosiły synowi generała zrozumienie sprzeczności, zawartych w konieczności historycznego działania i niemożności podjęcia go. Tu już Krasiński zaczyna obracać się wśród problemów narzucającej pełnię dramatycznych kolizji aktywnej postawy historycznej; przeczuwa tę możliwość tragizmu, która opromieni jego wielkie dramaty.