

# Tomasz Łuczkowski

---

## Melancholiczny obraz średniowiecza w genewskiej korespondencji Zygmunta Krasieńskiego

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 53, 104-118

---

1998

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Tomasz Łuczkowski*

MELANCHOLICZNY OBRAZ ŚREDNIOWIECZA  
W GENEWSKIEJ KORESPONDENCJI  
ZYGmunTA KRASIŃSKIEGO.

Pragnąc przywrócić dawną, autentyczną i emocjonalną więź między dziełem literackim a jego odbiorcą, romantycy odrzucają kulturalny blichtr oraz akademickie kanony tworzenia i interpretacji sztuki. W procesie czytania i przeżywania poezji ogromną rolę zaczyna odgrywać otoczenie i sytuacja, w jakiej znajduje się odbiorca. Możliwość nieustannej konfrontacji artystycznego zapisu z realnym pejzażem stymuluje zmysły, a więc przemawia do władz, które w najbardziej pierwotny sposób powinny odbierać poezję.

Aby zrozumieć i odtworzyć obraz celtyckiej mitologii, Herder czytał *Pieśni Osjana* podczas podróży morskiej, w codziennym obcowaniu z bezkresną i pustą perspektywą Północy. Krasiński także opuszcza czytelną i mury genewskiego uniwersytetu. Jego wtajemniczenie w historię odbywa się przede wszystkim poprzez podróż inicjacyjną i chwile bezpośredniego kontaktu ze znakami przeszłości. W drodze

---

Tomasz Łuczkowski (ur. 1971) — Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Łódzkim. Jest doktorantem w Katedrze Historii Literatury Romantycznej i Współczesnej UŁ. Interesuje się twórczością Zygmunta Krasińskiego, a szczególnie jego próbami literackiego przetworzenia obrazu przeszłości, nawiązaniami do gotycyzmu i romantycznymi wizjami średniowiecza w młodzieńcych powieściach oraz listach tego autora, a także kulturą angielskiego romantyzmu, zwłaszcza malarstwem i sztukami plastycznymi przełomu XVIII i XIX wieku.

do Genewy poeta przejeżdża przez Pragę. Spotkawszy pana Frankla, któremu oddaje listy z Polski, wybiera się na „widzenie” średniowiecznego grodu. Wspólnie penetrują wąskie uliczki dzielnic położonych nad brzegami Włtawy. Mijają galerię posągów. Przechodzą na Hradczany, gdzie zwiedzają zamek królewski i katedrę. Na koniec Krasiński wspina się na gotycką wieżę, aby podziwiać panoramę Pragi. Widać stąd, jak średniowieczne osiedle zostało wchłonięte przez nowoczesne miasto. Część domów zachowała dawny wygląd, inne w mniejszym lub większym stopniu przebudowano. Gotycka architektura stopiła się z osiemnastowieczną zabudową:

Wyszedszy z kościoła udaliśmy się na wieżę gotycką przy nim wzbijającą się w obłoki i po długim wstępowaniu po ciasnych i gotyckich wschodach doszedłem szczytu, i tu dopiero dziwnie piękny widok ujrzałem.

Cała Praga podesłana u stóp moich odbijała od swoich kopuł i dachów promienie zachodzącego słońca na czystym niebie. Stare i nowe miasto, z drugiej strony mostu skupione, przedstawiało obraz zebranych w jedno mnóstwa starych domów, z których jedne zupełnie gotyckie, drugie na pół, drugie już zupełnie przerobione. Chciwemu oku pokazywały się wystrzelone nad poziome dachy wysokie dzwonnice i klasztorne szczyty, i wieże, z których niejedne dawniej zleciały grotty. Mołdawa płynąc poważnie pomiędzy miastem, gdzieniegdzie zieloną okryta wysepką, rozdzielała stare i nowe miasto od Hradczyna, na którym byłem. Tu dopiero, niedaleko od katedralnej wieży i od zamku, wznosiła się ogromna Góra Św. Laurenta, uwieńczona klasztorem i ubarwiona mnóstwem drzew i krzaków ubranych w różnobarwne jesieni szaty. Był to widok szczególny w swoim rodzaju.<sup>1</sup>

Krasiński rzadko jednak odnajduje pejzaż, w którym harmonijnie współlistnieją elementy historyczne i współczesne. Częściej szkicuje w listach krajobrazy pustki, ruin, zniszczenia. Tak wyglądają senne miasteczka Rzeszy z poczerniałymi i wyszczerbionymi murami średniowiecznych zamków i posępnymi gmachami gotyckich

<sup>1</sup> Z. Krasiński, *Listy do ojca*. Oprac. S. Pigoń, Warszawa 1963, s. 35; dalej [LO].

katedr. Powolne obumieranie przyrody (podróż odbywa się na przełomie października i listopada) dodatkowo podkreśla ponury wygląd średniowiecznych ruin:

Rano wyjechawszy z noclegu taką samą smutną i brzydką krajiną jechaliśmy aż do piątej wieczorem do Regensburga, sławnego sejmami Rzeszy Niemieckiej i wyborym piwem.

Pierwszy raz Renu wody ujrzałem pod tym miastem. Piękne przedmieścia poprzedzają duże, szemieale, z ciasnymi ulicami i okopcałymi domami miasto. Wszędzie widać krużganki gotyckie i balkony dawnej formy [...].

Katedra ogromna i czarna wzbija się wysoko z swoimi wieżami, strojnymi w maurytańskie arabeski i ozdoby. [LO 38]

W podobnie mrocznej tonacji utrzymany jest opis zamku Chillon, który Krasieński zwiedzał w kwietniu 1830 roku. Z pokładu parowca płynącego wzdłuż brzegów Lemanu podróżny patrzy na pokryte winnicami alpejskie stoki, podziwia łańcuchy szczytów, których obraz odbija się w tafli jeziora. Jego wzrok zatrzymuje się jednak na potężnej bryle wzniesionej w XII wieku warowni. Jest to pępne i opustoszałe miejsce. Lecz masywny, ponury gmach zamku wydaje się zwiedzającemu piękniejszy od Mont-Blanc, Klarencji i Meillerie. Mury warowni szerniały od wiatru, upodabniając się do czarnych, żalobnych skał. Przekroczywszy fosę, bramę i pogrąony w cieniu dziedziniec, Krasieński wchodzi do sali, której sklepienie wsparto na arkadach i gotyckich kolumnach. Przez kolejną komnatę oświetloną ledwie kilkoma promieniami słońca dociera do centrum zamku — wieży, gdzie przed stuleciami trzymano i torturowano więźniów. Stąd wąskim korytarzem można posuwać się jeszcze dalej, w głąb skały. Grube sklepienia tłumią dźwięki, powiększając klaustrofobiczny lęk. Półmrok pomnaża poczucie osaczenia. „W tym ciemnym więzieniu czułem się dobrze — wyznaje podróżny — bo kiedy kto smutkiem obciążony, to lubi miejsca, w których tak długo smutek samowładnie panował”.<sup>2</sup>

<sup>3</sup> Ibidem, s. 135. Podobne refleksje odnaleźć można już wcześniej, w listach pisanych podczas podróży do Genewy. W październiku 1829 roku Krasieński pisał do ojca: „Łały się strumienie pienne ze szczytów gór, a nad

Nastrój kontemplacyjnej rezygnacji, wszechogarniająca i paraliżująca tęsknota ewokowana przez kontakt ze śladami antycznej lub średniowiecznej przeszłości nasila się w czasie podróży po Włoszech. Kampania Rzymska jawi się Krasieńskiemu jako miejsce mątwoty, gigantyczne cmentarzysko opasane łańcuchem Apeninów. Przemierzając nagą, pustynną równinę podróżny co chwila odnajduje „ruiny, ślady przemocy, potęgi i ucisku” [LO 236], które teraz pokrywa kurz, glina i błoto. Wieśniacy pasą trzody bydła. Łopian i kapusta zarastają ślady dawnych traktów. Szczątki kolumn i arkad osuwają się w ziemię. Trawa rozsadza szczeliny murów. Bluszcz i kępy pokrzyw triumfalnie wdzierają się w architektoniczne dominium. Wzrok podróżnego zataczając koło, rejestruje tylko amorfie i rozpad. „Wszystko się pomieszało w tym morzu nicości — pisze Krasieński do ojca — które na proch i popiół starte zalega miejsce dawnego Rzymu”. W liście do Reeve’a z 1834 roku artysta precyzyjnie opisuje specyficzny rodzaj emocji, która ujawnia się z chwilą przekroczenia granic martwego świata:

Spaceruję często po Kampanii Rzymskiej; nabawiam się tam kataru albo odcisków; ale Kampania jest przepiękna. To najogromniejsza tęsknota, tęsknota najlepiej wyrażona ze wszystkiego, co jest mi znane. Jest tu cisza, ogrom, wszystko pospółtu. Ruiny obracają się z wolna w pył. Błąkający się wśród nich ludzie przypominają owce, które tu wypasają; wszystko tu posępne, żadnej nadziei, żadnego postępu: wszystko tu nierucho-

---

nimi stały pochylone drzewa już z liści obnażone, wyciągające swoje białawe gałęzie jak skościane szkielety. To znowu skały białej i szarawej barwy wznosiły się piętrami, a nad nimi bluszcze i wijące się rośliny roztaczały swoje sklepienia, dotąd zielone. Pomiędzy tymi dziełami przyrodzenia ukazywały się niekiedy dzieła ludzi. Wsie czystości i białości wabiącej oko, spośród chat których wznosiła się odosobniona dzwonnica klasztoru lub wieża samotna, jedna pozostała ze zwalisk potężnego zamku. W innym stanie i położeniu duszy lubiłbym patrzeć na tę okolicę i na niebo czyste jak radość unosząca serce, żadną nie skażone tęsknotą, ale teraz niemym był dla mnie głos pięknej, ale martwej natury i wolałem czarne chmury i posępne pola nad najpiękniejsze zieloności i góry, bo więcej w zgodzie były z moimi łzami i smutkiem”. [LO 38–39]

me, a raczej wszystko tu zmierza powoli do nicości. Ja i Kampania Rzymska stanowimy jedno [...].<sup>3</sup>

Ikonograficznym odpowiednikiem opisywanej tu sytuacji są płótna Caspara Davida Friedricha. Wśród dzieł drezdeńskiego artysty wyjątkową pozycję zajmuje grupa obrazów z motywem samotnego wędrowca, który obserwuje ślady upadku imperiów i potęg. Gotyckie ruiny, znaki kruchości czasu oraz iluzoryczności trwania składają się na pejzaż równie symboliczny, co otwarta perspektywa Kampanii Rzymskiej. Zestawienie Krasieńskiego z Friedrichem ukazuje bliskie pokrewieństwo postaw artystów wobec śladów i znaków przeszłości. W obu wypadkach spotykamy się z podobnym rodzajem emocji, który można zdefiniować jako melancholijny ogląd świata.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Z. Krasieński, *Listy do Henryka Reeve'a*. Oprac. P. Herz. Warszawa 1980, t. 2, s. 140–141; dalej [LR].

<sup>4</sup> Wojciech Bałus za najbardziej reprezentatywne wyobrażenie romantycznej melancholii uznaje płótno Friedricha zatytułowane *Mnich nad brzegiem morza*. Ten niezwykle, niemal abstrakcyjny obraz został zaprezentowany jesienią 1810 roku na Berlińskiej Wystawie Akademickiej. Przedstawia pejzaż morski z samotną postacią mnicha. Stoi on nad brzegiem, w brudzie piasku, wpatrując się w niespokojne, puste morze i ciemną, ponurą dal nieba. Kształt wydmy uniemożliwia mu dalszą wędrówkę. Mnich jest więc człowiekiem, który dotarł do kresu drogi. Patrząc na potężne żywioły pojmuje własną znikomość. Poczucie alienacji prowadzi do melancholijnego przygnębienia. Mnich i natura okazują się innobydami. Miejsce człowieka jest niepewne i ambiwalentne. Melancholijna poza (mnich podpiera głowę dłonią) może być figurą biernego trwania wypełnionego rozmyślaniami lub postawy religijnej, metafizycznej kontemplacji kosmosu natury. (W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholijny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996, s. 96–100.) Podobnie ekstremalną sytuację przedstawia Krasieński. W finale *Nie-Boskiej komedii* hrabia Henryk wchodzi na obłożone mury zamkowe i „staje na odłamku baszty, wiszącym nad samą przepaścią”. W didaskaliach do IV części dramatu Krasieński precyzyjnie opisał wygląd i położenie fortecy. Zamek jest starą warownią z labiryntem lochów i gotyckich sal. Wznosi się na stromej skale, a jego wieże wydają się zrosnięte z rumowiskiem nagich głazów. Z oddali zamek przypomina granitową wyspę pośrodku morza mgieł. Od baszt do szczytów okalających skały rozciąga się nieruchoma tafla śnieżystego, bladego oparu. Nad nią wiatr rozpędza mgliste bałwany i strzępy chmur. Porównanie zamku do samotnej wyspy jest uzasadnione nie tylko jego malowniczą lokalizacją.

Dla lekarza symptomami melancholii są osłabienie psychiczne, utrata ochoty do życia, bierność, okresy apatii lub depresji z nasilającą się obsesją samobójczą. Spleen, smutek, nuda, nostalgia, nie przestając być odmianami choroby, stają się jednak dla artystów doświadczeniem metafizycznym, stanem ducha, postawą wobec świata.<sup>5</sup>

Genewską korespondencję Zygmunta Krasińskiego z pewnością można nazywać dziennikiem melancholika. Krasiński wielokrotnie rejestruje nawroty spleenu. Prowadzi szczegółowe zapisy stanów alienacji i pustki. Próbuje znaleźć ich źródła, stawia diagnozę współczesnej cywilizacji. Ciężki melancholijny żal pada również na te fragmenty listów, w których Krasiński odwołuje się do artystycznej spuścizny średniowiecza. W 1833 roku pisze do Franciszka Morawskiego:

Ja nieraz płaczę za średnimi wiekami, za ową poezją, która utworzyła Danta i dźwignęła katedry gotyckie. Jako błyskawicy służyć za tło czarne chmury, tak jej tłem były podania Północy, skandynawskie sagi — a jako Eschylos przypomniał sobie świat zniszczony tytanów i natchnął się nim, i wskrzesił go na chwilę, tak Szekspir, chrześcijanin, przypomniał sobie mity zatraczone Północy i wyrósł na olbrzymia. [LO 306]

Ma także wymiar symboliczny. Zamek jest jedynym miejscem, które ocalało po kataklizmie rewolucji. Wokół rozciąga się pejzaż zniszczenia. Droga do zamku wiedzie przez „mgły, zwaliska, ciemie i popioły”. Szukając wawozu Świętego Ignacego, Przechrzta i Mąż błędzą po terytorium odkrywającym znaki dokonanego spustoszenia. Natrafiają także na ruiny gotyckie kościoła. Katedrę, ostatnią chrześcijańską świątynię, burzono przez czterdzieści dni i nocy. Z dawnego gmachu pozostał jedynie amorficzny szkielet potrzaskanych kolumn i żeber. Droga przez leśne jary i wymarłą równinę ostatecznie upewnia hrabiego o monstualnym wymiarze katastrofy. Stojąc na krawędzi bastionu, Henryk przeklina przyszłość. Wie także, iż z okopów Świętej Trójcy nie ma już dokąd uciec. Jak mnich na płótnie Friedricha, dotarł do kresu podróży. Nie potrafi jednak odnaleźć żadnej sankcji obronnej, poczuć „świętej melancholii” — narodzin tego, co wieczne. Pozostaje mu tylko rozpacz i ból, apatyczne wpatrywanie się w mglisty i ciemny horyzont morza lub samobójstwo.

<sup>5</sup> Na temat postaci melancholii pisał Marek Zaleski w szkicu *Nostalgia, siostra melancholii*, zamieszczonym w „Res Publica Nova” (6/69) czerwiec 1994).

Podobny ton pobrzmiewa w listach do Henryka Reeve'a i Wincentego Krasińskiego, a także w późniejszej korespondencji Krasińskiego z Gaszyńskim, Lubomirskim czy Koźmianami. Refleksja nad historycznym rozwojem państw i kultur prowokuje do formułowania pytań o trwałość średniowiecznego dziedzictwa i miejsce gotyckiej sztuki we współczesnym świecie. Gdzie owa poezja dzisiaj — zastanawia się podróżny? Co pozostało z dawnej potęgi katedr, zamków i świątyń? Czego szukać w pejzażu złożonym jedynie z fragmentów i szczątkowych form rozbitej rzeczywistości? Jak odczytać palimpsest z hieroglifami przemijania i wieloznaczną symboliką ruin?

Melancholia jest figurą braku i wyobcowania. Pojawia się z chwilą utraty poczucia ładu i harmonii istnienia. Jej źródłem są problemy, jakie człowiek ma ze współczesną cywilizacją i procesami rozwoju, nie potrafiąc ich wyjaśnić, nazwać i zdefiniować. Podstawą melancholii jest tęsknota za dawnym porządkiem, która przybiera kształt wizji minionych czasów przeciwstawionych niespokojnej, chaotycznej teraźniejszości.<sup>6</sup> Umieszczając swój ideał w historycznie odległej epoce, melancholik odwołuje się do empatii i języka uczuć. Wierząc, że przeszłość powraca jako aura i echo estetyczne, poszukuje przedmiotów pełniących funkcje medium

---

<sup>6</sup> Stanisław Pigoń nazywa genewską korespondencję Krasińskiego „spowiedzią dziecięcia wieku”. Zapis pokoleniowego przeżycia jest precyzyjną diagnozą chorób współczesnej cywilizacji. Jak w soczewce skupiają się tu najbardziej charakterystyczne dla epoki fobie i lęki. Analiza procesów uprzedmiotowienia, obserwacja tempa przemian w obyczajowości i kulturze prowadzi do nasilenia prognoz i nastrojów katastroficznych. Krasiński uznaje się za przedstawiciela ostatniej, schyłkowej cywilizacji. Podstawą tego swoistego egzystencjalizmu epoki jest poczucie istnienia w czasie bezpowrotnie rozdartym. Zerwano więzi łączące człowieka z przeszłością. Zgubiono punkt równowagi. Obraz minionych stuleci jest fragmentaryczny i mgławicowy. Przyszłość jawi się jako nieokreślona lub przerażająca. Lukę między tymi perspektywami wypełnia tylko jałowe, puste trwanie. Pragnienie ucieczki, bycia w innym czasie i innej rzeczywistości staje się podstawowym doświadczeniem nowożytnego człowieka. Tęsknota do dawnego porządku podszyta jest jednak zwątpieniem w możliwość jego przywrócenia. Staje się natomiast projekcją melancholijnej bierności. W liście do Reeve'a z września 1831 roku Krasiński pisał: „Dla nas, powiadam, kręte szlaki, dla nas wzburzone fale i biegnące na przelaj drogi i cierniste ścieżki, a na koniec cierniowa korona.



i pośrednika. Podróż prowokowana tęsknotą za innym światem staje się jednak doświadczeniem tragicznym. Refleksja nad biegiem czasu przekształca się w mnożenie retorycznych pytań. Patrząc na obraz dokonanego rozpadu i obserwując aktualnie zachodzące procesy destrukcji, melancholik dochodzi do przekonania, że także przyszłość podlega takim samym prawom, a przemijalność rzeczy, upadek i katastrofa stają się istotą dziejów. Postrzega więc świat jako ruinę, rzeczywistość pozbawioną koherencji, zespół nie dających się połączyć fragmentów. „Przemijalność zatem staje się eksplikacją prawdy, że żyjemy we władzy przypadku. Lub że możliwość dotarcia do sensu została nam zabrana”.<sup>7</sup>

Melancholik jest człowiekiem wydziedziczonym z aktualnego czasu i porzuconym na peryferiach. Postrzegając świat jako zbiór rozproszonych i fragmentarycznych form, sam uznaje się za część rozpadającej się całości, ruinę na ruinach.<sup>8</sup> Podejmuje jednak wysiłek ocalenia i jednoczenia tego, co pozostało po katastrofie, poprzez konstruowanie alegorycznych obrazów i budowanie wizji minionych epok. Odtąd obiekt artystycznej kontemplacji przybiera podniosły kształt melancholicznego piękna.

Odnajdując ślady przeszłości odcisnięte w ruinowym pejzażu oraz zapisane w rytmie i melodii skandynawskich podań, średnio-wiecznych kronik czy pieśni Dantego, podróżny tworzy sugestywny obraz gotyckiej Europy. W liście do Henryka Reeve’a z września 1831 roku Krasiński notuje:

---

Nasza terazniejszość wiecznie będzie zatruta bądź żalem za tym, czego już nie ma, bądź nigdy nie zaspokojoną miłością tego, co będzie, co przeczuwamy, ale czego nigdy nie ujrzymy. [...] Dlatego właśnie nie jesteśmy z żadnego stulecia i nie możemy do żadnego przynależeć: chaos jest bowiem naszym mieszkaniem, naszym otoczeniem, naszym wszystkim. [LR 444]

<sup>7</sup> W. Bałus, op. cit., s. 46.

<sup>8</sup> Grażyna Królikiewicz podkreśla obsesyjną wręcz częstotliwość, z jaką Krasiński kreśli obrazy spustoszenia i kataklizmów. Apokaliptyczny niepokój, groza i monstualne rozmiary opisywanych przez poetę katastrof korespondują z nastrojem płócien przedstawiciela angielskiej szkoły *picturesque* — Johna Martina. Królikiewicz zauważa również proces stopniowego spokrewniania ruiny i własnej strupieszalności. Ruina staje się więc formą konceptualizacji mitu autobiograficznego. (G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków 1993, s. 102–108.)

Jakże mroczne, jakże wzniosłe i potężne są wieki średnie! Jak harmonizują z każdym ciemnym, posępnym obrazem. Jak okrutnie pada zimny deszcz na potępieńców! Jak smutno niby jesienne liście wirują w powietrzu zgubione dusze! [LR I 357]

Źródłem definiowanego przez poetę kanonu piękna jest dysharmonia i dysonans, a więc podstawowe wyznaczniki estetyki melancholii. Podkreślając ściśle pokrewieństwo między naturalnym pejzażem a organicznymi formami sztuki, Krasiński nawiązuje do mitu melancholicznej Północy jako miejsca narodzin sztuki średniowiecza i romantyzmu.<sup>9</sup> Przymiotnik „północny” odnosi się nie tyle do podziałów geograficznych, ile do różnic i wyznaczników estetycznych. Północ jest archetypem określonej postawy artystycznej, staje się pejzażem mentalnym oraz symbolizuje romantyczny sposób odczuwania. Charakterystyczne więc, że oglądając średniowieczne zabytki Włoch, Krasiński eksponuje te jakości, które wydają się typowe dla krajobrazu melancholicznej Północy. Osobliwe to Południe: martwe, puste, ciche. Villa Barberini, dawniej pełna światła i życia, teraz zarasta zielskiem oraz „ogromnymi sosnami, wielkimi i smutnymi jak Polska”.<sup>10</sup> Cisza i letarg opanowują równiny Kampaanii. Monotonne i martwe przestrzenie rozciągają się w nieskończoność, „podobną do szarego morza” [ib.]. Sycylia, pozornie przystrojona egzotycznymi barwami, emanuje smutkiem i rezygnacją.

Kreśląc owe obrazy, będące niejako negatywem idyllicznej wizji Południa, Krasiński wydobywa cechy charakteryzujące sztukę gotyc-

<sup>9</sup> Na tragiczny wymiar północnego piękna zwracał uwagę kilkadziesiąt lat później krytyk i teoretyk romantycznych teorii estetycznych Charles Baudelaire. Melancholijne piękno Północy jest według niego harmonią, która kryje w sobie rozpacz. W poemacie *Anywhere out of the world*, pochodzącym z *Paryskiego splinu*, Baudelaire nazywa kraje położone na północy, nad Bałtykiem, „analogią śmierci”: „Tam ukośne promienie słońca zaledwie muskają Ziemię, a leniwe nawroty światła i nocy zabijają różnorodność i rodzą monotonię — siostrę nicości. Tam będziemy się pławić bez końca w kąpeli mroku [...]”. (Ch. Baudelaire, *Paryski splin*. Przel. R. Engelking. Łódź 1993, s. 195.)

<sup>10</sup> Z. Krasiński, *List do Delfiny Potockiej*. Oprac. Z. Sudolski. Warszawa 1975, t. 1, s. 42.

ką. Odkrywa wzniosłe, metafizyczne, tragiczne i bohaterskie oblicze krajobrazu, którego faktura, harmonie barw i form determinują kanon piękna. Na dalekiej Północy surowy klimat, niszczące siły żywiołów oraz izolacja i samotność wpisane w ludzką egzystencję wzmagają intensywność i głębię doznań. Północ to krajobraz zredukowany do czarno-białej kliszy, gama kolorów ograniczona do monochromatycznej palety, bezkres, fragmentaryczność i otwarta perspektywa szarego horyzontu. Twórca ogarnia swoim spojrzeniem pejzaż złożony jedynie z pustki lub ascetycznej i ubogiej szaty roślinnej oraz mglistych i pozbawionych konturu form. Owa iluzoryczność i niejasność zmuszają artystę do dopełniania i scalania szczątkowego obrazu. Jego konstrukcyjnym spoiwem stają się symbole przedmiotów. Harmonijne i pogodne Południe jest natomiast ojczyzną klasycystycznych sztuk plastycznych, gdyż artysta obserwując klarowny, koherentny i czysty obraz rzeczywistości pozostaje realistą.<sup>11</sup>

Kwintesencją wymienionych cech północnego pejzażu jest dla Krasieńskiego gotycka ruina. W jej fragmentaryczną formę wpisane są nieskończoność, niepokój i rozdarcie. To także hieroglify, tajemnica, znak katastrofy i symboliczny mikrokosmos. W licznych opisach znaczonego ruinami pejzażu Południa czerń, ogrom i wzniosłość tworzą trwałą asocjację. Wielokrotnie wymieniając ową triadę, Krasieński definiuje kolejny element melancholicznego obrazu średniowiecza. Przeszłość jawi się podróżnemu jako dziewiczny łąd, świat pogrążony w metafizycznym mroku i zastygły w wiecznej doskonałości. Obserwator staje przed statyczną konstrukcją, której ogrom wielokrotnie przerasta możliwości ludzkiej percepcji. Groza i podziw stapiają się wówczas w jednolity amalgamat wrażeń.

Analizując wyznaczniki estetycznej kategorii wzniosłości, Kant zauważał, że odczucie to pojawia się wszędzie tam, gdzie człowiek przeciwstawiony potędze żywiołów dostrzega własną znikomość. Kontemplując obraz, podmiot odnajduje jednak zasady porządkujące świat i własną egzystencję. Średniowiecze jest wzniosłe, gdyż romantyk patrzy w przeszłość z tragicznej perspektywy czasu, który

<sup>11</sup> M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*. [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria III. Warszawa 1981, s. 37–38.

utracił jedność i koherencję. Monumentalizm wizji jaskrawo kontrastuje z obrazem skarłałego świata i mialkich ideałów współczesności. Kontemplacja przedmiotu nie przekształca się jednak w całkowicie katastroficzne i destrukcyjne doświadczenie. Artysta „odnajduje swą duchową wielkość w tym, że odczucie wzniosłości kieruje go ku ideom”<sup>12</sup>, pozwala odnaleźć trwale i niezienne wartości. Dla Krasieńskiego sã nimi religijna i kulturowa jedność epoki średniowiecza, a także etos rycerza i poety.

„Północny” pejzaż jest gigantycznym polem bitwy, starcia między pogańskim światem Germanii a dojrzałą kulturą antyczną. Jest miejscem konfrontacji potężnych i elementarnych żywiołów natury, które poddają go wiecznej przemianie. W gwałtownym procesie niszczenia i odradzania życia krystalizują się siła i heroizm pierwszych bardów i rycerzy. Budując wizję pobożnego i bohaterskiego średniowiecza Krasieński nawiązuje do wikiańskiego podziału dziejów oraz do mitu o pierwotnej potędze i emocjonalizmie mieszkańców średniowiecznej Europy. Krasieński zetknął się z wikiańską koncepcją historyzmu za pośrednictwem Micheleta. Francuski historyk przyczynił się do popularyzacji poglądów Giovanniego Batisty Vico publikując *Zasady filozofii historii* — przekład zapomnianego dzieła neapolitańskiego literata i filozofa pt. *Scienza Nuova*.

Wikiańska *Nauka* po raz pierwszy wydana w 1725 roku stanowiła zapowiedź romantycznych koncepcji rozwoju cywilizacji europejskiej, formułowała podstawowe zasady późniejszych estetyk rebarbaryzacji i manifestów prymitywizmu. Nie było to zresztã dzieło

<sup>12</sup> W. Bałus, op. cit., s. 99. Autor podkreśla również bliskie pokrewieństwo melancholicznego oglądu świata z chrześcijańskim typem religijności. Powołując się na Kanta zaznacza, że „poczucie wzniosłości mieli ci spośród ludzi obdarzonych melancholicznym temperamentem, którzy, wywodząc się z pnia pseudoarystotelesowsko-ficinowskiego, szczególnie byli wrażliwi na cnotę, prawdę, a także świadomość znikomości istnienia”. Natomiast Schleiermacher, teolog popularny w artystycznym kręgu Caspara Davida Friedricha, uważał, że bycie chrześcijaninem musi pociągać za sobą doznanie melancholii, uczucie niezaspokojonej tęsknoty i pragnienie wyjścia poza doczesność. Wzniosłość jest immanentną cechã sztuki gotyckiej, chrześcijańskiej. Jej formy symbolizują bowiem elementarną potęgę — wieczność i bezkres, a zatem kierują myśl obserwatora ku metafizycznemu Bogu. (Ibidem, s. 99–101.)

naukowe. Vico przemawiał nowym językiem, odwołując się przede wszystkim do emocji czytelnika. Zamiast filozoficznego wykładu tworzył impresyjne obrazy przeszłości, które Maria Janion nazywa preromantycznymi konstrukcjami literacko-wizjonerskimi.<sup>13</sup>

W kolejnych edycjach *Nauki nowej* Vico konsekwentnie rozrzucał panoramę heroicznej i poetyckiej przeszłości. Przelamując oświeceniowe schematy dokonał reinterpretacji poematów home-ryckich. Odrzucił dotychczasowe wyobrażenia o twórcy *Iliady* i *Odysei*, według których był on autorem opisującym harmonijny i klasycznie uporządkowany świat mitologicznych bogów i hero-sów. W sportretowanych przez Homera obyczajach dostrzegł idee i wartości bliższe europejskiemu średniowieczu niż antycznej Grecji Peryklesa. Homer z boskiego mędrca i poety zmienił się w piew-cę barbarzyńskich mitów oraz krwawych i okrutnych wydarzeń. Ich bohaterowie zmagają się ze światem wrogich i nieujarzmionych ży-wiołów natury, wypełniając objawione im przez Boga posłannictwo. Pierwsi mieszkańcy stałozłotnego świata, potomkowie biblij-nych bohaterów byli gigantami. Utracili jednak postać olbrzymów i przekształcili się w zwykłych ludzi. Dziedzictwo owego nadnatu-ralnego, boskiego pochodzenia zachowane zostało w czynach cel-tyckich, skandynawskich czy chrześcijańskich wojowników.<sup>14</sup>

Podążając tropem Giovanniego Batisty Vico, Krasieński nadaje śre-dniowieczu cechy epoki bohaterskiej. Następcami wikingów i vikiańskich gi-gantów są tytaniczne postacie wskrzeszone przez północnych bar-dów w rycerskich eposach. Barbarzyńscy i okrutni Goci uosabiają boską potęgę, która niszczy tyranię i przywraca dziejową sprawie-dliwość.<sup>15</sup> Zmierzch rozpadającego się Rzymu wyznacza początek heroicznego tysiąclecia:

<sup>13</sup> M. Janion, op. cit., s. 23–26.

<sup>14</sup> Według teorii Vico rodowód każdej cywilizacji przechodzi trzy stadia, fazy. Najpierw jest to wiek boski, później okres bohaterski; cykl kończy się epoką nazywaną *ludzką*. O znaczeniu koncepcji Giambattisty Vico dla roz-woju zainteresowań egzotycznymi i prymitywnymi kulturami, obok Janion, pisze również Philip Bagby. (P. Bagby, *Kultura i historia*. Przeł. J. Je-dlicki. Warszawa 1975, s. 38–41.)

<sup>15</sup> Krasieński uznawał średniowiecze za pierwszą epokę, kiedy człowie-kowi objawiła się ta częśćka ducha, w której zawierała się prawda o tym,

Patrycjat choć srogi, nieubłagany, egoista, miał cnoty wielkie, znał, co to poświęcenie dla swojej idei, co to walka długa, uporczywa i śmierć bez trwogi. Ale lud i cesarz nie znali nic, byli zwierzętami zataczającymi się wśród krwi i złota. Patrz, jak się rozpiłi, z Rzymu przodków swoich zrobili ryszotok rozkoszy i legli w nim, i przeszło lat trzysta leżeli w nim, aż zagrzmiała trąba północy, aż przyszli barbarzyńcy i znieśli ich precz na wieki!<sup>16</sup>

Kraśiński wielokrotnie powraca do obrazu dramatycznych zmagañ, w których kształtował się etos średniowiecznego rycerstwa. Na krańcach cywilizowanego świata, daleko od starożytnych centrów rozciągały się ziemie, których mieszkańcy poprzez walkę z potęgami żywiołów osiągnęli pełnię i boski wymiar egzystencji.

Przekroczenie granic dosłownego i zmysłowego piękna, tworzenie nowych form sztuki i nowych koncepcji estetycznych nie było jednak procesem harmonijnej i powolnej ewolucji. Jego genezą jest kolizja dwóch światów i kultur, cywilizacyjna katastrofa, z której wyłoniły się groteska i frenezja, „kabalistyka, astrologia, czyli cudowność materii [...], abstrakcje mistyczne”<sup>17</sup>. W liście do Konstantego Gaszyńskiego Kraśiński tak właśnie uzasadnia obecność tragicznych pierwiastków w obrazie średniowiecza nakreślonym w *Balladynie*.

Czy myślisz, że się nie odbywały rzeczywiście takie chaoty sprzeczności, bójkę lub mieszankę mitologii i teologii, w czasach kiedy grzmot Peruna u słowiańskich, młot Thora u germańskich plemion padał przed krzyżem? Czy ślady tego zlewu dotąd nie widne w legendach pospółstwa? (Dlaczegoż poe-

co jednostkowe. Prymat indywidualizmu i poczucie bożej opatrności (jednocząca idea chrześcijańska) zapoczątkowały okres zwycięstwa wolności i sprawiedliwości nad antycznym fatum.

<sup>16</sup> Z. Kraśiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*. Oprac. Z. Sudolski. Warszawa 1971, s. 63; dalej [LG].

<sup>17</sup> Z. Kraśiński, *Listy do Jerzego Lubomirskiego*. Oprac. Z. Sudolski. Warszawa 1971, s. 41. Północna fantastyczność i metafizyka są podstawowym wyznacznikiem średniowiecza również dla Maurycego Mochnackiego: „W wieku pośrednim — w tej epoce dziwów i fantazji, za dni Campanelli i Paracelsa — nauka przyrodzenia była sztuką magiczną, czarnoksiężnym misterstwem”. (M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX*, s. 45.)

ta nie może poetycznie prawdy takiego stanu wyrażać?) Cemuż poeta nie ma tworzyć postaci na pół chrześcijańskich, na pół barbarzyńskich, kiedy ludzie, którzy wówczas żyli, w całej prawdzie teraźniejszości swojej takowymi byli? Czyż od razu krzyż wziął górę, czyż w dniu jednym opanował myśli neofitów lub czyż przed nawróceniem ani żadnego o nim wyobrażenia nie mieli? Taki stan rzeczy tylko w Ameryce mógł się zdarzyć, odciętej otchłanią mórz od Europy, ale słowiańskie plemię dotykało Germanii i Grecji, Germania Rzymu dotykała. Szły stamtąd głuche wieści o zbliżającym się Chrystusie, a kiedy się zjawiał, długo jeszcze słyhać było głosy bogów umarłych i spętanych domagające się o powrót na ziemię. [LG 207–208]

Porzez budowanie melancholicznego obrazu odległej epoki Krasziński uzasadnia i sankcjonuje średniowieczną linię genealogiczną romantyzmu. W poczet „północników” i poetów średniowiecznych zalicza więc nie tylko skandynawskich bardów, ale wszystkich artystów, którzy portretują czasy i bohaterów trawionych przez melancholię oraz targanych wzniosłymi, gwałtownymi namiętnościami. „Północni” i „średniowieczni” są zatem antyczni dramaturdzy, Dante, Weber, i Byron, którego twórczość jest też zwieńczeniem i kulminacją długiej tradycji, „ostatnim echem wieków średnich”.<sup>18</sup> Tak zamyka się cykl europejskiej historii kultury.

<sup>18</sup> Krasziński fascynował się muzyką Webera, którą uznawał za najbardziej sugestywną ilustrację północnych legend. „To muzyka nieporównana; nie stanowi wytworu dojrzałej, przeżytej kultury. Przeciwnie, to średniowieczne, może nawet więcej niż średniowieczne. Bo w owych straszliwych, głębokich akordach jest coś ze skandynawskich sag; duszę przepelnia niejasne wspomnienie walki bogów i olbrzymów. To Ajschylos, to Szekspir, to Nibelungi [...]” [LR 113].

*Tomasz Luczkowski*

MELANCHOLICZNY OBRAZ ŚREDNIOWIECZA W GENEWSKIEJ  
KORESPONDENCJI ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO.

A MELANCHOLIC IMAGE OF THE MEDIAEVAL IN  
ZYGMUNT KRASIŃSKI'S CORRESPONDENCE FROM GENEVA.

Summary

While travelling around Europe Krasiński confronts his bookish knowledge of the Mediaeval times with the monuments, pieces of art and relics of the past. The antique and gothic ruins as seen by the poet in Germany, Switzerland and Italy evoke an atmosphere of contemplative resignation and paralysing nostalgia. In his correspondence from Geneva, containing a written record of his reflections about the passage of the times, an experience of a loss and a feeling of disharmony dominate the mood. Watching the never-ending processes of death and destruction Krasiński inquires about the durability of the Mediaeval cultural heritage and the perspectives of development of the contemporary civilisation. Giving his pessimistic diagnosis of the contemporary world the poet emphasises the catastrophic consequences of cutting off the bonds with the past. Therefore he undertakes an attempt to preserve the old values and cultural inheritance by creating alegorical pictures and constructing visions of the bygone epochs. The myth of the melancholic North — a tragic, heroic and picturesque one — as well as the aesthetics of nobility constitute the basic elements of the Mediaeval portraits. In order to prove the existence of the Mediaeval genealogical traces in Romanticism Krasiński refers to the historiosophical concepts of Michelet and Vico and brings back the atmosphere of Icelandic sagas and the northern landscapes.