

# Bernadetta Kuczera-Chachulska

---

## Między realizmem obserwacji a wizją : Proces twórczy i wartość jego rezultatu na przykładzie pierwszej części "Nie-boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego

---

Colloquia Litteraria 2/13, 7-18

---

2012

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA

**MIĘDZY REALIZMEM OBSERWACJI A WIZJĄ.  
PROCES TWÓRCZY I WARTOŚĆ JEGO REZULTATU  
NA PRZYKŁADZIE PIERWSZEJ CZĘŚCI *NIE-BOSKIEJ*  
*KOMEDII* ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO**

Kraśiński wizjoner, Kraśiński myśliciel historiozoficzny – czy Kraśiński myśliciel polityczny, społeczny – to bez wątpienia pierwszorzędny problem badawczy. Ale można też postawić pytanie: na ile autor *Irydiona* spełniłby te wszystkie role, gdyby sam z siebie, nawet narzekając na brak „anielskiej miary” poecie niezbędnej, nie wpisał się w projekt i poczet największych – jednak – **artystów** polskiego romantyzmu? Na ile jego refleksja mogłaby wybrzmieć z takim rezonansem, gdyby artykulacja myśli nie przekroczyła tej granicy, za którą już nie godzi się mówić wyłącznie o wyizolowanej strużce dyskursu, myśli wyabstrahowanej, ponieważ stanowią one jedno z kształtem swoistym, metaforyczną i obrazową nadorganizacją, decydującymi o statusie dzieła artystycznego? Przyznać trzeba od razu, o tym uczy historia naukowej recepcji pisarstwa Kraśińskiego, że być może – najbardziej z romantyków – jest on predestynowany do takiego odbioru, może nawet bardziej niż Norwid – tyle wiemy z biografii autora *Przedświtu* o jego nadzwyczajnie intensywnym spalaniu się na drodze pracy umysłu, o wyczerpanej aktywności myśli, towarzyszącej mu od wczesnych lat chłopięcych; w tak dużym stopniu o specjalnym nacechowaniu jego utworów decyduje porządek zracjonalizowanej, logicznej myśli. Nawet tam, gdzie skłonni byśmy byli dostrzegać wizyjność, profetyzm

i aktualizację najbardziej ożywionej romantycznej amorficzności, zobaczyć można namysł, kalkulację i chłodny, racjonalny porządek. Tak pisze jeden z komentatorów twórczości Krasińskiego:

Czy naprawdę *Nie-Boska* to siostra rodzona *Dziadów* i *Kordiana*? Że pokrewna im – toć oczywiste. Ale równie chyba oczywiste, że nosi w sobie skłonności tamtym utworom obce. Ani śladu w niej przecie kompozycyjnego wzburzenia i wybuchowej gwałtowności, wyzwalających się w nieładzie, w dysproporcjach, w ogólnym zamąceniu harmonijnej architektiki utworu. Wręcz przeciwnie: właśnie ład i klarowność – niemal klasycystyczne – stają się w *Nie-Boskiej* znamię **intelektualizmu** przenikającego wyraźnie cały jej organizm. Spokój, opanowanie, surowy rygorizm proporcji, nawiązań i analogii kompozycyjnych, nienaruszona, wyraźnie zarysowana symetria całości – sprawiają, iż zawichrzenia konstrukcji romantycznych zanikają tu niemal całkowicie (podkr. B.K.-Ch)<sup>1</sup>.

Bezsporny jest jednak fakt, że ta „linia intelektualna” pozostaje w związku z innymi, konstytutywnymi dla dzieła sztuki wymiarami, cechując indywidualny i niepowtarzalny charakter **całego** dzieła Krasińskiego. Specyfika arcyzmu tego dzieła, wyznaczana przez charakterystyczne dla poety postawy twórcze, wydaje się rozpoznawalna z dużego nawet dystansu. Pozostaje jednak pytanie, czy to co utrwalone przez lektury, w rzeczywistości nieco domniemane, zyskuje swoje potwierdzenie w uważniejszych obserwacjach. Każdy niemal czytelnik Krasińskiego, doświadczając uroku i siły jego profetycznych prognoz, zdaje sobie jednocześnie sprawę z tego, że te wizje mają swoje korzenie, których obecność ma charakter pozaintelektualny lub nie przede wszystkim intelektualny; że żywioł doświadczenia i obserwacji odgrywa tu ważną rolę, chociaż to ostatnie rozpoznanie zdaje się rzadziej wynikać z samych tekstów czy modelowanych przez tradycję ponawianych lektur poety.

Proces twórczy, który pozostaje przedmiotem mojej uwagi – oczywiście w ustawicznym połączeniu z jego rezultatem, tzn. artystycznym

<sup>1</sup> Czesław Żgorzelski, *Nad Nie-Boską komedią*, w: tenże, *Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978, s. 267.

kształtem poezji romantyka – rozumiem nie psychologicznie, a – jak to nazywa Janusz Sławiński – bardziej operacyjnie<sup>2</sup> (próba odtworzenia fragmentu jednego ciągu działań, w „wyniku których utwór formował się z określonego materiału”), jeszcze ściślej, będzie profilowany przez fenomenologiczne (Ingarden) widzenie dzieła, zatem każde rozpoznanie oparte zostanie na tym, co dostępne i możliwe do zobaczenia (odczytania) w samym utworze.

Dla wyraźniejszego zobrazowania problemu posłużę się kontekstem dość odległym od twórczości Krasińskiego, oczywiście zupełnie nie dla celów intertekstualnych, genetycznych, „wpływoologicznych” itp., chodzi mi jedynie o wzmocnienie i uwypuklenie obserwacji.

Powszechnie znany jest z zapisów z epoki obraz Stanisława Wyspiańskiego, który z nieporuszoną uwagą chłonał całonocne, barwne wesele Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny. Wbrew czy w łączności z intencjami ówczesnych kronikarzy utrwaliła się legenda dramatopisarza, który odsłonił wówczas akt niezwykle energii twórczej, kumulującej właśnie w postawie **obserwatora**, pozornie biernej, podporządkowanej do granic twórczych możliwości świata widzianemu, który to świat właśnie dyktował warunki konstrukcji i rozrostu dzieła. Zatem realizm i obserwacja stanęły u początku m.in. i takich scen:

**Panna Młoda**

Cięgiem ino rad byś godać,  
jakie to kochanie będzie.

**Pan Młody**

A ty wolisz całowanie –  
będziesz kochać, a powiedzże – ?

**Panna Młoda**

Przeciem ci już wygadała.  
Przecież ci mnie nikt nie wydrze.

**Pan Młody**

---

<sup>2</sup> *Proces twórczy*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998. Zob. również: Stanisław Jaworski, „*Piszę więc jestem*”. *O procesie twórczym w literaturze*, Łódź 1993.

Serce do kochania radsze.  
Toś już moja! Radość, szczęście!  
Nie myślałem, że tak wiele<sup>3</sup>.

– po kilku, w tym duchu prowadzonych wypowiedziach nowożeńców, następuje zamknięcie sceny, w której uczestniczy tylko tych dwoje:

**Pan Młody**

Teraz ci mnie nic nie zwiedzie.  
Takem pragnął, zboża, słońca...

**Panna Młoda**

Mos wesele! – Pódź do tońca!

A teraz spójrzmy na jedną, również zamkniętą scenę z *Nie-Boskiej*:

*„Komnata pełna osób – bal – muzyka – świece – kwiaty. Panna Młoda walcuje i po kilku okręgach staje, przypadkiem napotyka męża w tłumie i głowę opiera na jego ramieniu.*

**Pan Młody**

Jakżeś mi piękna w osłabieniu swoim – w nieładzie kwiaty i perły na włosach twoich – płoniesz ze wstydu i znużenia – o wiecznie, wiecznie będziesz pieśnią moją.

**Panna Młoda**

Będę wierną żoną tobie, jako matka mówiła, jako serce mówi. – Ale tyle ludzi jest tutaj – tak gorąco i huczno.

**Pan Młody**

Idź raz jeszcze w taniec, a ja tu stać będę i patrzeć na cię, jakem nieraz w myśli patrzył na sunących aniołów.

---

<sup>3</sup> Wszystkie zacytowania *Wesela* pochodzą z: Stanisław Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1981, s. 20–21.

**Panna Młoda**

Pójdę, jeśli chcesz, ale już sił prawie nie mam.

**Pan Młody**

Proszę cię, moje kochanie<sup>4</sup>.

Kiedy już uwolnimy się – jako czytelnicy – od wrażenia oszałamiającego nieco skonstrastowania obu fragmentów (czynniki decydujące o tym kontraście są chyba dość oczywiste) zastanawia, może – zdumiewa, bardzo mocne i jednoznaczne pole tożsamości całej przestrzeni znaczeń, uruchomionej przez dialogi obu dramatów. Wyznaczają je: rozmowa młodych małżonków o miłości, werbalne uwiarygodnianie uczucia (zapewnianie o jego dożgonności, napawanie się faktem współprzynależności, kontemplacja urody żony i jej obecności; na różne sposoby wyrażane intensywność i autentyzm tych uczuć, deklarowane i „dokonywane” posłuszeństwo w imię miłości – w obu scenach pójście do tańca zamyka *passus*); detalami przeżyciowymi malowany realizm sytuacji (ludzie, gorąco, huczno).

Krasiński, zapatrzony niemal tak, jak ponad pół wieku później Wyspiański, z ostrością postrzega stany wewnętrzne bohaterów, uwikłane, wydawałoby się, w największe społeczne stereotypy, i wykorzystuje je jako podstawowy materiał swojej dramatycznej konstrukcji.

Pisząc o miłości małżeńskiej w wielu fragmentach podporządkowuje stylizację biblijnej *Pieśni nad Pieśniami* („Jakżeś mi piękna w osłabieniu swoim...”<sup>5</sup>, „Powiedz mi, drogi, co masz, bo głos twój niezwycajny i gorączką nabiegły ci jagody...”<sup>6</sup>). Duch tej biblijnej księgi unosi się nad całością części pierwszej trochę na zasadzie kontrpunktu w stosunku do wyzwań, jakie przynosi w jej obręb dziewica – kusicielka. Charakterystyczne, że nawiązania biblijne w *Nie-Boskiej* (przynajmniej na poziomie pierwszej części dramatu, ale chyba nie tylko) służą przede wszystkim wzmocnieniu realizmu. Irena Sławińska

<sup>4</sup> Zygmunt Krasiński, *Nie-Boska komedia*, oprac. S. Treugutt, Warszawa 1978, s. 10-11.

<sup>5</sup> Tamże, s. 10.

<sup>6</sup> Tamże, s. 12.

w swoim szkicu o rozmowach w III cz. *Dziadów*<sup>7</sup> pisze, że u Mickiewicza frazy biblijne podporządkowane są nie prawu realizmu, a prawu uogólnienia; można ten sąd uzupełnić – Mickiewicz wykorzystuje tekst biblijny dla kolorytu patetycznego poszczególnych przedstawień, dla usakralnienia wydarzeń; u Krasińskiego funkcja Biblii jest niemal odwrotna; Biblia wyjaśnia i uzupełnia realia, wydobywa je; wprowadzana raczej na zasadzie podporządkowania prawu pojedynczej (nie – obejmującej większe całości) metafory, informacji; nie – uogólnieniu, a często – jakby dopełnianiu obszaru faktów i informacji.

Dramat *Męża* nie zyskałby takiej siły realnego psychicznego i duchowego przeżycia, gdyby nie świadomość bohatera, u źródeł której stoi wiedza biblijna:

### **Mąż**

*Chodzi i zalamuje ręce.*

Boże, czyś Ty sam uświęcił związek dwóch ciał? czyś Ty sam wyrzekł, że nic ich rozerwać nie zdoła, choć dusze się odepchną od siebie, pójdą każda w swoją stronę i ciała gdyby dwa trupy zostawią przy sobie?<sup>8</sup>

Krasiński myśli Biblią. **Ta wymowna i w pełni koherentna z całością części pierwszej obecność tekstu biblijnego – właśnie w planie realistycznym – stanowi ukrytą motywację czy estetyczne uzasadnienie (na zasadzie ukrytej symetrii) np. końcowego dla dramatu obrazu Chrystusa ukrzyżowanego, który pojawił się w planie wizyjnym dramatu. Warto też od razu zauważyć, że część pierwsza – mimo obecności dziewicy – ułudy – ma charakter bardziej zdominowany przez rzeczywistość doświadczaną uniwersalnie i realnie, podczas kiedy druga – z konieczności kompozycyjnej jakby bardziej skrótowa, jeśli wziąć pod uwagę ogrom problematyki – podporządkowana jest w większym stopniu prawu wizyjności.**

<sup>7</sup> Irena Stawińska, *O rozmowach w III części „Dziadów”*, Lublin 1957, s. 18-22.

<sup>8</sup> Krasiński, *Nie-Boska...*, dz. cyt., s. 13.

Wróćmy jeszcze do szczegółowych zagadnień związanych z częścią pierwszą *Nie-Boskiej*.

Dramat *Męża i Żony* zbudowany został na pogłębionym psychologicznie i oddającym realia studium małżeństwa. Tragedia rodziny daje się tu wyjaśnić podłożem oczywistego psychologicznie pragnienia oddania i poświęcenia Żony na rzecz miłości Męża. Dziewica – kusicielka – jej sprawcza moc – nie miałyby możliwości tak destruktywnego wpływu na sytuację, gdyby nie krańcowe, ale jednocześnie tak ludzkie i uzasadnione realiami uczucie Żony. Zresztą dylematy Męża i Dziewica-*u*łuda potraktowana symbolicznie ukrywa – jako element zewnętrznego jakby obrazu – sposób działania Męża, co w całości przekłada się na opis mechanizmów działającej pokusy. Krasieński – autor pierwszej części *Nie-Boskiej* jawi się tu – powtórzę – jako doskonały obserwator; **obserwacja jest punktem wyjścia**, impulsem, dla mających nastąpić później (w drugiej części) konstruktów bardziej wizyjnych.

**Związek dwojga**, mimo ostatecznej katastrofy, przedstawiony jest przez poetę z większą dozą jakiegoś „realizmu uniwersalnego”, aniżeli np. pary Mickiewicza, nie mówiąc już o Słowackim. Pod kategorię takiego realizmu, zagarniającego rzeczywistość duchową, dają się wpisać np. takie fragmenty:

### **Żona**

Bogu dzięki, że już raz się odbędzie ten obrządek – że Orcio nasz zupełnie chrześcijanem się stanie – bo choć już ochrzczony z wody, zdawało mi się zawsze, że mu nie dostaje czegoś.

*Idzie do kolebki.*

Śpij, moje dziecko – czy już się tobie coś śni, że zrzuciłeś kołderkę – ot, tak – teraz leż tak. – Orcio mi dzisiaj niespokojny – mój maleńki – mój śliczny, śpij<sup>9</sup>.

Fragment przedstawia pospolite niemal, powtarzalne, społecznie i religijnie usankcjonowane myślenie o dziecku wobec sakramentu

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 15.



chrztu. Krasieński nie jest tu romantykiem, a obserwatorem świata ludzi w konkretnych realiach geograficzno-historycznych.

Odnajdujemy też w pierwszej części *Nie-Boskiej* ślady znakomitej i nowoczesnej psychologii moralnej autodestrukcji (walka między poczuciem powinności wynikającej z przyjętego sakramentu, a pokusą życia dla sztuki):

### **Mąż**

Śluchaj, Mario, może ty udajesz, skryłaś się gdzie, żeby mnie ukarać?  
Ozwij się, proszę cię, Mario – Marysiu!

Nie – nikt nie odpowiada. – Janie – Katarzyno! – Ten dom cały ogłuchł – oniemiał.

Tę, której przysiągłem na wierność i szczęście, sam strąciłem do rzędu potępionych już na tym świecie. – Wszystko, czegom się dotknął, zniszczyłem i siebie samego zniszczę w końcu. – Czyż na to piekło mnie wypuściło, bym trochę dłużej był jego żywym obrazem na ziemi? Na jakiejże poduszce ona dziś głowę położy? – Jakież dźwięki otoczą ją w nocy?<sup>10</sup>

Sceneria poszukiwania żony, konkretyzm i niezwykła jak na romantyzm codzienność przywołań, stają się naturalną ramą dla autentycznego wewnętrznego dramatu bohatera (wziąwszy w nawias językowe naleciałości epoki, można powiedzieć – jak w *Sednie sprawy Greena*).

Na rozmaitych poziomach i w różnych kontekstach pojawiają się ślady zmysłu obserwacyjnego autora; akcenty na wskroś realistyczne i poprzez mocne nacechowanie sensualne ten realizm aktualizujące, np.:

Parno – duszno – burza się gotuje – rychło tam ozwie się piorun, a tu pięknie serce moje?<sup>11</sup>

W tym fragmencie realistyczna aktualizacja przechodzi w metaforyczną, ale nie fantazyjną mowę o stanie swojego wnętrza. W duchu

<sup>10</sup> Tamże, s. 23.

<sup>11</sup> Tamże, s. 15.

tego realizmu, przywołany już, ekspresywny fragment (z frazą: „zniszczyłem i siebie samego zniszczę w końcu”) przechodzi w zimne, introspektywne właściwie, mimo dramatycznego przypisania „Głos skądś”: „Dramat układasz”<sup>12</sup>.

Każda niemal scena, będąca wielkim metaforycznym skrótem, nacechowana wizją przyszłości i dynamiką już nie realnego obrazu, **wyrasta z fragmentów przesyconych wnikliwą obserwacją świata i własnego (autorskiego) wnętrza.**

**Decyduje ona również o sile kontrastów między poszczególnymi całościami, które – być może – stanowią o specyfice artysty Krasieńskiego i sile ekspresji jego utworów.**

Na przykład, cytowany na początku i zestawiony z *Weselem* Wyspiańskiego dla zobrazowania siły wymiaru realistycznego fragment dialogu Pana Młodego z Panną Młodą, umieszczony został w bezpośrednim sąsiedztwie (oddzielony tylko trzema gwiazdkami) krótkiego fragmentu z „D u c h e m Z ł y m pod postacią dziewczicy leącym”:

Niedawnom jeszcze biegała po ziemi  
w taką samą porę – teraz gnają mnie czarty  
i każą świętą udawać.

*Leci nad ogrodem*

Kwiaty odrywajcie się i lećcie do moich włosów.

*Leci nad cmentarzem*

Świeżość i wdzięki umarłych dziewic, rozlane  
w powietrzu, płynące nad mogiłami  
lećcie do jagód moich<sup>13</sup>.

Ten kontrast nie odzwierciedla zwykłego prawa kontrastu. Obrazuje, odzwierciedla – jak się wydaje – podstawową zasadę twórczą obowiązującą w twórczości Krasieńskiego; głęboko zakorzeniony i wielo-

<sup>12</sup> Tamże, s. 23.

<sup>13</sup> Tamże, s. 11.

poziomowy realizm (wymiar obserwacji faktograficznej, kolorytu miejsc; wymiar jednostkowego wnętrza – realizm psychiki, realizm ducha; wymiar związku dwojga), który projektuje, wyzwala, intensywną czynność intelektualną **decydującą o powstaniu wizji i o jakości wizji**. Jej miarą jest przestrzeń między obserwacją (tu rozumiem również własne doświadczenie), a siłą intelektualnego (wyrażę się metaforycznie) „rzutu” w wyobrażaną przyszłość.

Zwróciłam uwagę wcześniej, że dająca się zauważyć już na początku *Nie-Boskiej* wyraźna eksplikacja realnego doświadczenia duchowo-biblijnego w planie nawet wyłącznie estetycznym – bo o to mi w tej chwili chodzi – decyduje o absolutnej adekwatności końcowej sceny z wizją Chrystusa; w żaden sposób nie daje się – w tym kontekście estetycznej analizy – ocalić sądu Przybosia, że ta puenta dramatu jest genialnym, ale kiczem. Przyboś uległ jakby własnemu wyłącznemu widzeniu „ścieżki” fantastycznej, coś zachwiało jego percepcją tak, że nie był w stanie jednocześnie – tak jak to narzuca tekst *Nie-Boskiej* – percypować ścieżki realnej obserwacji i realnego doświadczenia świata przez osobę autora, m.in. jak wspominałam, określonego (tego doświadczenia) lekturą Biblii. Taki realizm „ja” mówiącego w poezji Krasieńskiego jest bardzo widoczny, niekoniecznie, jak przywykliśmy do tej pory, jego przesłanki dają się wyczytać przede wszystkim z prac dotyczących biografii poety.

Jeśli proces twórczy pozostaje symetryczny w stosunku do aktu percepcji, przeżycia estetycznego, wówczas, uwzględniając jego schemat (tego przeżycia) zrewidowany i opisany przez Romana Ingardena, można zobaczyć emocję wstępną jako moment odpowiadający autorowskiemu zanurzeniu w realnym świecie. To spostrzeżenie, samo w sobie dość oczywiste, prowadzi do mniej oczywistego rozpoznania, odsłaniającego specyfikę twórczości Krasieńskiego, że faza kolejna – podmiotowej aktywności – odpowiada identyfikowalnej w dziele poety intelektualnej sile prowadzącej do zaistnienia wizji.

**Przemienność bardziej jakby percepcyjno-kontemplatywnego momentu (odbiór świata) i fazy aktywnej (budowania wizji) odpo-**

**wiada uproszczonej do schematu przemienności przeżycia estetycznego<sup>14</sup>.**

Można też, przyjmując tezę francuskiego estetyka Mikela Dufrenne'a, że struktura dzieła sztuki wykazuje podobieństwo do struktury osoby ludzkiej<sup>15</sup> i łącząc „strefę realną” dzieła Krasieńskiego z tym, co zachowała kontemplatywna pamięć (zatem – przeszłością) ze „strefą wizji”, próbą rozjaśnienia przyszłości i nastawieniem na przyszłość, wprowadzić jedną z kluczowych antropologicznych tez Bergsona:

Ciągły ruch do przodu, gromadzący całą przeszłość i tworzący przyszłość – taka właśnie jest zasadnicza natura osoby.

I jeszcze:

[...] dwoma zasadniczymi aspektami ludzkiej osobowości są: po pierwsze, Pamięć, obejmująca cały zakres nieświadomej przeszłości, w taki sposób, by w każdym momencie móc uświadomić sobie tę jej część, którą będzie można wykorzystać; oraz, po drugie, Wola, nieustannie napinająca się ku przyszłości.[...] Być człowiekiem jest samo w sobie napięciem<sup>16</sup>.

Twórczość Krasieńskiego jest kolejnym romantycznym wariantem zagęszczonej egzemplifikacji tego, co w sposób bardzo podstawowy decyduje o byciu osobą.

---

<sup>14</sup> Por. fazy przeżycia estetycznego wyodrębnione przez R. Ingardena, w: tenże, *Przeżycie estetyczne*, w: *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. A. Tyszczyk, Kraków 2005.

<sup>15</sup> Eugenia Basara-Lipiec, *Arcydzieło. Teoria i rzeczywistość*, Warszawa 1997, s. 57.

<sup>16</sup> Henri Bergson, *Problem osobowości*, tłum. P. Kostyło, posłowie, St. Borzym, Warszawa 2004, s. 204-205.

**Abstract**

**Bernadetta Kuczera-Chachulska, Between realism of observation and vision. Creative process and the value of its outcome. A case study of Zygmunt Krasiński's *The Un-Divine Comedy*.**

The article touches upon the characteristics of Zygmunt Krasiński's creative process. The author analyses this issue in reference to the well-established in the history of literature argument of predominantly intellectual, historiosophical and visionary background to Krasiński's writing. Using the example of the first part of *The Un-Divine Comedy*, she brings forward an argument on the weight and relevance of realistic observation of reality in the writings of this romantic author.

Transl. Mateusz Falkowski