

PEJZAŻ W HISTORIOZOFICZNEJ WIZJI KRASIŃSKIEGO

Z [...] zarysowaną wizją dziejów powszechnych ściśle koresponduje polski wątek; za jego sprawą zaś w rozważaniach Krasińskiego dominuje perspektywa mesjanistyczna. Śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa, oprócz swego wymiaru soteriologicznego, miały sens historiozoficzny: dokonały przełomu między pierwszą a drugą epoką. Tu Krasiński [...] sięga po analogię: śmierć Polski [...] zapowiada trzecią epokę. By jednak przełom mógł się dokonać, by nastał czas miłości, wszechharmonii i czynu ożywionego tymi wartościami, Polska musi zmartwychwstać.

Temat niniejszego szkicu może wzbudzić wątpliwość, czy warto pochylić się nad pejzażami w twórczości Zygmunta Krasińskiego w sytuacji, gdy dzieło pisarza coraz wyraźniej znika z żywego obiegu literackiego, a jeśli jest w nim obecne, to raczej za sprawą idei, które jednym wydają się warte polemiki, a innym – kontynuacji, lub za sprawą tych wątków jego korespondencji, które przekraczają normy intymności charakterystyczne dla romantycznego listu¹. W tym kontekście pejzaż może się wydać tematem, który nie otwiera perspektywy interesującego spojrzenia na twórczość pisarza. Sądzę jednak, że jest inaczej. Po pierwsze – przeżycie pejzażu stanowi dla twórczości Krasińskiego jedną z istotnych, źródłowych motywacji twórczości literackiej. A twórczość ta z jej niepowtarzalnym rytmem wciąż zasługuje na lojalne wobec pisarza reinterpretacje.

Oto dwudziestoletni autor pisze dwa genialne utwory, chociaż niewiele w jego młodzieńczych próbach mogło zapowiadać i tę skalę talentu, i taki stopień opanowania formy gatunkowej dramatu, jakie ujawniły się w *Nie-Boskiej komedii* i w *Irydionie*. Późniejsze realizacje tej samej konwencji okazały się mniej udane i pozostaną we fragmentach. Natomiast w latach czterdziestych Krasiński tworzy swoje najciekawsze utwory liryczne – z *Przedświtem* jako poetycką summą. Oryginalność pisarskiej drogi autora *Nie-Boskiej komedii* rysuje się wyraźnie na tle twórczości innych wielkich romantyków; polega ona i na odmienności genologicznych upodobań, i na realizacji nieco innego wzorca postawy poetyckiej. Krasiński zaczynał od prozy – od powieści gotyc-

¹ Nurt polemiczny wobec historiozofii Krasińskiego jest na przykład wyraźnie obecny w pracach Marii Janion, Aliny Witkowskiej czy Andrzeja Walickiego, z kolei Paweł Hertz widział w Krasińskim przenikliwego myśliciela, świadomego tragizmu historii, i zarazem patrona dojrzałego konserwatyzmu; ten ostatni wątek ideowy podkreślają też Jarosław M. Rymkiewicz i Marcin Król. Marek Bieńczyk natomiast w książce *Czarny człowiek* (Warszawa 1994) portretuje Krasińskiego jako pisarza obnażonej egzystencji.

kich, nie zaś od sonetów czy ballad. Potem był czas dramatu i wreszcie rozkwit twórczości lirycznej, chociaż do końca to raczej proza niż mowa wiązana pozostała dominującym i naturalnym literackim żywiołem pisarza. Czuł on, że nie jest urodzonym lirykiem, że „Bóg mu poskąpił tej anielskiej miary”, ale zarazem wiedział, że jest poetą, ponieważ o kondycji tej nie przesądzało opanowanie wersyfikacyjnych miar, lecz sposób odczuwania i interpretowania świata. Ten z kolei zależał od wybranej postawy poetyckiej. Polski romantyzm ukształtował dwa jej wzorce z licznymi ich wariantami: przypisywał poecie albo rolę zbuntowanego indywidualisty, którego twórczość żywi się konfliktem z Bogiem i z ludźmi oraz świadomością wzniosłego osamotnienia, albo atrybuty proroka, który odczytuje sens przeszłości i podejmuje wysiłek widzenia przyszłości, by wskazać swojemu narodowi drogi czynu. O ile zarówno Mickiewicz, jak i Słowacki zaczęli swoją twórczość pod patronatem romantycznego indywidualizmu i dochodzili do wyboru postawy profetycznej w wyniku dramatycznych wewnętrznych przełomów wywoływanych biegiem zdarzeń, o tyle Krasiński od początku swojej twórczości wybrał rolę profetyczną. Nie wiązał jej jednak z koniecznością mistycznych doznań, z tęsknotą za objawieniem, które potwierdzi poetyckie przeczucia i odsłoni przyszły kształt świata. Uzasadnienia dla swoich profetycznych wizji szukał raczej w lekturze Biblii, Dantego, współczesnych filozofów i w historiozoficznych rozważaniach, z maestrią posługując się parabolą i analogią. Można w tym miejscu zapytać, dlaczego pozostał filozofującym poetą, a nie stał się filozofem w duchu bliskiej mu filozofii narodowej. Wydaje się, że z dwóch powodów: nie chciał i nie mógł zrezygnować z wyrazistej i emocjonalnej podmiotowości, nie do ocalenia przecież w dyskursie filozoficznego traktatu, oraz z obrazowości, a więc również z poetyckiego pejzażu. Pejzaż jest zatem jednym z ważnych wyznaczników poetyckości, także we fragmentach pisanych prozą – i to drugi powód, dla którego warto przyjrzeć się bliżej temu motywowi w twórczości Krasińskiego. Jego pejzaże poetyckie, obarczone, zwłaszcza w dojrzałej twórczości pisarza, licznymi, może nawet zbyt licznymi funkcjami, doskonale ujawniają i oryginalne walory, i niedostatki literackiego kunsztu autora.

Zarówno wrażliwość na wizualne piękno świata, jak i skłonność do kontemplacji pejzażu widać już w juveniliach Krasińskiego. W okresie warszawsko-opinogórskim rodzime krajobrazy inspirują wyobraźnię poety niczym teatralna scena, wyposażona w dekoracje, których funkcję i znaczenie trzeba sprecyzować i rozpoznać, powołując do życia postacie historycznego spektaklu. Wyrazistym, chociaż jeszcze dosyć nieudolnym przykładem takiej artystycznej motywacji jest najwcześniejszy utwór literacki Krasińskiego *Pan Trzech Pagórków*, napisany najprawdopodobniej w roku 1826².

² Istniały dwie rękopiśmienne wersje tego utworu: wcześniejsza, brulionowa, zawierająca trzy pierwsze rozdziały, i to jej powstanie Jan Czubek sytuuje w roku 1826 (por. *Pisma Zygmunta*

„W Mazowszu jest miejsce zwane Opinogóra. Trzy pagórki wznoszą się wśród rozległej równiny – lasy z dala czarnym ją okrażają wieńcem – gaje zielone, po niej rozsypane, przyjmują w swoje zacisze różnopióre ptaki lub trwożliwe zające – krzaki gdzieniegdzie z błot i trzęsawisk wnoszą gałęzie, wiatrem na wszystkie nachylane strony. [...]

Różne wsie, cztery miasta towarzyszą na tych równinach Opinogórze. – Ale ona wznosi się z powagą jak olbrzym zwycięski i wszystkim zagraża płaszczyznom. Czernice, Pomorze, Płońsk, bliskie miejsca urodzenia nieśmiertelnego wieszczka [Macieja Kazimierza Sarbiewskiego – G. H.-S.] naokoło jej rozrzucone. – Lidynia, błękitnawymi wody spokojnie płynąc, cichą falą podmywa ciechanowskiego zamku ostatki. – Tam kiedyś dzielni rycerze na dziarskich rumakach walczyli za piękność. – Tu hoże dziewice obdarzały miłym wzrokiem dzielnych wojowników. [...]

Okrzyki wolności nie odbijają się już teraz o szerniałe sklepienia, nie tętnią kopyta, nie dźwięczą puchary, nie krzyżują się już pałasze. – Ręka, która je ujmowała spoczywa w grobie – zimny głaz wstrzymuje jej zwycięskie zapędy – mech wije się nad niezwalczonym bohaterem – sławy tylko pamięć została – a te mury, te baszty, skropione rannymi jutrzeńki łzami, zdają się płakać nad zbiegłymi laty, nad dzielnymi pany. – Co dzień kamień odpada, co dzień część wieży runie na ziemię – nie przebite razami nieprzyjaciół warownie w proch się rozsypują – a ten proch się miesza z popiołami dawnych panów, z ostatkami zerdzewiałej broni. – Dumalem ja w tym zamku, zmęczony biegiem, kładłem broń na ziemię, a wlepiając oczy w naddziadów siedliska, przypominałem sobie dzieje ojczyzny. – Wiatr czasem przerywał milczenie – czasem kruk złowieszczym głosem przypominał obecne nieszczęścia. – Księżyc, wschodzący zza chmury, zastał mnie nieraz opartym o głaz nieczuły, zgłębiającym dawne czasy”³.

I sytuacja narracyjna, i kreacja przestrzeni są tu konwencjonalne; nawiązują do klasycystycznej odmiany gatunkowej „dumania wśród ruin”. Przedmiotem tego dumania, szczególnie pociągającym wyobraźnię, jest jednak bliskie romantykom rycerskie średniowiecze, a może tylko rycerska dawność. To w jej duchowej atmosferze szuka młody autor rodowej i narodowej wielkości. Wybór takiej właśnie tradycji zapowiada tendencję, która będzie w różnych wariantach powracała w dojrzałej twórczości Krasińskiego – przestrzeń będzie tu prawie zawsze pytana o wpisane w nią znaki czasu, pejzaż zostanie wypełniony zdarzeniami, które rozgrywały się niegdyś w jego dekoracjach. Owocem takie-

Krasińskiego. Wydanie jubileuszowe, t. 1, Kraków 1912, s. 467) oraz autograf – czystopis skończonego już utworu, ofiarowany ojcu w dniu imienin 6 kwietnia 1828 roku.

³ Z. K r a s i ń s k i, *Pan Trzech Pagórków*, w: tenże, *Dzieła literackie*, t. 2, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1973, s. 22-24. Wszystkie cytaty z utworów Krasińskiego, o ile nie wskazują innej edycji, zostały zaczerpnięte z tego wydania. W kolejnych przypisach odsyłających do tej edycji używam skrótu: DzL.

go działania poetyckiej wyobraźni będą młodzieńcze powieści gotyckie, zwłaszcza *Władysław Herman i dwór jego*, i późniejsze utwory, w których Krasiński przekroczył już próg literackiego terminowania i ujawnił oryginalność swojego talentu, takie jak: dziwny poemat prozą *Agaj Han* czy dramat *Irydion*, a także *Nie-Boska komedia*, zwłaszcza zaś jej czwarta część.

Okoliczności polityczne i biograficzne dość szybko przyspieszyły dojrzewanie Krasińskiego jako człowieka i pisarza, a w konsekwencji pomogły wcześniej ujawnić się nowym stronom jego poetyckiego talentu. Trzynastego października 1829 roku siedemnastoletni Zygmunt wyruszył w podróż do Genewy, by na tamtejszym uniwersytecie podjąć studia, przerwane w Warszawie po konflikcie z Leonem Łubieńskim. Nowe doświadczenia i pejzaże domagały się opisania. Z tej potrzeby wyrastały obszernie listy, zwłaszcza adresowane do ojca, przerażające się w dzienniki podróży, oraz szkice publikowane w warszawskim „Pamiętniku dla Płci Pięknej”, redagowanym wówczas przez Konstantego Gaszyńskiego: *Opisanie jeziora genewskiego Lemana, Myśli Polaka przy górze Mont Blanc*.

Krasiński opuszczał Polskę niechętnie, mazowieckie pejzaże stawały się tym droższe, im bardziej oddalały się w przestrzeni. W liście do ojca, zawierającym relację z podróży, pisał: „Zbliżaliśmy się już więc do granicy Polski i ostatni kraniec jej ziemi przejechaliśmy wieczorem. Słońce już było zaszło. Chmury czarne zasępiały niebo, mroźny wiatr przewiewał i lekki ostry deszczyk jesienny prószył powietrze. Opuszczając na długie dni moją ojczyznę, by wejść w świat nie znany mi, i sam nie znany od niego, uczułem gorzką żalność i ponowił się smutek w całym swoim natężeniu. Obróciłem jeszcze raz oczy ku rodzinnej stronie, wyciągnąłem ku naszym sosnowym lasom i piaskowym polom ramiona, jak gdybym chciał ich ostatnim żegnać uściśnieniem”⁴.

Piękno alpejskiej Szwajcarii poraziło go jednak swoją monumentalnością. Niebawem uznał, że trzeba „całą duszę przenieść do oka i patrzeć tylko, i zdumiewać się nad wielkością przyrodzenia”⁵. Zmieniła się perspektywa patrzącego i opisującego świat podmiotu. O ile panował nad rodzimym pejzażem, znając tam każdy kamień, krzak czy ruinę, o tyle tutaj poczuł się mały i zagubiony w ogromie gór, niczym postacie z obrazów Gaspara Friedricha. Mieszkańca mazowieckiej równiny zdumiewała pionowa struktura krajobrazu, dająca możliwość jednoczesnego oglądania atrybutów wszystkich pór roku: wiosenne zielonej trawy, pnących się na zboczach letnich, a może już jesiennych ogrodów oraz pokrytych śniegiem wysokich szczytów. To doświadczenie całkiem nowej przestrzeni wyzwoliło poszukiwanie literackich środków wyrazu,

⁴ T e n ż e, *List do Wincentego Krasińskiego* datowany w Genewie 9 listopada 1829 roku, w: tenże, *Listy. Wybór*, oprac. Z. Sudolski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1997, s. 9.

⁵ T e n ż e, *Opisanie jeziora genewskiego Lemana. Wyjątek z listu podróżującego Polaka*, DzL, t. 3, s. 8.

sprawiło, że opis krajobrazu stał się ważnym zadaniem literackim. Młody autor szukał nowych metafor i porównań, by oddać nie tylko barwy i kształt świata, ale także ich zaskakującą dynamikę. Ten wysiłek widać wyraźnie, gdy zestawimy przywoływany wcześniej opis domowej rzeczki Lidyni, której „błękitnawe wody” spokojnie płyną, z taką oto próbą uchwycenia obrazu Lemanu: „Wzruszone fale snuły się jedna za drugą, na kształt splotów ognistego węża, a części jeziora, na które padał cień gór nadbrzeżnych, podobne były do roztopionego lapis-lazuli, w którego łonie osadzono świetniejące farbami tęczy kamienie. [...] Światło, igrając w zwierciadłach Lemanu, zamieniało je to na szyby lodu, to znowu na fałdowane przestrzenie, w których każda kropla przybierała jasny blask srebra”⁶.

Uderza w tym opisie i nasycenie barwą, i dążenie do oddania gry światła intensyfikującej wrażenie ruchu. Pejzaż okazuje się nieuchwytny, „ucieka” z ram literackiego obrazu, ale to właśnie skłania autora do piętrzenia porównań i metafor. Oglądany krajobraz jednak nie pochłania patrzącego bez reszty; zostaje skonfrontowany z całkiem innym światem, poeta pamięta ciągle o odmiennej, daleko pozostawionej przestrzeni – uwiedzione pięknem oczy są tu, w górach Helwecji, ale serce pozostało tam – na mazowieckiej równinie. Jest w tym zestawieniu emocjonalny autentyzm, ale jest też poetycka stylizacja; Krasiński staje wobec alpejskiej natury w pozie Mickiewiczowskiego Pielgrzyma z *Sonetów krymskich* i dość ostentacyjnie nawiązanie to sam podkreśla, kończąc *Opisanie jeziora genewskiego* cytatem z Mickiewiczowskiego *Pielgrzyma*.

Głębiej ukryte nawiązania do *Sonetów krymskich* odnajdziemy w *Myślach Polaka przy górze Mont Blanc*. I apostrofa do góry, i typ personifikacji, i wreszcie odczytanie góry jako znaku obecności Boga w świecie, jako wertykalnej osi odsyłającej ku nieskończoności, pozwalają kojarzyć szkic Krasińskiego z Mickiewiczowskim sonetem *Czatyrdah*. O ile jednak personifikacja Mickiewicza opiera się na asocjacji ze wschodnim padyszachem i z archaniołem Gabrielem, to Mont Blanc Krasińskiego został uosobiony na wzór średnio-wiecznego władcy Zachodu. „Och! witam cię, Mont Blanc! – Przez długie lata pragnąłem ujrzeć twoje poważne i milczące czoło, podobne do grobowca, i widzieć twój orszak, złożony ze skał, zdających się cichą cześć ci składać w głębokim poszanowaniu. Ty jeden, wylatując nad krańce ziemskiej wielkości, pysznym wierzchołkiem roztrącasz fale błękitów. Panujesz nad wszystkim, co cię otacza, jak pan wszechmocny, w płaszczu purpurowym, uwitym z ostatnich dnia gasnącego promieni. Przykuty do ziemi, zdajesz się jednak należeć do nieba”⁷.

⁶ Tamże, s. 7.

⁷ T e n ż e, *Myśli Polaka przy górze Mont Blanc*, DzL, t. 3, s. 11.

Kontemplacja pejzażu staje się kontemplacją ukrytego poza nim Boga; natura okazuje się symboliczną księgą zadaną człowiekowi do odczytania, skoro „Duch Twórcy unosi się nad tą krainą i Jego ręka wyryła na opocec Mont Blanc nadzieję nieśmiertelności”⁸.

O ile poznawanie Szwajcarii było przede wszystkim poznawaniem dzikiej, nieujarzmionej przez człowieka natury, o tyle doświadczenia pierwszej podróży Krasińskiego do Italii, a zwłaszcza zwiedzanie Rzymu w pamiętnym roku 1830, prowadziły do medytacji nad pejzażami kultury i historii. To właśnie wtedy, a nie pod rozwaliskami ciechanowskiego zamku narodził się zapewne Krasiński jako poeta ruin. To wtedy także pojawił się w refleksji pisarza historiozoficzny wątek dotyczący okresu przełomu antyku i chrześcijaństwa, który odąd stanowił ważną oś problemową jego koncepcji historii⁹. Szczególnym przeżyciem, które rzutowało na późniejszy obraz Włoch w pisarstwie Krasińskiego, było zwiedzanie Koloseum. Przywołam tu obszerniejszą relację na ten temat z listu z grudnia 1830 roku, adresowanego do ojca; ślady analogicznych interpretacji tego miejsca będą bowiem później wielokrotnie powracały w poetyckich i dramatycznych utworach pisarza:

„Ale jest drugie miejsce w Rzymie, gdzie byłem i gdzie musiałem, siłą niepojętą przejęty, modlić się z całego serca, z całej duszy do Zbawiciela świata. Jest to Koliseum, które widziałem przy świetle księżyca. Wyobraź sobie, kochany Papa, ogromny okrąg podłużny, z głazów piętrzących się jedne na drugich ułożony, wysoki jak kościół luterski w Warszawie, bez dachu. To jest amfiteatr owalny, dawne siedzenie ludu rzymskiego i cesarów, kiedy rozpływali się w radości widząc krew gladiatora i rozdartą pierś męczennika pierwszych wieków Kościoła. Nad tym budynkiem pustym, spokojnym, umarłym, żywe, niebieskie niebo Italii migające gwiazdami i z swoim księżycem równającym się w blasku z słońcem Północy. Słupy olbrzymie, arkady, przedśienia, kolumny to częścią nadpsute, to częścią jeszcze stoją całe, ale gdzież te pokolenia, które tu płąsały? Stopniowo księżyc występował na niebo, kiedy tam byłem, i spod cienia wyrywał coraz dalsze części gmachu. Tam arkada wypływa z ciemności, tam obicie z bluszczu, zastępujące teraz dawne z jedwabiu i purpury kobierce.

Weszliśmy na piętra górne, widok był pełen uroczystości: milczenie, gdzie tyle głosów było; samotność, gdzie cały naród się bawił. Arena piaskiem posypana leżała spokojnie pod promieniami księżyca. Już nie znać i kropli krwi, której tyle wypła, ale pośrodku stoi w swojej prostocie krzyż z drewna czarny. Ten krzyż wart wszystkich kościołów Mediolanu i Rzymu. Przezeń żywiej Bóg przemawia niż przez sklepienia złotem, srebrem, drogimi kamieniami zasute.

⁸ Tamże, s. 12.

⁹ Zob. M. Śliwiński, *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, Słupsk 1986.

Ten krzyż temu tysiąc lat, taki sam jak dzisiaj, deptany był w tych miejscach, za niego rzucono tygrysom i lwóm chrześcijańskie dziewice. Wtenczas Koliseum stało wielkie, pyszne, w nim lud najpotężniejszy świata przychodził patrzeć na to, co najwięcej mu radości i wrażenia sprawiało; a teraz rozsypuje się on w gruzy i upada, a krzyż się nie odmienił, z drewna jak wtenczas, a jednak stoi pośród budowy, stoi nad ziemią, która go prześladowała, i panuje tam, gdzie nim pogardzano. Przy świetle księżyca – o, pięknym był ten krzyż czarny! Tak głucho, pusto wokoło, pod nogami śpią męczennicy, a krzyż rzucał cień pokoju i błogosławieństwa nad nimi, nad prześladowcami i prześladowanymi zarazem. [...] Godło w nim niezaprzeczone zwycięstwa życia nowego nad starym; stare wokoło niego leci i gnije pomiędzy bluszczem, on jeden nieśmiertelny, prosty i boski. Żebym miał nawracać niedowiarka, nie czytałbym mu rozpraw ani dowodów; w noc miesięczną zaprowadziłbym go do Koliseum i rzekłbym: patrz!”¹⁰. Opis przestrzeni Koloseum zawiera szereg obrazowych i pojęciowych opozycji; ich splot pozwala stworzyć symboliczny pejzaż, który okazuje się kluczowy dla obrazu europejskiej kultury w piśmiectwie Krasińskiego. Nadrzędną opozycją jest przeciwstawienie monumentalnej ruiny amfiteatru i drewnianego krzyża pośrodku areny. I jeden, i drugi element jest zarazem częścią realistycznego opisu, jak i nośnikiem metafory. Ruiny Koloseum symbolizują przemoc i potęgę cezariańskiego Rzymu, krzyż – ciche męczeństwo pierwszych chrześcijan. Na wyższym piętrze semantycznego uogólnienia można dostrzec przeciwstawienie ludzkiej pychy i pokory. Waloryzację tych jakości podkreśla subtelna opozycja ruin i bluszczu – uparta żywotność rośliny oplatającej zwaliska unicestwienia powoli ich pierwotne kształty. Zacytowany fragment pojawia się w liście Krasińskiego bezpośrednio po próbie opisu Bazyliki św. Piotra; to sąsiedztwo wątków sprawia, że opis Koloseum ewokuje jeszcze jedną opozycję – barokowego przepychu i prostoty drewnianego krzyża. Na innym poziomie skojarzeń uzupełnia ją przeciwstawienie teologicznej czy też filozoficznej rozprawy nagłemu dotknięciu prawdy, której obserwator doświadcza w zetknięciu z symbolicznym pejzażem.

W młodzieńcze pejzaże literackie Krasińskiego od początku wpisany został wymiar przeszłości. Opisywanie świata miało zarazem prowadzić ku kontemplacji Boskich tajemnic, odsłaniać metafizyczny aspekt rzeczywistości, albo przynajmniej generować tęsknotę za jego obecnością. Jako osiemnastoletni podróżnik, Krasiński przypomina nieco bohatera swojego późniejszego *Niedokończonego poematu* – młodzieńca, który poszukuje w pejzażu śladów „wzroku Boga”. Burząc nieco chronologię, przywołajmy kwestie wypowiedziane przez tę jawnie autobiograficzną postać:

¹⁰ K r a s i ń s k i, *Listy...*, s. 30n.

BANKIER – KSIAŻĘ

Wejdźmy pod same portyki – tam najwięcej porządnych masek. Będę mógł panu hrabiemu pokazać osoby z tutejszego towarzystwa.

MŁODZIENIEC

Szkoda, że stamtąd ni morza, ni tych niebios nie widać – ale, kiedy książe chcesz, idźmy!

BANKIER – KSIAŻĘ

Musisz pan hrabia mieć namiętność do malowania krajobrazów, kiedy tak ciągle się zajmujesz powietrzem i wodą?

MŁODZIENIEC

Wcale nie. Lecz wzrok Boga mi spoza nich, osobliwie w tych stronach, przebija!¹¹

W przytoczonym dialogu wenecki pejzaż jest nie tyle przedmiotem opisu, ile tematem rozmowy, demaskującym dystans między rozmówcami, a zarazem uwikłanym w zaskakujące relacje. Włoski Bankier-książe – już samo określenie tej postaci wskazuje na ironiczny dysonans w jej kondycji – wprowadza polskiego hrabiego w tajniki weneckiego karnawału. Rola przewodnika okazuje się dość niewdzięczna, ponieważ Młodzieniec przedkłada kontemplację pejzażu nad atrakcje towarzyskie i plotki z kręgu weneckiej socjety. W jego kwestiach rysuje się wyraźna opozycja „nie-Boskiego” świata społecznego i boskości pejzażu; i to właśnie pejzażu, a nie natury, ponieważ boska harmonia ujawnia się także w architektonicznych proporcjach katedry św. Marka czy w barwie mozaik na frontonie tej świątyni. Ludziom w maskach zostaje przeciwstawiony świat bez maski. Motyw masek pełni tu osobliwą rolę: skrywając twarze, maska utrudnia lub uniemożliwia rozpoznanie osoby i staje się zleksykalizowaną metaforą nieautentyczności, ale zarazem zasłania odbicie Boga w człowieku. To, co nie może się „przebić” przez ludzkie maski, ujawnia się w pejzażu. Wzrok Boga, czyli oko Opatrzności, objawia swoją ukrytą obecność w krajobrazach, które stają się lub potencjalnie są miejscem epifanii.

Ta rewelatorska funkcja pejzażu, wskazującego na wymiar duchowy i metafizyczny rzeczywistości, nie wyróżnia jakoś szczególnie pisarstwa Krasińskiego na tle twórczości innych autorów epoki romantyzmu. Topos księgi natury lub księgi świata, którą Bóg dał człowiekowi do odczytania, pojawia się w poezji romantycznej często. Oryginalność Krasińskiego polega jednak na tym, że w jego kreacji poetyckiego pejzażu moment metafizyczny splata się ze szczególnym odczuciem bliskości tego, co minione. To z kolei sprawia, że poetyckie pejzaże – zarówno quasi-realistyczne, jak i senne – często bywają punktem wyjścia historiozoficznej wizji. Zadziwiająco często są to alpejskie pejzaże je-

¹¹ T e n ż e, I część *Nie-Boskiej Komedii*. „Podziemia weneckie”, (*Niedokończony poemat*), Warszawa 1973, DzL, t. 1, s. 470n.

zior i gór oraz pejzaże rzymskie, a więc te, które pojawiły się w młodzieńczym opisie poznawanych wówczas, nowych przestrzeni¹².

Przykładem wykorzystania takiego właśnie obrazowego tworzywa poetyckiej wizji może być *Przedświt* – najciekawszy bodaj wizyjny poemat Krasińskiego. Najbardziej wyraźną i oczywistą cechą tego utworu jest jego dwudzielność i dwoistość formuły gatunkowej. *Przedświt* łączy konwencję traktatu historiozoficznego z formą wizyjnego poematu, wiążąc zarazem prozę o klasycznych walorach retorycznych z wierszem o urozmaiconej wersyfikacji i rozedrganej frazie poetyckiej. Równoległość dwóch porządków gatunkowych splata się z paralelami tematycznymi. Tę kompozycyjną tendencję ujawnia już dobór epigrafów. Pierwszy z nich: „Ultima Cumaei venit iam carminis aetas: / Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo” jest fragmentem słynnej czwartej eklogi Wergiliusza, od wczesnego średniowiecza odczytywanej jako prorocstwo narodzin Chrystusa. W przekładzie zaczerpniętym z edycji Czubka fragment ten brzmi następująco: „Świt, kumejskim prorocstwem wróźony, już wschodzi: / Ciąg długi nowych wieków dla świata się rodzi”¹³. Drugie motto: „Hodie scietis, quia veniet Dominus et salvabit / nos et mane videbitis gloriam eius” – w przekładzie: „Dziś poznacie, że przyjdzie Pan i zbawi nas i rano ujrzycie chwałę Jego”¹⁴ – pochodzi z liturgii Mszy świętej odprawianej w wigilię Bożego Narodzenia i zostało zaczerpnięte z katolickiego *Mszалу*. Zestawienie epigrafów unaocznia antycypację chrześcijańskiego Objawienia w kulturze pogańskiego Rzymu oraz spełnienie tych profetycznych nadziei, a zarazem przygotowuje odbiorcę do odczytywania następnych analogii.

Tematyczną dominantą traktatowego wstępu jest paralela czasów Juliusza Cezara i dziewiętnastowiecznej współczesności autora. Opiera się ona na zestawieniu Cezara z Napoleonem. Narrator uznaje ich obu za charyzmatycznych ludzi czynu, którzy kształtowali dzieje. Nie nadali jednak historii formy zgodnej ze swoimi politycznymi celami. Cezar podbijał kolejne prowincje antycznego świata po to, by stworzyć potężne i trwałe Imperium Rzymskie. Jego zasługą okazało się jednak co innego – utworzenie jednolitej przestrzeni cywilizacyjnej, które przyspieszyło upadek pogańskiego Rzymu. Stało się tak dlatego, że w tym jednolitym świecie, spajanym podobną kulturą i wygodnymi drogami, szybko mogła się rozprzestrzenić dobra Nowina Chrystusa, wędrująca za sprawą apostołów z odległego zakątka Imperium do jego stolicy, a później promieniująca na rozległe obszary barbarzyńskiej Europy. Cezar okazał się więc bezwiednym narzędziem w Bożym planie historii; realizował cele, które przekraczały jego

¹² Na przykład w wierszach Krasińskiego *Gdy się przeszłość w duszę wnęci...*, *Tam, gdzie jezior trzy na dole...*, *Tam gdzie spokój i grób pychy...*, *Kampania rzymska*.

¹³ K r a s i ń s k i, *Pisma*, t. 4, s. 299.

¹⁴ Tamże.

poznawczy horyzont. Przygotował jednak przyszły triumf krzyża w rzymskim Koloseum.

Krasiński łączy interpretację roli rzymskiego władcy z historiozoficzną triadą przejętą z filozofii Augusta Cieszkowskiego – działalność Cezara doprowadziła do przełomu między pierwszą a drugą epoką i przygotowała zwycięstwo chrześcijaństwa. Również Napoleon przyczynił się swoimi podbojami do powstania względnie jednolitej przestrzeni europejskiej cywilizacji. Jego podboje, klęskę i późniejsze polityczne wstrząsy interpretuje Krasiński – poprzez analogię – jako zapowiedź przełomu między drugą a trzecią epoką. Czasy współczesne autorowi są więc „przedświtem” wielkiej przemiany. Historiozoficzna paralela między Cezarem a Napoleonem, między przełomem antyku i średniowiecza a przełomem nadchodzącym, jest otwarta. Perspektywa, którą zapoczątkował okres napoleoński, dopełni się dopiero w przyszłości. Analogia dostarcza jednak przesłanek, które pozwalają przewidzieć nadejście nowej epoki. Przyszłość staje się w ten sposób częściowo poznawalna, i to nie tylko w mistycznym objawieniu, ale również dzięki historiozoficznemu dociekananiu.

Z tak zarysowaną wizją dziejów powszechnych ściśle koresponduje polski wątek; za jego sprawą zaś w rozważaniach Krasińskiego dominuje perspektywa mesjanistyczna. Śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa, oprócz swego wymiaru soteriologicznego, miały sens historiozoficzny: dokonały przełomu między pierwszą a drugą epoką. Tu Krasiński znowu sięga po analogię: śmierć Polski (polityczną śmiercią były przecież rozbiory) zapowiada trzecią epokę. By jednak przełom mógł się dokonać, by nastał czas miłości, wszechharmonii i czynu ożywionego tymi wartościami, Polska musi zmartwychwstać. Tak więc odrodzenie Polski jest dla autora *Przedświtu* nieuchronne i konieczne dla realizacji Bożego planu dziejów. Ludzkie działania mogą je jedynie przyspieszyć lub opóźnić, ale nie mogą mu zapobiec. Przekonanie to staje się podstawą historiozoficznego optymizmu. Wizja dziejów powszechnych splata się harmonijnie z losem Polski, znosząc napięcie między tym, co uniwersalne, a tym, co narodowe.

W traktatowej części *Przedświtu* najważniejsza okazuje się funkcja poznawcza, przy czym dążenie autora i czytelnika do poznania zostaje zaspokojone tylko częściowo. Spójna wizja historii nie ma zamkniętego kształtu, brakuje bowiem pewności co do tego, czy analogia dwóch dziejowych przełomów jest prawdziwa, a także co do kształtu trzeciej epoki. Argumentem rozstrzygającym te wątpliwości staje się poetycka wizja.

Według pierwotnego pomysłu autorskiego utwór był projektowany jako poemat miłosny. Miał być lirycznym wspomnieniem jesiennego pobytu z Delfiną Potocką nad jeziorem Como we włoskich Alpach. Jeśli przyłożyć do gotowego już dzieła miarę tej konwencji, to trzeba je uznać za chybione. Już wyjściowa sytuacja liryczna zwraca uwagę swoją dziwną dwoistością. Wpraw-

dzie na scenerię spotkania kochanków składają się najpiękniejsze elementy alpejskiego krajobrazu, metaforyzowane jako pejzaż rajski –

Czy pamiętasz nad Alp śniegiem
Rozwieszony Włoch błękity?
Nad jeziora włoskim brzegiem
Czy pamiętasz Alp granity?
Tam – z daleka – w niebo – przodem
Pną się ostrza kryte lodem,
A tu bliżej, a tu niżej
Poza wzgórzem spływa wzgórze,
Z winnic kapią bluszcz i róże!
Jednym rajem gór podnóże!¹⁵

– wprawdzie liryczny nastrój dopełnia księżycowa noc, oglądana przez parę zakochanych z płynącej po jeziorze łódki, wcześniej jednak bohater poematu określił siebie i ukochaną jako wygnańców, którym nieobce jest doświadczenie historycznego piekła. Sytuację liryczną kształtuje napięcie między utraconym i mrocznym „tam”, a pięknym, ale na początku dosyć obojętnym „tu”. Mimo że para bohaterów jest emocjonalnie wychylona ku innej przestrzeni, między ich miłością a naturą istnieje więź. Tę odpowiedniość uwydatnia następstwo i wzajemne przenikanie się poetyckich obrazów. Ukochana gra na harfie (pierwszy obraz), następnie harfa staje się metaforą natury, a na instrumencie świata gra Bóg (drugi obraz). Modlitwa i pieśń zakochanych sprawiają, że słyszą oni tę pieśń świata, która w następnym fragmencie inicjuje wizję. Przenikające się walory dźwiękowe i obrazowe wywołują efekt synestezji. Miłość i natura odsłaniają prawdę o jedności i harmonii istnienia¹⁶. I miłość, i natura nie są tu więc głównym tematem, lecz sposobem poznania, którego przedmiotem ma być dla bohaterów *Przedświtu* przyszłość ojczyzny. Takie sfunkcjonalizowanie motywów alpejskiego wspomnienia przesądza o tym, że z poematu miłosnego pozostała jedynie sytuacyjna rama, a Beatrycze została sprowadzona do roli medium.

Odpowiedzią na poznawcze aspiracje bohaterów staje się wizja polskiego rycerstwa. Dopiero w tym momencie wiersz nabiera siły wyrazu, znikają ozdobne epitety zaczerpnięte jakby wprost z młodzieńczej prozy, a każde słowo wydaje się konieczne. Poemat nie traci jednak płynności obrazowania. Orszak polskich rycerzy pojawia się najpierw jako emanacja pejzażu, jest utkany z mgieł i oparów¹⁷. W kolejnych zbliżeniach nabiera coraz wyraźniejszych

¹⁵ T e n ż e, *Przedświt*, DzL, t. 1, s. 156.

¹⁶ Problematykę miłości jako sposobu poznania w literaturze romantycznej rozpatruje wielostronnie M. Cieśla-Korytowska w pracy *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.

¹⁷ Motywy mgieł i oparów pojawiają się często w literackich pejzażach Krasińskiego. Najczęściej pełnią rolę nastrojotwórczą i (lub) służą konstruowaniu wizji, pozwalając na stopniowe odrealnienie obrazu.

kształtów, zostaje wzbogacony o szczegóły sarmackich strojów i uzbrojenia. Kulminacyjnym momentem wizji przodków jest mowa Stefana Czarnieckiego. Oracja hetmana potwierdza poetyckie sugestie i przeczucia pary bohaterów; dzięki niej uzyskują one metafizyczną sankcję. Szacunek narratora dla przeszłości okazuje się w jej świetle trafnym wyborem. Wina przodków była bowiem winą szczęśliwą (*felix culpa*) z dwóch powodów: po pierwsze – cywilizacyjne zaniedbania zapobiegły realizacji w Polsce takiego modelu społecznego, który ukształtował się w Europie w „wieku kupieckim i przemysłowym”; po drugie – droga do zmartwychwstania musi prowadzić przez „próbę grobu”. Dlatego orszak polskiej szlachty zmierza za Matką Boską z jej jasnogórskiego wizerunku do otchłani, by w przyszłości zmartwychwstać. Przed bohaterami poematu wizja ta odsłoniła sens narodowej przeszłości. Nie zaspokoilo to jednak jeszcze ich aspiracji poznawczych; modlitwy i pieśni wygnańców zawierały bowiem prośbę o objawienie tajemnicy przyszłości. I Bóg odpowiada: po wizji historycznej następuje druga – nazwijmy ją wizją apokaliptyczną, ponieważ w tym fragmencie szczególnie wiele jest nawiązań do Apokalipsy św. Jana. Można je odnaleźć i w licznych motywach, i w stylistyce. Składnia zwrotów: „I słyzałem Głos” (w. 851), „I ujrzałem Archanioła” (w. 871), „I ujrzałem – wszechświat cały” (w. 894) nawiązuje do Biblii w przekładzie Jakuba Wujka. Poeta jest wygnańcem; łączy go to nie tylko z Dantem – wygnańcem z rodzinnej Florencji, ale i ze św. Janem – wygnańcem na wyspie Patmos. Biblijne aluzje pojawiają się też w warstwie obrazowania. „Niewiastę obleczoną w słońce” z dwunastego rozdziału Apokalipsy można uznać za prefigurację obrazu zmartwychwstałej Polski w wizji *Przedświtu*. Przemianie świata historycznego w świat przebóstwiony i w Apokalipsie św. Jana, i w poemacie Krasińskiego towarzyszą zjawiska kosmiczne, a końcowemu triumfowi – przenikająca wszystko świetlistość. *Przedświt* nie zawiera jednak, w przeciwieństwie do Apokalipsy, motywu serii katastrof, które poprzedzą nadejście Królestwa Bożego. Klęski spadły na ludzkość już wcześniej, w czasie stanowiącym przedakcję utworu. Przyszłość odsłaniająca się w poetyckiej wizji oznacza przede wszystkim radość zmartwychwstania.

I przez światła oceany
 Jeden życia dźwięk rozlany,
 Pieśń wszechgrzmiąca – wszechjedyna
 Niebieskiego świata – Syna,
 O niebieskim Bogu – Ojcu!
 I przez wszechświat ten – do Boga
 Szła narodów ziemskich droga;
 I wciąż Polska moja – przodem
 W nieskończoność – z ludzkim rodem
 Tam leciała!...¹⁸

¹⁸ K r a s i ń s k i, *Przedświt*, s. 183.

Wizja umożliwia poznanie przyszłości, a zarazem zaspokaja tęsknotę, pociesza i pozwala parze zagubionej na alpejskim jeziorze doznać mistycznej harmonii. Uczucie spełnienia i osiągnięcia celu znajduje wyraz w poetyckiej modlitwie, która przybiera kształt dziękczynno-pochwalnego hymnu o unicestwieniu czasu.

Wiekuisty ojców Boże,
Ty, co górny i daleki,
Coraz jaśniej w nas przez wieki
Tu zstępujesz – i jak zorze,
Z bram wieczności w czasie tonie
Skry Twe sypiesz, aż czas splonie!¹⁹

Tajemnica kryła się w naturze czasu i dotyczyła relacji między temporalnością a wiecznością. Pytanie o naturę czasu uwarunkowało kompozycję *Przedświtu*, która oglądana z tej perspektywy okazuje się harmonijna i celowa²⁰. Wstępny traktat historiozoficzny zbliża się ku tajemnicy czasu historycznego drogą analogii i filozoficznych dociekań. Nie odsłania jej jednak wystarczająco, zatrzymuje się bowiem na granicy poznania rozumowego. W części poetyckiej narrator szuka zatem innych dróg poznania; stają się nimi miłość, kontemplacja pejzażu, a wreszcie – Objawienie. Jednocześnie wprowadzony zostaje inny aspekt czasu – czas prywatny, ale zanurzony w strumieniu dziejów wspólnoty – stąd podkreślanie kondycji poety-wygnańca. W ten sposób problem czasu implikuje dwa pytania: o nieśmiertelność osobowej duszy i o nieśmiertelność Polski. Poeta wierzy i w jedną, i w drugą, ale oprócz wiary pragnie uzyskać pewność trwania osoby w jej niepowtarzalnym wewnętrznym kształcie oraz gwarancję trwania narodu. Zauważmy, że myśl autora, zafascynowanego skądinąd niemieckim idealizmem filozoficznym, podąża pod prąd głównej tendencji tego nurtu – nie akceptuje odpowiedzi, którą podsuwa panteizm. Gwarantem ocalenia zarówno ładu historii, jak i duszy pojedynczego człowieka w perspektywie skonstruowanej przez Krasińskiego okazuje się osobowy Bóg.

Teraźniejszość, którą możemy zrekonstruować w części poetyckiej jako czas narracji, została zredukowana do momentu iluminacji. Wypełnia początek i zamyka poemat; jest więc kompozycyjną klamrą. Pierwsza wizja – historyczna – objawia sens przeszłości, druga – apokaliptyczna – odsłania przyszłość. Nie jest zatem tak, że poemat służy jako ilustracja traktatu; poezja sięga tam, gdzie nie wystarcza język historiozoficznego dyskursu. Traktatowa konwencja nie pozwoliłaby ukazać korespondencji między miłością do kochanki, wizją natury i historią. Nawet odbiorca przyzwyczajony do romantycznego synkretyzmu

¹⁹ Tamże, s.187.

²⁰ Odczytywanie *Przedświtu* jako poematu o czasie proponowała E. Bieńkowska, analizując przede wszystkim „czas teraźniejszy przyszłości” w poemacie Krasińskiego; por. E. B i e ń k o w s k a, *Krasiński – poezja jako egzegeza symbolu*, w: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1981, s. 211-229.

i łączenia odległych motywów potraktowałby taką rozmaitość jako niekoherencję. W części poetyckiej, zwłaszcza w wizjach doświadczanych przez bohaterów, te pozornie odległe wątki łączą się jednak ze sobą harmonijnie i każdy z nich pełni czytelną funkcję w świecie poetyckim. Wątek miłości poety i polskiej Beatrycze wyznacza sytuację liryczną, miłość z kolei otwiera drogę poznania, staje się kluczem do wizji, a zarazem jej warunkiem. Dzieje się tak dlatego, że uczucie łączące parę kochanków jest antycypacją, przecuciem „wszechmiłości”, stanowiącej zasadę, na której w akcie stworzenia ufundowany został wszechświat. Spod prawa miłości nie został wyjęty czas historyczny, dlatego miłość zbliża także ku tajemnicy przyszłości. To, co skłonni bylibyśmy traktować jako niekoherencję, okazuje się głęboko umotywowane. Redukcja wątku miłosnego jest konieczna, ponieważ miłość bohaterów *Przedświtu* jest jedynie słabym preludium wszechmiłości, która stanie się prawem nowej epoki. Podobnie nieprzekonujący poetycko alpejski raj jest jedynie antycypacją rajy przyszłości. Kondycja wygnańców też została wielostronnie sfunkcjonalizowana – nie tylko nawiązuje do sytuacji św. Jana i Dantego, ale przede wszystkim symbolizuje sytuację człowieka – wygnańca z rajy, tęskniącego nie tylko do ojczyzny utraconej w przestrzeni, ale i do ojczyzny, która będzie osiągalna dopiero po przekroczeniu granicy między czasem a wiecznością.

Słowo poetyckie w *Przedświcie* miało zmierzyć się nie tylko z tematem przemiany czasu w wieczność, ale także z tematem metamorfozy przestrzeni. W utworze pojawiają się kolejno trzy jej odmienne kreacje. Pejzaż sytuacji lirycznej jest przedmiotem wspomnień i ma swój odpowiednik w realistycznej topografii. Pejzaż, w którym pojawia się orszak polskiej szlachty, jest uogólnionym obrazem „ziemi mogił i krzyżów” i jakkolwiek odnajdziemy tu elementy stepu, cmentarza i syberyjskich pustkowi, nieporozumieniem byłoby szukanie dla niego werystycznego odpowiednika; mamy tu do czynienia z przestrzenią wizji. Wizja przyszłości została natomiast umieszczona w pejzażu kosmicznym, w którym znikają kształty, a dominującym elementem staje się światło. Te kolejne obrazy świata nie układają się linearnie, lecz każdy następny nakłada się na poprzedni. W ten sposób przemiana przestrzeni staje się paralelna wobec przemiany czasu w wieczność. Zmartwychwstanie oznacza zatem uwolnienie się zarówno od czasu, jak i od przestrzeni. Zauważmy na marginesie omawianego wątku, że taki rytm poetyckiego obrazowania pozwala uchylć zarzut mieszania płaszczyzny historycznej i eschatologicznej – zarzut często formułowany wobec mesjanistycznej historiozofii, także tej w wersji Krasińskiego. Krasiński nie projektuje realizacji Królestwa Bożego na ziemi, nie ściąga eschatologii w dół, kreuje sytuację odwrotną – mistycznego podniesienia ziemi ku niebu. Ta przemiana pejzażu wyjaśnia, dlaczego w następnym historiozoficznym poemacie – w *Psalmach przyszłości* – jedyną kreowaną przestrzenią będzie przestrzeń kosmiczna. Już w pierwszych wersach *Psalmu wiary* czytamy:

Dusza i ciało to tylko dwa skrzydła,
Które mi Czasu i Przestrzeni sidła
Duch mój rozcina w postępowym locie!
[...]
Za nim – przeszłości zmierzające tonie!
Przed nim – rozwarte wszechmiarów błonie!
Przed nim świat wszystek – Czas, przestrzeń bez końca,
Piętra z dróg mlecznych i dni z lat tysiąca²¹

Historiozoficzne poematy Krasieńskiego pokazują trud wyzwolenia z sideł historii; nie projektują politycznej utopii, lecz przeciwnie – wyraźnie ostrzegają przed jej pokusą.

²¹ K r a s i ń s k i, *Psalmy przyszłości*, DzL, t. 1, s. 197.