

Maciej Szargot

Wiersz i przedmiot

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 49, 95-111

1994

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.

MACIEJ SZARGOT

WIERSZ I PRZEDMIOT

Cechą charakterystyczną wielu liryków Krasińskiego jest ich bliski związek z przedmiotami. Często wiersze te, o wyraźnie użytkowym charakterze, uzależniają się od przedmiotu, do którego stanowią dodatek. Będą więc wiersze wyryte w metalu, dodawane do prezentów, objaśniające obrazki. Przyjrzyjmy się im bliżej.

I. EMBLEMAT

Wiersz, o którym tu mowa, umieścił Czubek wraz z innymi lirycznymi drobiazgami Krasińskiego w dziale „Pokłosie” i opatrzył przypisem: *Początek listu do Delfiny Potockiej, nad wierszem od lewej miniaturowa akwarela, która przedstawia pазia, oddającego list damie.*¹ Zaczyna się on tak:

*Oto paż mój magnetyczny,
Ze snów ulan, lotny, śliczny,
Strojny w stroje cinquecento,*

Maciej Szargot ur. 1966, asystent w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Uniwersytetu Śląskiego. Artykuły poświęcone twórczości Z. Krasińskiego, A. Mickiewicza i J. Słowackiego w czasopismach („Ogród”, „Post scriptum”, „Fa - art”) i w książkach zbiorowych. Przygotowuje pracę doktorską o liryce Z. Krasińskiego.

*Co w wigilii same święto
Stąd się wybrał i tam staje -
Jak sen przebiegł Francji kraje
I Didyszy list oddaje!*

Pełni rolę podwójnie służebną: wobec rysunku i listu. Po pierwsze - jest opisowym dodatkiem do przedstawiającej pania akwareli. Jego celem jest uaktualnienie, uobecnienie przedstawionej na obrazku sytuacji. Podmiot wprowadza tu znaki równości: dama z obrazka staje się Delfiną, paż, jako *mój*, reprezentuje nadawcę listu, odległe baśniowe *cinquecento* okazuje się być *ulanym ze snów* (chyba też „moich”, skoro paż jest *mój*) i sprowadzone do momentu czasowego otrzymania listu przez adresatkę (*w wigilii same święto* - list był wysłany 19 grudnia 1841 r.). Po drugie zaś - prezentowany liryk jest rodzajem wstępu-dedykacji otwierającej list.

Formalnie zbliża się więc utwór do emblematu. Do pełnej realizacji prawideł gatunku brakuje jednak trzeciego, obok obrazka i tekstu poetyckiego, niezbędnego elementu - lemmy, czyli podpisu pod obrazkiem. Bliskie barokowym tradycjom jest zaś owo, choćby tylko dla żartu dokonane, obniżenie rangi poezji, zrównanie jej (a nawet podporządkowanie) sztukom plastycznym. Wiersz stał się uzupełnieniem konwencjonalnej w swojej „ślizności” akwareli.

W taki oto, błądy z pozorów, sposób wpisuje się Krasiński w konwencje sztuki przedromantycznej. Obok cech barokowego emblematu dopatrzeć się też można związków z poezją oświecenia. Opacki pisze:

W kulturze osiemnastowiecznej sztuka plastyczna miała być częściowym „tłumaczem” dla poezji i wymowy, (...) w przypadku nieskorzystania z usług tego tłumacza poezja stawiała się betkotem, rzeczą niejasną i - często - niezrozumiałą.

Tam bowiem, gdzie nawiązywała do „konkretu” statycznego (a takim konkretem była wówczas „pamiętką”) - powstawał twór dwurzędny: złożony z konkretnego plastycznego i zatępnionego doń tekstu. I taka dopiero złożona struktura stanowiła całość: dzieło nie było tworem słownym, ale tworem plastyczno

- słownym. Jego część plastyczna dawata kształt, kolor, ich wzajemne układy przestrzenne... Jego część słowna nadawata owym układom ruch, mogła je też wyposażyć w głębię czasową (...).²

Kiedy więc Krasiński opisuje magnetycznego pazia, jest dzie-dzicem klasycyzmu

Zobaczmy teraz, jak funkcjonuje słowo w emblematycznym tandemie. Pisałem już, że wnosi do obrazu walor uobecnienia. A więc, jak w poezji osiemnastowiecznej, uzupełnia przestrzenny wizerunek o wymiar czasowy. Pisałem też o ukonkretnieniu treści plastycznych - odniesieniu ich do realnych osób i sytuacji. Jest jednak i coś jeszcze. Otóż paż jest, przypomnę, *magnetyczny* i zarazem *mój*. Paż to pozazmysłowy łącznik między nadawcą a adresatką; magnetyczny fluid powstały ze snów, który łączy kochanków. Ma więc nadnaturalne właściwości - niweluje czas i przestrzeń:

*w wigilii same święto
Stąd się wybrał i tam staje -
Jak sen przebiegł Francji kraje.*

Czas i przestrzeń nie istnieją dla niego, podróżującego *jak sen*. Moment wzruszenia i dotarcia na miejsce zlewają się w jedno (zwłaszcza że są umieszczone w tym samym wersie). A przecież list nosi datę 19 grudnia - do wigilii pozostało 5 dni! Tym samym paż uniezależnia się od odległości, poczty - nawet listu! Uwolniony wiersz. Uwolniony rysunek. List podróżuje powoli ziemskimi drogami, by spotkać się z paziem, który po pięciu dniach od wysłania listu wyrusza i w tym samym momencie wręcza go adresatce.

Wprowadzając do przedromantycznych konwencji magiczne działania magnetyzmu, Krasiński rozsadza te konwencje od środka. Paż magnetyczny może dzięki temu funkcjonować poza obrazkiem, bo nie jest z nim tożsamy. Pozornie komplementarne: list, obraz i wiersz należą do różnych światów, którym tu poeta wyznaczył spotkanie.

2. INSKRYPCJA

Wiersz inskrypcyjny z natury swojej należy do literatury użytkowej. Charakteryzuje się silnym związkiem z przedmiotem, który stanowi materialne podłoże utrwalonego tekstu. Krasiński chętnie pisze takie teksty - już jako dziecko projektuje na cześć ojca pomnik z pochwalnym czterowierszem. Później pisze epitafia, z których dwa zostaną wyrte na grobach, a także wiersz, który ozdobi srebrną plakietkę przymocowaną do pianina Delfiny Potockiej.

Wydaje się, że i tu mamy do czynienia z rezygnacją z form poezji romantycznej i zwróceniem się w stronę tradycji oświeceniowych. Podporządkowanie wiersza jakiemuś przedmiotowi - czy chodzi jedynie o rozmiary i kształt inskrypcji, czy, jak w zdobiącym pianino Delfiny wierszu *Burzy grom...* także o sprowadzenie tekstu poetyckiego do roli „instrukcji obsługi” - zmusza wszak poezję do przyjęcia roli służebnej wobec przedmiotu. Roli jego objaśnienia i komentarza. A przecież *podporządkowanie sztuki słowa sztukom bardziej z materialnym tworzywem związanym, konstrukcyjnie - dobrze (...) oddaje zaufanie światopoglądu oświeceniowego do nienaruszalnego ładu świata: zaufanie z jednej strony do trwałości rzeczy materialnych, z drugiej zaufanie do tego, iż jako załącznik pomyślana część słowna artefaktu zawsze będzie mogła być odczytana w jego kontekście*³ (podkr. - M. S.).

Dodam, że w tym wypadku chodzi o szczególne zaufanie do trwałości materialnego podłoża - jeśli przestanie istnieć, przepadnie jedyny egzemplarz dzieła poetyckiego. Nie chodzi tu więc o samo istnienie przedmiotu jako koniecznego kontekstu lektury, ale o istnienie tekstu w ogóle.

Problem jest jednak bardziej skomplikowany. Otóż istnieją, oczywiście, podpisy tekstów inskrypcyjnych, które przeczą naszkicowanej przed chwilą groźbie zagłady jedynego istniejącego egzemplarza tekstu. Co więcej, istniejące epitafia pióra Krasińskiego są świadectwem projektowania niejako napisów inskrypcyjnych - do momentu śmierci bohatera teksty te żyją własnym życiem, niezależnie od (nie istniejącego przecież) materialnego

podłoża. Podobnie funkcjonują te wiersze w wydaniach poezji Krasińskiego.

Sprawa „jedyne go egzemplarza” jest zresztą ciekawa także z innego względu. Jak wiadomo, twórczość liryczna Krasińskiego ma charakter prywatny, pisał on przecież *właściwie dla siebie lub dla szczonego grona najbliższych przyjaciół*, (...) *ogłaszał to tylko, co wydawało mu się pożytecznym w danej chwili narzędziem interwencji w sprawę bieżącą*.⁴ Poza nielicznymi wyjątkami jego poezje liryczne nie były publikowane za życia ani przeznaczone do publikacji. Jeden, ale za to olbrzymi w porównaniu z rozmiarami książki czy kartki i powszechnie (w każdym razie - powszechniej) dostępny egzemplarz mógł kusić swoimi możliwościami znalezienia czytelnika, wyjścia z kręgu prywatności przy zachowaniu „bezimienności” poety.

Jeśli zaś chodzi o oświeceniowy charakter tych utworów, wydaje się, że jak w przypadku „emblematu” omawianego wcześniej romantyczna treść wierszy pozostaje w sprzeczności z ich klasycystycznym uzależnieniem od przedmiotów. Cechą tekstów inskrypcyjnych jest często pełniona przez nie funkcja „uwznioślenia” materialnego podłoża inskrypcji,⁵ podniesienia go do rangi wiecznotrwałego pomnika, co wynika z opisaną przez Opaczkę oświeceniową wiarę w trwałość pamiętki materialnej. Tymczasem Krasiński w *Burzy gromie...* deprecjonuje wartość i znaczenie pianina Delfiny:

*Burzy grom,
Zwalisk tom,
Ważni szczęk
I krzyk i ryk
I stęk i jęk -
To ziemi dźwięk!
W sercu tkwi
Z łez i krwi
Bolu pieśń!
Smutku głos
Rzucił los
W każdą pieśń!*

Ziemska pieśń jest więc znakiem chaosu, zbiorem dysonansów niezgrabnie imitujących boską harmonię (wrażenie pogłębia tu rymowanie z sobą onomatopei – jakby próba stworzenia quasi-harmonii z bolesnych okrzyków, dysonansów). Pianino, będące przecież instrumentem ziemskiej muzyki, staje się źródłem dźwiękowego chaosu, przeciwstawianego muzyce niebieskiej:

*Lecz inny ton
Ducha wiew,
Rytm i śpiew
Z niebieskich stron.*

Instrumentem prawdziwej harmonii staje się kosmos – dzieło stworzenia:

*Klawiszem – świat,
Przestrzeń, czas,
Stońc wszystkich chór
I komet wtór,
Miliony nut
W hymnu rzut
Dźwięczą wraz (...)
A jeden głos,
Bo jeden Duch*

Ten kontrast ziemskiej pozornej harmonii i niebieskiej harmonii sfer łagodzi końcowa modlitwa podmiotu (pianina? muzyka?):

*O Boże mój,
Tym strunom, tym
I pieśniom mym
Daj taki strój,
Daj miarę miar,
Harmonii dar!
Dźwięków bój
Zmień w dźwięków cud,
W akord zgód!*

Pianino samo w sobie jest więc tylko źródłem dysonansu – dopiero boska interwencja jest w stanie przemienić dysonanse

w *anielską pieśń*, a *bój w cud*. Wtedy pianino stanie się symbolem kosmosu jako boskiego instrumentu, a ziemską muzyka - symbolem muzyki sfer. Jest to jednak tylko szansa szczególnego uwznioślenia materialnego podłoża inskrypcji. Szansa, która może być zrealizowana dzięki inskrypcji. Poezja, formalnie uzależniona od przedmiotu, w istocie jest dla niego szansą uzyskania nowych znaczeń, wejścia w harmonię wszechświata, wreszcie - normalnego funkcjonowania, skoro pianino ma być instrumentem muzycznym służącym harmonii, a nie tylko dysonansem.

Kolej na epitafia. Na grobie córki Elżbietki poeta kazał wyryć następujący napis:

†

*Tu spoczywają zwłoki
Duszy przeanielonej,
która za czteroletniego na ziemi pobytu
zwała się Elżbietą Krasińską,
córka Zygmunta i Elżbiety z Branickich
Krasińskich*

†

*Urodzona w Warszawie 20 sierpnia 1853 r.
skonana w okrutnych cierpieniach w Potoku
12 września 1857 r.*

†

*To dziecię przedziwnej byto urody
i nigdy w życiu nie skłamało
Takiemu świadectwo, wraz ze tzami, na grobie
składają Rodzice*

†

*O! Nasza zbawiona, do Najdroższego
Utajonego
Módl się za nami!
O! Nasza zbawiona, do Królowej Aniotów
Módl się za nami!*

*Przyczyn się za ZIEMIĄ, która cię wydała
I za tymi, w których domu pusto po tobie!*⁶

Przytaczając tekst Mikołajtis dostrzega *jakąś nienaturalność stylu*.⁷ Jest ona wyrazem tyleż samej „literackości” tekstu, co przywołaniem romantycznych konwencji. Elżbietka jest zarazem spadkobierczynią Orszulki z *Trenów* (skoro *w domu pusto po tobie*); romantycznym dzieckiem - dziwnym, smutnym, anielskim i oddanym śmierci;⁸ wreszcie - świętą, *duszą przeanieloną, naszą zbawioną*. Wezwania litanijne i prośby o modlitwę dopełniają tej kreacji. Dopełnia jej także podłoże inskrypcji. Tekst został bowiem wpisany w kształt gotyckiego okna.⁹ Można by więc go uznać za przykład poezji wizualnej. Ważne jest także, iż w gotyckiej katedrze okno jest pośrednikiem między ziemią a niebem, przepuszczającym światło - obraz Boga.¹⁰ Także w malarstwie romantycznym okno jest metaforą wizji, *okiem duszy*, otwierającym się na świat nadnaturalny.¹¹ Poezja i przedmiot wspomagają się wzajemnie, otwierają na inną rzeczywistość.

Nieco inaczej dzieje się w epitafium dla Konstantego Danielewicza:

*Niech śmierć i stokroć tu zwłoki twe grzebie,
Ty żyjesz, żyjesz! Pod zimnym kamieniem
Nie jesteś prochem, ni snem, ni milczeniem!
I ty wiesz w niebie, jak ja kochał ciebie.*

(Na grobie K. Danielewicza)

Szczególną cechą tego epitafium jest negacja samego faktu śmierci. Śmierć dotyczy zwłok - ta tautologia ma znaczenie szczególne. Umiera to jedynie, co śmiertelne, co już umarło. Grób jest niepotrzebny - przerzutnia wydobywa mocny sens wiersza:

*Pod zimnym kamieniem
Nie jesteś (...)* (podkr. M. S.)

Kamień, materialne podłoże inskrypcji, został tu wzgardzony, jego funkcja podana w wątpliwość. Milczenie kamienia zastąpiła możliwa rozmowa z żywym „ty lirycznym”. Poezja zwyciężyła materię. To poezja wskazuje drogę i szansę przekroczenia

ziemskich granic wyznaczonych przez materię. Inskrypcja, podważając sens materii, staje się od niej ważniejsza jako objawienie prawdy o świecie niematerialnym i wskazanie do niego drogi. Dzięki niej Elżbietka Krasieńska pośredniczy pomiędzy niebem a ziemskimi rodzicami, jak przekazujące światło niebios gotyckie okno.

Uprzywilejowanie materii, sugerujące związki z klasycyzmem, okazuje się pozorne. Ukłon w jej stronę służy jej kompromitacji. W istocie poezja wygrywa tu z własnym charakterem użytkowym, z własnymi uzależnieniami. Wydobywa się ze specjalnie odrestaurowanych klasycystycznych klatek.

3. PREZENT

iersze darowywane w prezencie to specjalność Krasieńskiego. Chodzi tu zarówno o utwory ofiarowywane, jak i o dołączane do prezentów. Poeta dołączał wiersze do bransoletek, naramiennika, krzyżyka, złotego łańcucha, książek, pudełka cygar czy suchego liścia. Utwory te są traktowane przez badaczy jako przejawy romantycznej obyczajowości, ukłon w stronę konwencji epoki,¹² zwłaszcza że większość z upominków ofiarowana została damom serca: Joannie Bobrowej i Delfinie Potockiej.

Romansowi z Bobrową towarzyszył dar w postaci srebrnego krzyżyka lub szkieł, lornetki, przez którą, patrząc na ludzi, pani serca miała myśleć o kochanku. Rozmach stylizacji romansu z Delfiną wymagał już innych przedmiotów, nie tylko imponujących swoją kosztownością i elegancją, ale przede wszystkim noszących na sobie właściwe, romantyczne piętno. Przejawiało się ono niekiedy w odpowiednim kształcie biżuterii, jak choćby w owej bransoletce srebrnej w postaci łańcucha z kolcami, przestanej z poetyckim komentarzem: „Noś na rękę ten wieniec cierniowy... | Aż sercom naszym zabłyśnie świat nowy!”¹³

Omawiany blok wierszy traktowany jest więc jako rymowany spis inwentarski *królestwa pamięci i rozbudowanego misterium mitosnego*¹⁴ czy mniej rozbudowanego ale równie mocno osa-

dzzonego w obyczajowości epoki misterium przyjaźni. Stąd charakterystyczna ocena owych tekstów: uznanie ich za znacznie mniej ważne od romantycznych rekwizytów - prezentów i zepchnięcie do wymiaru użytkowego. *Dołączony wiersz objaśnia najczęściej wymowę przestanego upominku* - pisze Sudolski. *Opis staje się w jego [Kraśińskiego - M. S.] poezji zawsze rejestrem.*¹⁵

A przecież zdziwienie budzi fakt, że w tekstach o pretekstowym i inwentarzowym charakterze myśl piszącego dokonuje gwałtownych przeskoków od opisywanego przedmiotu w zupełnie innym kierunku. Oto na przykład:

*Z rzeczy krajowych złożon upominek -
Trzewiki - bulion - kaszę - bursztyn - kminek -
Bursztyn i kminek w skórzanej szkatułce
O jednej wewnątrz dzielącej ją półce
Z cyframi twemi i czarną koroną,
Przyczem i chustkę znajdziesz twą złożoną,
Którą ci zabrał przypadkiem w Budero,
A teraz znalazł w rzeczach swych dopiero,
I wnet odsyłam - przytem San Martyna
Odsyłam ci także, którego godzina
Przeszła już w świecie - dobry był przed laty
Lecz dziś już pisarz starej z niego daty (...)
(Z rzeczy krajowych złożon upominek...)*

Wszystko się w tym wierszu, jak w przesłanej szkatułce, pomieszało: wiktuały z mistyką, materia z duchem. Refleksje na temat aktualności teozofa zasypano kaszą i kminkiem, o ile nie zalano ich bulionem. Ten chaos zastanawia:

A wieszcz „Nie - boskiej”, ten schorząty, półprzytomny z wysiłku filozof, zgłębiający system za systemem, nawet wówczas, gdy posyłał Koźmianowi paczkę cygar w prezencie, dodawał:

*Więc gdy z tej paczki zapalisz cygaro,
Z gorętszą spojrzysz na tych duchów wiarą,
Co onej świętej niebieszczone ciało (...)
Niosą nad morzem cichemi skrzydłami.*¹⁶

Czy istotnie ów chaos jest - jak sugeruje Wasylewski - wyni-

kiem chorób i utraty przytomności, czy też został przez poetę zamierzony? Skąd skoki od kaszy do Saint - Martina i od cygar do duchów?

Zacznę od roli, jaką przedmiot (pamiątka) pełni w relacjach Krasieńskiego z bliskimi mu ludźmi. Witkowska mówi tu o miłosnym misterium, przedstawia za Krasieńskim miłość jako religię, a autora *Przedświtu* jako jej *mistrza ceremoniatów* czy arcykapłana.¹⁷ Relacje Krasieńskiego z jego bliskimi (zwłaszcza miłością) określa bowiem sakralizacja wyznaczonego przez nie obszaru świata. Przedmiot darowany w prezencie jest, jak grecki „symbolon”, materialnym znakiem tych relacji. Urasta do rangi komunii.

Stąd właśnie przedziwna właściwość tych wierszy - właściwość przekraczania przedmiotu. Przedmiot jest tu jedynie punktem wyjścia, trampoliną do nieoczekiwanie wysokich skoków. Ten właśnie stosunek do przedmiotu został jako swego rodzaju program sformułowany w jednym z wierszy:

*Myślałem nieraz - przez znak dotykalny
Wyrobić tobie ten świat idealny
Cudowny, skryty, własny twego ducha
(W dniu, w którym mtody...)*

Nie ma więc racji Sudolski, gdy pisze o rejestrowym jedynie charakterze opisu. To nie rejestr, ale rodzaj prześwietlenia przedmiotu, który nabiera przezroczyści symbolu. W ten sposób pudełko cygar staje się hierofanią.

Może to nas oczywiście, jak Wasylewskiego, razić czy śmieszyć. Upatrywałbym tu raczej szczególną własność poezji Krasieńskiego. Porzuca ona bowiem klasyczną regułę stosowności zabraniającej tak samo pisać o śledziach w poezji, jak wiedzieć świat duchów w dymie cygara. Świat przedmiotów nabiera dzięki swej zdolności do hierofanii cech pierwotnej świeżości - nie ma w nim sfer zamkniętych na sacrum. Krasieński odkrywa na nowo zapomniany świat człowieka pierwotnego, dla którego świat materii był przeniknięty świętością. Mircea Eliade pisze:

żeby ocenić dystans oddzielający tego rodzaju archaiczne doświadczenie od nowoczesnego doświadczenia zjawisk naturalnych, wystarczy wyobrazić sobie komunie nie ograniczającą

się już do chleba i wina, ale zawierającą kontakt z wszelkiego rodzaju substancjami.¹⁸

Poezja daje Krasińskiemu możliwość takiego kontaktu z materią.

A jak dokonuje poeta owych przekroczeń czy przeskoków? Opis takiej operacji znaleźć można w liście do Adzia:

Piszesz mi bardzo dobrze o lwie, a kończąc powiadasz: „Ona rzeźba nie jest piękną, ponieważ nie zgadza się z tym, co sobie w myśli wystawił”. Doskonale, lecz pamiętaj oprócz tego, że jeszcze trzeba, by to, coś sobie w myśli wystawił o lwie lub o czymkolwiek innym, byto ideą o tym lwie, lub czymkolwiek innym, prawdziwą - to jest ideą, jaką o nim ma cały ród ludzki, nie pan Adzio tylko lub pan Lili, Piotr lub Paweł, ale wszyscy ludzie - duch ludzki ogółem wzięty, pojmujący rzeczy według praw wiekuistych przez Stworzyciela ustanowionych i rządzących światem. Kiedy uczujesz patrząc na lwa kamiennego, że każdy rys jego i każdy kształt wyrażają ci najdokładniej myśl Bożą o nim, myśl, jaką Bóg tchnął w niego stwarzając go, wtedy ten lew z kamienia zowie się pięknym, bo dopiero wtedy kamień martwy, dostawszy dławem od rzeźbiarza, tak zmięknął i ukorniał się pod tymi uderzeniami rzeźbiarskiego natchnienia, że stał się jakby przezrystą zastoną, spoza której promieniami leje ci się w oczy i serce prawda Boża, światło Boże, myśl Boża, stworzycielka tego lwa. To bowiem dopiero prawdziwą prawdą jest.¹⁹

Krasiński opisuje tu drogę twórcy i odbiorcy dzieła sztuki od materii do idei obecnej w ludziach (ideału), od niej zaś do idei obecnej w Bogu. To platońska droga przypomnienia, dzięki której dusza widzi w rzeczy odbicie idei i przenosi się do świata idei, który opuściła. Metoda stosowana w lirykach jest więc metodą poznawczą. Dochodzi tu do głosu *romantyczna koncepcja poznania jako ruchu i wymiany myśli - czucia „do - od - dó”, zachodzącego między przedmiotem poznającym a podmiotem*. Metoda ta wymaga wejścia w bliski, „czuły” kontakt z przedmiotem, a następnie swego rodzaju „uwewnętrznienia go”, odczytania jako symbolu, okna na „tamten” świat, przeszłość, sferę prywatnego sacrum. Nie odwołując się do erudycji i empirii moż-

na niekonwencjonalnie potraktować najbanalniejsze przedmioty. Podmiot uruchamia bowiem pamięć wewnętrzną, która umożliwia mu przekroczenie czasu, a tym samym dotarcie do sfery ponadczasowej. Pamięć wewnętrzną lepiej niż zmysły tłumaczy naturę rzeczy. W wierszach poświęconych przedmiotom dzięki refleksji i sprzymierzonej z nią pamięci opis nabiera cech symbolicznych, a liryka opisowa zmienia się w lirykę medytacyjną.²⁰ Każdy przedmiot może stać się pamiątką ze świata idei, nabrać przejrystości symbolu, stać się przejrzystą zastoną. Zwłaszcza przedmiot ważny w zsakralizowanych relacjach miłości i przyjaźni.

Podarowany Delfinie Potockiej suchy listek jest bez wątpienia dającym się opisać konkretnym przedmiotem: *Listek (złotowłos, adiantum capillus Veneris') przechowywał się obok kopii tego wiersza w albumie Delfiny Potockiej.*²¹ Podmiot zwraca się do niego w apostrofie:

*Listku, dziś suchy, przypomnij mi strony,
Gdzie nad błękitem Albana jeziorem
Tłum drzew jesiennych zawieszat się wzorem
Szczęścia zwiędłego uwiędłej korony!
A w głębi cisza - w dole śliczne wody,
Wiecznie te same - niebieskiej pogody.
(Listku, dziś suchy...)*

Zgodnie z receptą sformułowaną w liście do Adzia listek - konkret odsyła pamięć do innego świata, pożądanego świata wspomnień. To ciągle świat ludzki, ale już noszący cechy idealizacji, bliski niebu:

*Choć na ich brzegach zwiędły kwiaty Boga
I płaszcz się rozdarł zielonej natury
I ludzkich zamków rozpadły się mury
I liściem żółtkłym pokryta się droga,
One powietrza światło odbijały
I w nich był znajom - obraz nieba cały.*

To drugi przeskok - od listka skazanego na zagładę świata rzeczy (natury) do obrazu nieba przywołanego przez pamięć. Z ginącego świata podmiot przenosi się do świata niezniszczal-

nego - obraz (odbicie) prowadzi już prosto do nieba - sfery idei:

*Tak w głębi serca - tak w przepaściach duszy
Drga jakieś Boga przezyste odbicie
Choć wewnątrz pełno mąk, trosk, łez, katuszy;
Choć serce żółtko - tam, w sercu, trwa życie
I niewidzialnym, ukrytym błękitem
Głęb wód i serca związanych z niebios szczytem.*

Wiersz zamyka analogia: serce i jezioro tak samo odbijają niebo. Analogiczne przejścia znaczą zresztą całą drogę, na której przekracza się przedmiot. Od konkretnego przechodzi podmiot do przypomnienia czasu, w którym się z nim zatknął. Suchy listek reprezentuje umierającą i umartwą naturę. Jest przejawem działania powszechnie obowiązującego prawa, do którego odsyła. Podobnie powszechnie działa prawo wzajemnego „odpowiadania” sobie ziemi i nieba, obrazu i oryginału, natury i człowieka. Analogia wyznacza także oś, wokół której został zbudowany wiersz *W jej zielniku*:

*Gdy wszystkie kwiaty już zmarły na ziemi,
Ten jeden jeszcze znalazłem dla ciebie,
I tu przynoszę (...).
O, niech spoczywa w tym maleńkim grobie,
Jak myśl ukryta, co marzy o tobie (...),
By wiecznej mogła, niewidna nikomu
Mieszkać w twej duszy (...).*

Kwiat ma być przechowywany w zielniku, podobnie jak myśl podmiotu w duszy „ty lirycznego”. Prezent pełni rolę pamiątki, *zmaterializowanej pamięci* (określenie Witkowskiej),²² która jednak zawsze może się *odmaterializować, zmięknąć i ukornić się, stać się jakby przejrzystą zastoną*, ukazującą w obrazach wspólnie odwiedzonych miejsc i przeżytych chwil sacrum miłosnych *obrzędów*. Cytowany wiersz *Z rzeczy krajowych...* to rejestr prezentów, ale i rejestr pamiątek: z kraju, z Budero, z przeszłości wspólnego przebywania i z przeszłości, kiedy Saint - Martin był jeszcze uznanym mędrce. Chaos niemalże surrealistycznych spotkań kaszy, bulionu i Saint - Martina tłumaczy ich

wspólna rola odsyłania do czasów i miejsc naznaczonych sakralnym wymiarem.

Innym sposobem nadania przedmiotowi głębi symbolu, a więc uczynienia go hierofanią, jest ukazanie go w ciągu przemian. Darowany Joannie Bobrowej srebrny krzyżyk staje się w wierszu *Weź ten prosty krzyż biały...* najpierw znakiem chrześcijaństwa odartym ze swego materialnego tworzywa – prostym kształtem geometrycznym. Znaczący staje się jednak gest przyjmowania krzyża:

*Weź ten prosty krzyż biały - niechaj strzeże ciebie
Podczas długiej i smutnej żywota podróży -*

Krzyż staje się krzyżem niesionym w drodze żywota: zarazem krzyżem cierpienia i pożegnaniem (przeżegnaniem). Za chwilę staje się krzyżem noszonym *na tym wiecznym nadziei i marzeń pogrzebie* (podkr. – M. S.), krzyżem cmentarnym, znakiem *smutnej żałoby*. Nie koniec jednak na tym. Skoro krzyż jest biały, może stać się lilią:

Noś go w dłoni, jak lilią - bo nie znałaś róży!

Tym razem znika geometryczny kształt, uaktywnia się zaś kolor tworzywa – jasnego srebra. Krzyż staje się kwiatem świętych. To szczególnie ciekawy przykład zastosowania w wierszu opisanej wyżej techniki „odmaterializowania”: najpierw *zmiękło i ukornito się* srebro, potem kształt krzyża. Wreszcie wyrosły ze srebrnego krzyżyka krzyż cmentarny łączy „ja” i „ty” lirycznym wspomnieniem. Ostatecznym celem metamorfoz, które uruchomiły symboliczne znaczenia przedmiotu, jest ożywienie *zmaterializowanej pamięci*, powrót do sakralnej sfery bliskości i kontaktu z „ty”.

Rolą wierszy związanych z przedmiotami w twórczości Krasińskiego jest więc zawsze reinterpretacja przedmiotu, ukazanie go jako hierofanii. Poezja jest niezbędnym narzędziem tych reinterpretacji. Towarzysząc rzeczy, rozbija skorupę jej materialności, ożywia *zmaterializowaną pamięć*. Ta zaś jest pomostem w dziedzinę prywatnego bądź transcendentnego sacrum. Jeśli więc kontakt z przedmiotem może mieć w poezji Krasińskiego charak-

ter komunii, to słowo poetyckie spełnia tu rolę przeistoczenia.

PRZYPISY

¹ J. Czubek, *Przypis* w: Z. Krasiński, *Pisma*, wydanie jubileuszowe, t. VI, Kraków-Warszawa 1912, s. 278.

² I. Opacki, *Poezja romantyczna przełomów*, Wrocław-Warszawa 1972, s. 88.

³ Tamże, s. 91.

⁴ P. Hertz, *Noty i uwagi*, w: Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, t. 3, Warszawa 1973, s. 274.

⁵ J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 63.

⁶ J. Mikołajtis, *Z ostatnich lat życia Zygmunta Krasińskiego*, Częstochowa 1947, s. 35.

⁷ Tamże.

⁸ Por. M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981, s. 15-16.

⁹ Por. rycinę, w: J. Mikołajtis, *dz. cyt.*

¹⁰ Por. G. Duby, *Czasy katedr*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1986, s. 121-123.

¹¹ W. Bałus, *Caspar David Friedrich i wyobrażenia romantyczna*. „Znak”, 1993, nr 7 (458), s. 182-183.

¹² Z. Sudolski, *Arcydramat życia romantycznego pod piórem poety*, w: Z. Krasiński, *Poezje wybrane*, Warszawa 1975, s. 18.

¹³ Tamże, s. 15.

¹⁴ A. Witkowska, *Wielcy romantycy polscy. Sylwetki*, Warszawa 1980, s. 201.

¹⁵ Z. Sudolski, *dz. cyt.*, s. 15.

¹⁶ S. Wasylewski, *Pod urokiem zaświatów*, Kraków 1958, s. 54. Cytowanemu fragmentowi wiersza *Chciałem, byś zastał tu rzeczy duchowe...* przywróciłem oryginalny kształt wg wydania Czubka.

¹⁷ A. Witkowska, *dz. cyt.*, s. 201.

¹⁸ M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 1993, s. 138.

¹⁹ Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, t. 2, Warszawa 1991, s. 353.

²⁰ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 42-54.

²¹ J. Czubek, *dz. cyt.*, s. 114.

²² A. Witkowska, *dz. cyt.*, s. 201.

Maciej Szargot

A Poem and an Object (Wiersz i przedmiot)

Summary

The essay deals with probably the most ignored part of Zygmunt Krasiński's heritage: the short lyrics, clearly pragmatic in character, which used to be attached to pictures and presents or took the form of inscriptions. However, following the Romantic conceptions of analogy and complementariness of different branches of art, these lyrics help to discover some deep and symbolic meanings of objects. The seemingly applied character of the above mentioned lyrics is the strongest manifestation of the role and importance of poetry in the Romantic system created by Zygmunt Krasiński.