

JÓZEF FRANCISZEK FERT

FRANKENSTEIN NA TLE ROMANTYCZNYCH RUIN.
MACIEJA SZARGOTA STUDIA O KRASIŃSKIM

Maciej Szargot. *„Kochany Poeto Ruin...”. Studia o Krasińskim*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020, ss. 352. ISBN: 978-83-773-1151-6.

DOI: <https://doi.org/10.18290/rh22701.12>

Dramat układasz

(Krasiński, *Nie-Boska komedia*, cz. I, w. 316. KDZ 3, 111)¹

*O nocy! nie skąp mi chmur i wiatrów – przez wieki
potem świecić będziesz jasno i cicho nad rozwalinami!*
(Krasiński, *Irydion* III 519-520. KDZ 3, 393)

*Razem więc na wieki, bez końca, bez odpoczynku,
bez nadziei, bez miłości, aż dopełni się wiekuista zemsta.*
(Krasiński, *Irydion* IV 684-685. KDZ 3, 449)

„(...) Zygmunt Krasiński musiał przez całe życie ukrywać swoją prawdziwą naturę ze względu na ojca, który był zawsze żalosnym czcicielem sukcesu, sam wyrzekł się swobody mówienia tego, co myślał, przyznawania się do autorstwa tego, co pisał, okazywania, do kogo był przywiązany” – pisał Władysław Zamoyski 29 marca 1859 r., czyli w miesiąc po śmierci poety, do Henryka Reeve’a (Hertz 27), a my po latach ciągle nie możemy powiedzieć, że „rozwiązaliśmy” tę skomplikowaną biografię, której tajemnice ukazują się w coraz nowym odsłonie czy masce w kolejnym zespole korespondencji ze współczesnymi i w nieustających próbach mierzenia się z nią badaczy litera-

JÓZEF FRANCISZEK FERT – emerytowany profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; e-mail: szafir@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1952-1327>.

¹ Skrót KDZ odnosi się do edycji dzieł Zygmunta Krasińskiego *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, pod red. naukową Macieja Strzyżewskiego, z podaniem numeru tomu i strony. Oznaczenia przy tytule utworu odnoszą się do części dzieła i numeracji wersów.

tury. Henryk Revee (1813-1895), przyjaciel młodości Krasińskiego i powiernik najgłębszych sekretów jego duszy, zapewne zauważył ogrom zawikłań wewnętrznych Krasińskiego i próbował mu podsuwać jako ratunek drogę literacką; poruszony jego głębokim kompleksem zaniedbania osobistych obowiązków Polaka w dniach Powstania Listopadowego oraz jątrzącą świadomością odszczepieństwa rodzzonego ojca próbował pocieszać przyjaciela perspektywą „odślużenia” tych win twórczością literacką:

Zyskasz sobie sławę własną. Sławę poety nie mającą nic wspólnego z dziejami twojej rodziny ani błędami poprzednich pokoleń (...) Świat zapomni o pewnych sprawach, które miały miejsce w roku 1831. Nawet wrogowie Byrona nie mieli czelności mówić mu, że jego ojciec był złoczyńcą, a był nim w istocie. A któż ośmieli się przypomnieć Tobie, iż Twój ojciec nie znalazł się w obrębie murów Warszawy, gdy Twoja sława tak urośnie, i to wcale nie kosztem jego sławy, ale dla chwały jego nazwiska? (List z 13 grudnia 1831 r. Krasiński, *Listy do Henryka Revee* 578 n.)

Trudno się dziwić, że wśród historyków literatury zdarzają się indywidualności, dla których autor *Irydiona* stał się w jakimś stopniu główną osnową pracy naukowej, a zarazem swego rodzaju życiową zagadką. Oto przed nami jedna z szeregu prac pasjonata „zagadki Krasińskiego”. Mowa o najnowszej książce Macieja Szargota „*Kochany Poeto Ruin...*”. *Studia o Krasińskim*, opublikowanej w 2020 r. przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, którą chciałoby się zasygnalizować lapidarnym – „zawsze o Nim...”².

Autor należy do pokolenia historyków literatury wchodzących obecnie w „szczyt owocowania” (rocznik 1966) – jego mistrzem był Ireneusz Opacki, uczeń mojego mistrza – Czesława Zgorzelskiego. Te „pokrewieństwa” odnajduję w działalności naukowej Szargota jako badacza polskiej literatury romantycznej oraz twórczości polskich pisarzy współczesnych. Na jego dorobek naukowy składa się kilkadziesiąt monografii i innych publikacji naukowych, ogłoszonych w czasopiśmie oraz pracach zbiorowych, ma on też istotny udział w ważnym projekcie wydawniczym: *Dziela zebrane Zygmunta Krasińskiego. Nowe wydanie krytyczne*, pod red. Mirosława Strzyżewskiego, w którym opracował dwa pierwsze tomy, tj. *Wiersze i Poematy* (Krasiński, *Wiersze i Krasiński, Poematy*), wydane w 2017 r. W jego dorobku edytorskim znajdują się ponadto inne opracowania, jak pisma Józefa Bogdana Dziekońskiego, Placyda Jankowskiego czy Józefa Aleksandra Minaszewskiego.

² Takiego wyrażenia jako tytułu swoich studiów o Mickiewiczu użył w 1960 r. Stanisław Pigoń: *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*.

Warto docenić tę metodę wiązania zainteresowań literaturoznawczych z działalnością edytorską jako znamię tradycji humanistycznej i konsekwencji w studiach nad przemianami i trwałością zjawisk literackich, szczególnie w ich paradygmacie romantycznym, sprawdzane w wymiarze praktycznym, czyli w postaci naukowych wydań.

Pośród „aktorów” życia literackiego XIX i XX wieku w studiach Macieja Szargota specjalne miejsce zajmuje postać i dzieło Zygmunta Krasińskiego. Jemu poświęcił swoją pracę magisterską, także doktorat powstał w kręgu poezji autora *Nie-Boskiej komedii*. Ukoronowaniem dotychczasowych zmagających z „trzecim wieszczem” jest znakomita książka: *Układanie dramatu. Rzecz o «Nie-Boskiej komedii»*, wydana w Toruniu w 2017 r. (Szargot, *Układanie dramatu*). O tym zbiorze studiów o zakresie monograficznym, skupionym na jednym, genialnym dziele literackim i towarzyszącej mu od blisko dwustu lat ogromnej literaturze przedmiotu, można rzec, że to prawdziwie „książka profesorska”. Widzę w tym świadomy wybór jednego z elementów najważniejszej „tetralogii” w dziejach literatury polskiej, zrodzony w niezwyklej chwili naszej historii, tj. w pierwszych latach po upadku Powstania Listopadowego. W 1832 r. Adam Mickiewicz skomponował i wydał III część *Dziadów*; w 1833 r. Juliusz Słowacki stworzył *Kordiana* i wydał bezimiennie w Paryżu w 1834 r.; w 1833 r. Zygmunt Krasiński napisał *Nie-Boską komedię* (wydał swój dramat bezimiennie w Paryżu w 1835 r.). Oczywiście, jeśli skojarzenie z „tetralogią” ma mieć jakieś odniesienie do tradycji, a nie tylko do pomysłowości recenzenta, to trzeba wskazać czwarty element dopełniający trójkę „tragedii” – i, o dziwo, jest również coś takiego w tym nieprawdopodobnym zlocie arcydzieł, coś co rozświetliło czarną scenę tragedii narodowej promieniem humoru, to arcypoemat *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie...*, zaczęty jeszcze w 1832 r. w Dreźnie, a dokończony już w Paryżu w 1834 r. i w tymże roku tam wydany. Moje potraktowanie arcydzieła Mickiewiczowskiego jako swoiście „komediowego” dopełnienia trylogii tragicznej chciałbym wiązać z inspirującą tezą rozprawy Zygmunta Szwejkowskiego, która stanowi zarazem tytuł jego pracy z 1949 r.: „*Pan Tadeusz*” – poemat humorystyczny³.

Naturalnie ten dramatyczny, a tak niezwyklej czas owocowania literackiego kultury polskiej ma swoje dalsze i nie mniej istotne objawy, choć nieko-

³ Autor wyjaśnia w przypisie, że główne tezy swego studium ogłosił pod tym samym tytułem już w 1936 r. w *Pionie* (nr 36), a fragment dotyczący narratora w *Panu Tadeuszu* – w 1947 r. w *Arkonie* (nr 11-12).

niecznie w dorobku tych samych pisarzy, bo wieszczą Adama wkrótce po wydaniu *Pana Tadeusza* pochłoną jednak inne pasje – reforma religijno-polityczna (współ z Andrzejem Towiańskim i jego Kołem Sprawy Bożej), wykłady w Akademii w Lozannie i w Collège de France, współudział ideowy i organizacyjny w europejskiej rewolucji (wiosna 1848 r.) w Rzymie i inne, a do tego doszły zmagania się z codziennymi przypadkami osaczanego zewsząd przez najrozmaitsze niedogodności życia ubogiego emigranta i pospolite troski, związane z coraz liczniejszą rodziną. Krasiński po *Nie-Boskiej* w tym samym nurcie wysokiego natchnienia w latach 1832-1836 skomponował drugie znakomite swoje dzieło dramatyczne *Irydiona*, wydane w Paryżu w 1836 r., które stało się zarzewiem literackich i pozaliterackich „odpowiedzi”, jak chociażby dedykacja *Balladyny*, zaczynająca się znamienym zwrotem do pozornie bezimiennego Autora: „Kochany Poeto Ruin!”... W dorobku kolejnych lat twórcy *Irydiona* są oczywiście dalsze utwory znaczące, a nawet wstrząsające, jak chociażby dwa ostatnie z cyklu *Psalmów przyszłości*, powstałe po katastrofie 1846 r. z przeraźliwymi wydarzeniami „rzezi galicyjskiej” w centrum dramatu („Psalm żalu” oraz „Psalm dobrej woli”). A zresztą już trzy pierwsze psalmy, wydane w Paryżu w 1845 r., sprowokowały ostrą poetycką odpowiedź Słowackiego, zaczynającą się zaczepnie: „Podług ciebie, mój szlachcicu/Cnotą naszą – znieść niewolę...”, czyli „Do Autora trzech Psalmów. (Odpowiedź na 'Psalmy przyszłości' Spiridionowi Prawdzickiemu)”⁴. Inne ważne dokonanie poetyckie w twórczości Krasińskiego – to przede wszystkim *Resurrectursis*, wydane po raz pierwszy w Poznaniu w 1851 r., które w pewnym zakresie stało się również katalizatorem deklaracji i polemik literackich, szczególnie w pisarstwie Cypriana Norwida. Nie wspominam o pierwszorzędnej wadze twórczości epistolarnej autora *Nie-Boskiej*, którą – mimo zasadniczego uszczuplenia i ocenizowania przez rodzinę i wydawców – należy włączyć do największych osiągnięć pisarskich Krasińskiego.

Słowacki najwytrwalej pozostał wierny swemu powołaniu literackiemu nie tylko w ramach wspomnianego wyżej trzylecia „nadzwyczajnego urodzaju” i kolejne lata po wydaniu *Kordiana* również obficie wypełniał ważnymi dzie-

⁴ „Odpowiedź” Słowackiego powstawała stosunkowo długo (pierwszy sygnał reakcji poetyckiej Słowackiego to szkic listu do Krasińskiego z 12 stycznia 1846 r.) i prawdopodobnie została ogłoszona bez zgody autora w Lipsku w 1848 r., zob. objaśnienia w wydaniu Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne* 342-387; jak podaje Jerzy Starnawski, sugestię na temat roli Norwida w przekazaniu Krasińskiemu „Odpowiedzi” Słowackiego zawarł – jako jedyną na jego temat uwagę – Stanisław Tarnowski w swojej syntezie *Historia literatury polskiej*, wydanej w 1900 r., a następnie powtórzoną i uzupełnioną w kolejnym wydaniu w latach 1906-1907 – zob. Starnawski 200.

łami literackimi. Dorobek ten to przede wszystkim sekwencja dramatów, które – jak zapowiadał w liście dedykacyjnym, skierowanym do „Poety Ruin” – miały, poczynawszy od *Balladyny*, „z Polski dawnej [wysnuć] fantastyczną legendę”, i rzeczywiście część dramaturgii Słowackiego układa się w planowany „wielki poemat w rodzaju Ariosta, który ma się uwiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych”.

Bez wątplenia wielkie osiągnięcia pisarskie „wiadomych trzech”⁵ zaciążyły nie tylko nad rozwojem literatury polskiej w wieku XIX i w znacznym stopniu w wieku następnym, ale zgoła niespodziewanie również w jakimś sensie nad losami samych twórców, a przynajmniej tak można tłumaczyć niektóre działania i wypowiedzi Adama Mickiewicza⁶ czy Zygmunta Krasińskiego.

Kwestie biograficzne nie zajmują w książce Szargota pierwszego planu narracji, acz badacz raz po raz do nich sięga, tym bardziej że w przypadku Krasińskiego w żaden sposób nie można się uwolnić od natarczywego pytania o „prawdziwość” jego wizerunków, jakie przez blisko dwa wieki szkicowała biografistyka literacka, uwiedziona legendą poety „wewnętrznie rozdartego”, i jego liczne, a nierzadko wzajemnie sprzeczne autoportrety, rozsiane w ogromnej epistolografii. Szargot stara się w swojej pracy utrzymać dyscyplinę dyskursu skupionego na „czytaniu” dorobku pisarskiego autora *Irydiona*, ale to wędzidło metodologiczne nie stało się na szczęście „wędzidłem” i raz po raz zza kulis historycznoliterackiej sceny wyziera taka czy inna maska osoby

⁵ Nad frazesem „wiadomych trzech” krąży prawdziwe przekleństwo. Dość wspomnieć, że użyty w zupełnie innym kontekście przez Krasińskiego w liście do Delfiny z 5 lutego 1848 r. miał zaszyfrować wiadomość o uwięzieniu ich wspólnego znajomego, Adama Potockiego, przez jednego z trzech zaborców, w tym przypadku przez Austrię, a tymczasem stał się „dowodem” autorstwa anonimowego wiersza „Na pokładzie ‘Marii-Stelli’”, który został przypisany Norwidowi m.in. na podstawie tego charakterystycznego określenia „wiadomych trzech”, które komentator odniósł do trzech niefortunnych mecenasów Norwida (Cieszkowskiego, Krasińskiego i Potockiego). Szersza argumentacja, podważająca domniemane Norwidowskie autorstwo, w moim artykule „Problem autorstwa wiersza ‘Na pokładzie ‘Marii-Stelli’”” (Fert, „Problem autorstwa” 359-363).

⁶ Niekiedy próbowano tłumaczyć Mickiewiczowskie niepojęte uzależnienie od irracjonalnych „nauk” Towiańskiego współbieżnością niektórych wizji poetyckich pana Adama z podsuwanymi mu „chytze” przez mistrza Andrzeja „znakami” i słowami wypreparowanymi z dzieł samego poety i aury „mistycznej” epoki; sprawie tej – w badaniach nad polskim romantyzmem noszącej określenie „odwróconej biografii” – w omawianej książce Macieja Szargota poświęcony został esej „Biografiści komentują ‘Nie-Boską komedię’”; dobrym przykładem takiej sytuacji może być paralela między Konradem, bohaterem III cz. *Dziadów*, i Mickiewiczem, a także między Henrykiem i/lub Orciem i Krasińskim; i rzeczywiście, Krasiński niejednokrotnie przywoływał, szczególnie w swoich listach, zarówno postać Henryka, jak i Orcia, zresztą nie tylko w stosunku do własnej osoby, np. w wypowiedziach o swoim przyjacielu Jerzym Lubomirskim posługiwał się zdrobnieniem Orcio na oznaczenia imienia Jerzy (wersja wywiedziona z Georgius, Giorgio, Georges, George, czyli nasz Orcio).

dramatu, deklarująca, że jest najwierniejszym uosobieniem samego autora, bez której nic z jego dzieła nie da się zrozumieć. Być może jest to nie tyle mimowolne „dopuszczenie do głosu” nieokiełznanego żywiołu biografistyki, która mimo usilnych kampanii antypersonalistycznych, wszczynanych co i raz w imię „oczyszczenia” badań literackich z „nienaukowego” subiektywizmu, rzekomo osiągnęła już etap „śmierci autora”, a jednak nieustannie domaga się uwzględniania, jako że po prostu jest najstarszym korzeniem badań literaturoznawczych, ale to także konsekwencja przyjęcia w dobrej wierze tezy, że sama istota romantycznej kultury osadzała się od początku na fascynacji tym, co jednostkowe, osobiste i osobliwe.

„(...) Gdzie ja? Irydionie, pokaż mi się! Męczarnio, co żyjesz w głębi łona tego, wynijdź – kto ty jesteś, niech ujrzę, raz niech się dowiem!” – mówi do siebie bohater drugiego wielkiego dramatu Krasińskiego (*Irydion* I 1248-1256. KDZ 3, 318). A właśnie problematyka personalna, dokładniej – problem tożsamości „ja” sprawczego i „ja” wyobrazonego w dziele, stanowią w tamtej epoce pole istotnych napięć zarówno w sensie kreacji literackich, jak też nierzadko – a w przypadku Krasińskiego szczególnie – autentycznych doświadczeń samych pisarzy, o ile w śledzeniu tych powikłań nie korzystamy jedynie ze „świadczeń” samych pisarzy, które (jak w przypadku Krasińskiego) stawały się najczęściej również „literaturą”. Z tego „przekleństwa Midasa”, ciężącego nad jego talentem literackim, musiał sobie doskonale i on sam zdawać sprawę, jak nietrudno się przekonać w lekturze „synoptycznej” jego listów do różnych osób z mniej więcej tego samego czasu i okoliczności. Jego ironiczne: „Dramat układasz”, w scenie w domu wariatów w *Nie-Boskiej*, włożone w niezidentyfikowany „Głos skądś”, można odbierać jako jeden z tu powszechnych „szumów, zlepow, ciągów”, ale też po prostu jako głos wewnętrznej autoironii, głos romantycznego sumienia bohatera, noszącego wiele rysów samego autora. Współczesny czytelnik, a specjalnie profesjonalny badacz dziejów literatury, ma więc przed sobą zawiłą drogę, jako że „czytanie” dzieła każe pytać, czy poruszamy się w przestrzeni znaczeń literackich, czy za nimi, niejako na ekranie rozpiętym „za plecami” bohaterów, widocznym tylko dla nas widzów, i tylko dla nas widoczna przesuwają się niezależna „akcja”, w której grają zupełnie inne postaci, w których rysach daje się rozpoznać po prostu samego twórcę i zarazem „komentatora” scen rozgrywających się na „pierwszym planie”. Przypomina to koncept artystyczny wykorzystywany w teatrze barokowym w anonimowej sztuce rodem z „teatru szkolnego” czy „jezuickiego”, w którym zastosowanie tzw. latarni magicznej, rzucającej obrazy akcji (jako przesuwające się cienie) na rodzaj ekranu rozpiętego

w głębi sceny, pozwalało prowadzić równolegle dwie niezależne od siebie, ale istotnie korespondujące głębinowo ze sobą akcje dramatu, np. rzutowane na „ekran” sceny pasyjne symultaniczne z „aktualną”, „realistyczną” sytuacją na scenie właściwej⁷.

Innym polem odniesienia do dawnej (wręcz średniowiecznej) tradycji teatralnej jest koncepcja dramatu wykorzystująca sceny przedśmiertnych bojów o „duszę grzesznika”, szczególnie ulubiona w nurcie moralitetowym teatru europejskiego (zob. Włodarski 3-22; por. Fert, *Poeta sumienia* 153). Psychomachia jako pewne symboliczne uogólnienie istotnych problemów teologiczno-moralno-psychologicznych w zasadzie nie zanikła do dziś w kulturze, aczkolwiek po zwrocie oświeceniowym nie zajmuje już pierwszego planu. Z odniesień literackich najbliższych Krasińskiemu na pewno specjalna uwaga należy się *Dziadów* cz. III, których fundament ideowy (stanowiący klucz znaczeniowy zdarzeń dramatycznych w wymiarze literackim, ale i oddziaływania pozaliterackiego) w zasadzie opiera się na koncepcji walki na śmierć i życie o duszę człowieka; walki dziejącej się dramatycznie na wielu polach – od znamiennej potyczki duchów w Prologu, przysłoniętej wkrótce „realistycznymi” scenami aresztanckimi, dialogami „salonowymi”, koszmarami sennymi Senatora, modlitewnymi zachwyceniami niewinnej Ewy, aż do kulminacji w mistycznych zapasach anielsko-szatańskich o duszę głównego bohatera, która symbolizuje równocześnie walkę z szatanem o „duszę” narodu, przed którym otwarła się oto droga na Golgotę, ale – w konsekwencji – zapowiedź zmartwychwstania. Równolegle w wymiarze ściśle ziemskim (o ile taki da się tu w ogóle wyobrazić) toczy się walka o „program polityczny” młodzieży polskiej, tych „urodzonych w niewoli, okutych w powiciu...”, symbolizowanych tu przez studentów wileńskich i ich bluźnierczą pieśń, improwizowaną przez Konrada z towarzyszeniem „chóru”, powtarzającego straszny refren, który

⁷ Myślę tu o „nowatorskiej” pod względem inżynierii teatralnej „operze pasyjnej” anonimowego twórcy siedemnastowiecznego: *Utarczka krwawie wojującego Boga i Pana Zastępów za grzechy narodu ludzkiego na nieśmiertelna pamiątkę wielkopiątkowymi scenami i na zbudowanie audytora reprezentowana* (Lewański, *Dramaty staropolskie* t. VI). Określenia „dramo-opera” użył wydawca we wprowadzeniu do pierwodruku dzieła powstałego około 1663 r. Didaskalia sztuki ukazują prawdziwą maestrię ówczesnego teatru, m.in. realizację symultaniczną równoległych akcji i obrazów, posłużyła do tego prawdopodobnie „lampa czarnoksiężska”, prekursora epidiaskopu. Wątpliwości budzi modernizacja określenia z rękopisu, w którym było „krwie wojującego” na „krwawie wojującego”, ignorująca głębsze znaczenie staropolskiego rzeczownika „krwie”, tu w znaczeniu „krwią”, czyli „wojującego krwią”, i zastąpienie go przymiotnikiem.

odzywał się będzie przez następne paroksyzmy dziejów jako fundamentalny dylemat patriotycznych wyborów, nie tylko w przestrzeni literackiej⁸:

„Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,
Z Bogiem i choćby mimo Boga!” (Mickiewicz, *Dziady. Poema* [tj. cz. III])⁹

Problematyka teatralności i teatralizacji, a szczególnie zaskakująco bliskiego skojarzenia ze sztuką operową i szczególnie bogatą wystawą (oprawą sceniczną, tak przecież istotną w życiu kulturalnym czasów Krasińskiego¹⁰, a ja dorzuciłbym jeszcze szersze odniesienia – do kultury muzycznej epoki w ogóle z takimi gatunkami na czele jak wieloczęściowa symfonia; tu narzuca się szczególnie arcydzieło Hectora Berlioz (1803-1869) – pięcioczęściowa *Symphonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste*. Op. 14 – z satanistycznym finałem: *Song d'une nuit de sabbat (Sabat czarownicy)*, poprzedzonym wstrząsającym *Marszem na miejsce straceń*. Jeśli nawet Krasiński nie sły-

⁸ Z konsekwencji tego „programu” wyrasta działanie i całokształt losu Irydiona, który – jak wyklada bez niedomówień swoją intencję autor *Irydiona* w liście do Konstantego Gaszyńskiego z 6 czerwca 1837 r. – jest „ofiara” błędnego wyboru czy raczej „przekleństwa” (nakaz zemsty narodowej), a tymczasem, jak wyjaśnia swą ideę Krasiński: „Nie zemstą dzieją się wszelkie postępy rodu ludzkiego, ale miłością, ale pracą długą ducha” (Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego* 162). Z przenoszeniem „zemsty” jako „pomysłu literackiego” (dramaturgicznego) w wymiar społecznego działania polemizował również w całym swym piśmarstwie Cyprian Norwid, poczynając od programowego dramatu *Zwolon*, w czym chciałbym widzieć namacalne oddziaływanie samego Krasińskiego, aczkolwiek bez kontynuacji, a nawet z radykalną niezgodą na przyjmowanie wykładni skrajnego mistycyzmu politycznego autora *Resurrecturis*, który w horyzontach historiozoficznych swej myśli mesjanistycznej zakładał jako „logiczną konieczność” nastanie apokaliptycznej epoki świętego Jana jako kresu aktualnego dramatu dziejów; ta perspektywa mesjanistyczna zarysowana została już w *Irydionie* (ściślej – w części zwanej *Dokończenie*), niejako „polemicznie” z finałem *Nie-Boskiej komedii*, który można bez wątpienia czytać jako znak „końca świata”, przerywającego marzenia Leonarda o nowej, szczęśliwej (wedle jego pomysłu) ludzkości.

⁹ Oto jedno ze „świadcstw” wagi tego problemu w myśli Norwida: „(...) gdyby się proces wytoczyło p o j ę c i o m n a s i e n n y m w pokoleniu, które drugą stanowi emigrację, pokazałoby się, że najpierwszym i węgielnym uczuciem i punktem wywodu z e m s t a jest. Słowa te: «z kości naszych powstaną m ś c i c i e l e» (a nie z b a w c y), przekropląły się w krew pokolenia, coraz nowym morderstwem podniecane. Po uczuciu zemsty, chociażby w piersiach tak skalistych jak Annibala piersi, następować musi osłabienie, bo nasienie zemsty liścia w sobie ani kwiatowego węzła nie ma, ani może dać drzewa z korzeniami, lecz wykorzenie i perzynę” („Z pamiętnika. [O zemście]”. *GomPWsz* 7 41).

¹⁰ O muzycznych odniesieniach dramaturgii Krasińskiego mówi się m.in. w książce Szargota *Układanie dramatu. Rzecz o Nie-Boskiej komedii*”, tu m.in. odesłanie do studiów Juliusza Kleinera o Krasińskim; „Operowy charakter dramatu jest dla nas znaczący głównie z tego powodu, że wskazuje na jego liryczność (...)” (s. 37; w przypisie wymieniona istotna praca Małgorzaty Sokalskiej *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*).

szał tej „piekielnej” symfonii, to na pewno mógł przeczytać programową wypowiedź młodego kompozytora¹¹, zamieszczoną w paryskim *Le Figaro* z 21 maja 1830 r., w której kompozytor jednoznacznie wiąże swoje dzieło z operą:

(...) Program niniejszy należy przeto uważać za jakby mówiony tekst opery (...) młody muzyk (...) spostrzega po raz pierwszy kobietę, łączącą w sobie wszystkie uroki wyśnione w marzeniach o idealnej istocie. Zakochuje się do szaleństwa. Kaprys losu sprawia, że obraz ukochanej ukazuje mu się wraz z muzyczną myślą, taką idee fixe. Oto powód nieustannego powracania melodii rozpoczynającej pierwsze Allegro¹².

Siła oddziaływania wizji „teatralnych” Krasińskiego, szczególnie *Irydiona*, daje się śledzić w całej naszej literaturze; Maciej Szargot poświęca tej problematyce całą część drugą swojej pracy, szkicując niezwykle pouczającą i ciekawą mapę lektur Krasińskiego od „autolektur” samego poety, przez „czytania” romantyków (zapewne doczekamy się kiedyś szerszego uwzględnienia „lektur” Norwida, który w pewnym sensie wyrastał ideowo jako „opozycjonista” Krasińskiego!), pozytywistów – tu szczególnie bogate i niezwykle uderzające związki dzieł Sienkiewicza (szczególnie zauważalny odbłask *Irydiona* w *Quo vadis* Rzymu cesarów i wyłaniającego się z katakumb żywiołu chrześcijaństwa, ale też „powidok” młodzieńczych odwiedzin Okopów Świętej Trójcy w ostatniej części *Nie-Boskiej*) – do naszych czasów; tu miejsce specjalne zajmuje poezja Edwarda Stachury. I dalej, jako że – jak przystało na klimat tetralogii – cząstkę ostatnią książki zajmuje ujęcie komiczne, aczkolwiek poprowadzone z całą powagą filologa; sam tytuł mówi za siebie: „Śmieszny Krasiński”. Bardzo to celny, kapitalny pomysł, żeby z tego rozdętego do nieskończoności „balonu” romantycznej solenności spuścić nieco powietrza i przybliżyć genialnego poetę do ludzkich proporcji. Cała zresztą książka Szargota o „Kochanym Poecie Ruin”, pisana z prawdziwie rzetelną i wszechstronną wiedzą literacką, ma ten wyrazisty rys „przeciwbrązowniczy”, choć nigdy nie wpada w skrajność, która mogłaby sprowadzić przedmiot krytycznej obserwacji na poziom karykatury.

A jednak za kulisami „teatru Krasińskiego” dałby się usłyszeć przynajmniej jeszcze jeden, tym razem diaboliczny chichot. Zostawiłem to na koniec,

¹¹ Krasiński w pisał *Nie-Boską* w wieku 21 lat, Berlioz skomponował swoją *Symfonię* w wieku 22 lat lub może nieco wcześniej. Jego dzieło w pierwszej wersji miało swe prawykonanie 5 grudnia 1830 r. w paryskim Konserwatorium. O słuchu muzycznym Krasińskiego trudno coś poważnego powiedzieć, ale że był zachłannym i wrażliwym czytelnikiem rzeczy pisanych – to niewątpliwie!

¹² Cytat z *Le Figaro* w artykule o *Symfonii fantastycznej* w *Wikipedii*, pl.wikipedia.org/wiki/Symfonia_fantastyczna, dostęp 31.10.2021.

aczkolwiek zapowiada się już w sformułowaniu tytułu mojego szkicu jako wampiryczno-sensacyjny kontekst, jakim namiętnie karmiła się wyobraźnia romantyczna. Ten kierunek refleksji wskazuje na odniesienie – świadome lub mimowolne – niektórych stron świata literackiego Zygmunta Krasińskiego do tradycji stworzonej przez powieść Mary Shelley *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818)¹³, która podobno zrodziła się w sytuacji towarzyskiej zabawy „nudzącego się” beczynnością nad Jeziorem Genewskim towarzystwa – Byrona i jego osobistego „lekarza” Johna Polidori, Persy Bysshe Shelleya i jego przyjaciółki, później żony – Mary de domo Wollstonecraft-Godwin (1797-1851); ta romantyczna kompania literacka, znużona ówczesnym „rokiem bez lata”, postanowiła rozerwać się opowiastkami „grozy” i oto igraszki literackie, przeplatane jednak poważnymi dysputami, np. na temat „istoty życia”¹⁴, stały się inspiracją powieści, która nie tylko przerosła popularnością i trwałością niejedno arcydzieło¹⁵, ale również oddziaływała na całą kulturę literacką, a później przede wszystkim filmową¹⁶. Wyraźny ślad znajomości i ewentualnego wpływu powieści Mary Shelley znajdujemy w korespondencji naszego poety z Henrykiem Reeve’em, z którym zaprzyjaźnił się w czasie studiów w Genewie, a następnie dłuższy czas (intensywnie

¹³ W najnowszym przekładzie na język polski (2003): Mary Shelley, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*. Niektórzy badacze literatury grozy próbują wiązać powieść Mary Shelley z makabryczną historią, która zdarzyła się w 1606 r. w czasie panującej zarazy w miasteczku dolnośląskim, noszącym wówczas nazwę Frankenstein (dziś Żąbkowice Śląskie); w jej rozpowszechnianiu mieli mieć celowy udział miejscowi grabarze, którzy profanowali zwłoki oraz celowo roznosili po mieście „proszek” z ciał zmarłych; w wyniku procesu skazano na okrutną śmierć 17 osób, a wiadomości o tym zdarzeniu krążyły po Europie, m.in. informowała o nim augsburska gazeta *Newe Zeyttung*. Nie wiadomo, czy Mary Shelley знаła te „rewelacje”; według Macieja Płaza tytuł swojego „romansu” zapożyczyła autorka z nazwy średniowiecznego zameczku nad Renem, jak zanotowała w swoim dzienniku podróży po Renie w 1814 r.: „już same ich nazwy [wśród nich Frankenstein – przyp. J. F.] nadawałyby się na tytuły romansów” (cytuje za „Posłowiem. *Galwaniczna alchemia*” Macieja Płaza; Shalley 337).

¹⁴ Zob. Płaza, „Galwaniczna alchemia” 321.

¹⁵ Maciej Płaza nie waha się nazywać *Frankensteina* „powieścią nieśmiertelną” i nieustannie inspirującą: „niewiele jest w nowożytnej literaturze Zachodu utworów, które by odcisnęły tak mocne piętno na naszej zbiorowej wyobraźni” („Galwaniczna alchemia” 347 n.).

¹⁶ Rok 1816, ów „rok bez lata”, należał do szczególnie „nienormalnych” – wskutek erupcji wulkanu Tambora na jednej z wysp indonezyjskich 10 kwietnia 1815 r. do atmosfery dostały się kilometry sześciennego pyłu, co wywoływało przez wiele miesięcy katastrofalne anomalie klimatyczne na całej Ziemi, m.in. spadek temperatury i klęskę nieurodzaju; zob. Płaza, „Galwaniczna alchemia” 315-317.

mniej więcej przez trzy lata) utrzymywał więzi korespondencyjne¹⁷. W liście z 13 grudnia 1831 r. Reeve pisał:

Moja matka czyta *Wędrowca*. Poddaje go szczegółowej krytyce; po niej tylko można było się spodziewać, że pokocha miłością babki ową dziwną istotę, na poły Polaka, na poły Anglika; na poły anioła, na poły demona; na poły poetę, na poły głuptasa; owego Frankensteina świata umysłowego, któremu nadałem miano *Wędrowca*. Kiedy matka skończy go czytać, pójdzie do druku (...) Daj swój rękopis *Adama* do druku (...) Nie zapominaj nigdy, że możesz zdobyć miłość i podziw każdego, kto zna język polski. (Kraśiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. II 578)¹⁸

Jeśli nawet Kraśiński nie czytał powieści Mary Shelley, do której nawiązał tu Reeve – co brzmi nieprawdopodobnie, bo czemu miałyby służyć przywołanie postaci Frankensteina? – to przecież mogli o nim rozmawiać w czasie wspólnego pobytu w Genewie, gdzie zresztą nie tak dużo wcześniej powstała owa głośna powieść (pisana w ciągu 1816-1817, wydana w 1818). I coś jeszcze – styl uprawiania literatury narracyjnej zastosowany w *Frankensteinie*, a szczególnie dominacja konstrukcji „szkatułkowych”¹⁹, doskonale harmonizował z galopadą wyobraźni i żądzy poznania „ostatecznych wyroków”, które – bywało – stawały się prawdziwą „treścią życia”, a w realizacjach literackich sięgały niejednokrotnie granic grozy i upadku moralnego²⁰. Za zbrodnię popełnioną przez kogoś innego płaci niewinna istota, a mimo że główny bohater wie dokładnie, kto jest winien, milczy, bo być może... przerasta go wizja publicznego wyznania, że sam jest bezwiednym sprawcą tego i innych dramatów; tragizm sytuacji pogłębia zachowanie skazanej:

(...) nieszczęsna dziewczyna starała się pocieszyć nas i siebie. Zaprawdę, osiągnęła upragniony spokój. Lecz ja, prawdziwy morderca, czułem, że w sercu lęgnie mi się

¹⁷ Korespondencja, której największa intensywność (a przynajmniej najwięcej zachowanych listów) przypadła na lata 1830-1832, odbywała się na ogół po francusku (Kraśiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. I-II).

¹⁸ Jak objaśnia wydawca tych listów, mowa tu o zachowanym jedynie fragmentarycznie (i to tylko w tej korespondencji) utworze *Adam Szaleniec (Adam de Fou)*, zob. Kraśiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. I 184-191.

¹⁹ Z tego klimatu estetycznego i filozoficznego wyrosła niezwykła powieść polska (napisana po francusku) Jana Potockiego *Rękopis znaleziony w Saragossie (Manuscrit trouvé à Saragossa)* z lat 1804-1805, wydana w Paryżu w 1813 r.

²⁰ We *Frankensteinie* znajduje się wiele takich scen, jak np. sąd nad niewinną dziewczyną, posądzoną o straszną zbrodnię i osądzoną na podstawie sugestywnych poszlak i wymuszonego na niej przyznania się do winy (efekt nacisku spowiednika!).

robak, co nigdy nie umiera i nie dopuszcza nadziei ni pociechy (...) Udręka i rozpacz przesywały mnie do samego dna serca, płonęło w głębi mej piersi. (Shelley 99 n.)

Ciężar tej winy obarcza odtąd w sposób miażdżący sumienie Frankenstein – aż do jego „ostatniej spowiedzi”, z jakiej w zasadzie utkana jest ta naprawdę groźna powieść:

Nie ma nic boleśniejszego dla ludzkiego umysłu aniżeli ów stan, gdy po natężeniu uczuć wywołanym szybką galopadą zdarzeń następuje śmiertelnie głucha, bezwładna pewność, odzierająca duszę jednak z nadziei i trwogi [...] na sercu ciążyło mi brzemień rozpacz i wyrzutów sumienia, od którego nic nie mogło mnie uwolnić [...] snułem się jak zły duch, albowiem dopuściłem się występku przeraźliwszego ponad wszelkie pojęcie, a kolejne, i to liczne (jak sobie wmawiałem) były jeszcze przede mną. A przecież serce zawsze miałem przepelnione dobrocią i umiłowaniem cnoty. (Shelley 103)

Jakże mocno rysuje się tu dramat moralny, jakiego doświadczymy w arcydziele Krasińskiego... Tu, mimo „fantastycznych” uwarunkowań („skonstruowanie” przez młodego zapaleńca nauk przyrodniczych potwora, w którego nieopatrznie tchnął życie, czym postawił się w roli Stwórcy...), w *Nie-Boskiej* – wizja „dekonstrukcji” diabelskiej pokusy w postaci Dziewicy-Poezji – dalszy bieg zdarzeń i przeżyć uderza autentyzmem odwiecznych dylematów etycznych: Wiktor Frankenstein, genialny twórca potwora (jakiejś odmiany Golema, a zarazem Miltonowskiego Szatana), sam mimo woli staje się potworem – przede wszystkim potworem moralnym²¹, mimo to ani jeden, ani drugi raczej nie znajdują w nas jednoznacznego potępienia. Ba – ich losy mobilizują wręcz do zaskakującej myśli, że jednak zło nie ma siły twórczej, jakby powiedział Norwid: jest „krótsze od dobra”²², i mimo wszystko zemsta nie może być napędem działania zmierzającego ku dobru.

A właśnie pod „znakiem zemsty” rodzi się wiele arcydzieł romantycznych, szczególnie polskich, i co ważniejsze – w tych sztandarowych dziełach, jak *Konrad Wallenrod*, *Dziadów cz. III*, *Nie-Boska komedia*, *Irydion*, poszukuje się dłań „usprawiedliwienia”, nie rzadko poprzez kreację wybitnie „pozy-

²¹ Doskonale ten wymiar dzieła wskazuje jego podtytuł – Frankenstein określony został jako „współczesny Prometeusz”.

²² Ważny ten problem (jeden z głębszych dylematów) wielokrotnie wraca w myśli Norwida, w jednym z listów pisał: „nie jestem manichejczyk i nie wierzę, że zle i dobre równej są długości – pierwsze jest krótsze od drugiego” (Do Marii Trębickiej, 18-19 lipca 1856 r. Norwid, *Listy*. 2: 1855-1861 92).

tywnych”, a przynajmniej nie jednoznacznie negatywnych postaci, które nieuchronnie zyskują „sympatię” czytelnika. Dodajmy jednak, że już w postaci Gustawa-Konrada z III części *Dziadów* dokonuje się znamienne przełamanie tej „wartości”, której nie wystarcza już usprawiedliwienie „solidarnościowe” – cierpieniem za miliony – ale coś znacznie większego, wejście na swoistą „drogę krzyżową” wraz z całym narodem... Ten wymiar idei narodowej jako jeden z głównych nurtów polskiego romantyzmu z czasem będzie coraz mocniej zmierzał w stronę utopii mesjanistycznej, choć tak różnie bywał pojmowany przez największych poetów tego czasu.

Na ruinach tego „radikalizmu mistycznego”²³ czy raczej politycznej wieży Babel wznoszonej z budulca religijnego pojawi się w tej epoce poeta, który nie zawaha się osądzić przyjęty przez mesjanistów kierunek w sprawie narodowej jako bezwzględnie błędny, ba – heretycki; poeta zapewne i z tej przyczyny skazany w swoim czasie na milczenie:

Nie *ofiary* – nie! – – ofiary Polski nie wybawią, bo ona już tak czystych ofiar chce, jaką była *Ofiara* Pańska, która jeżeli by powtórzoną być mogła, to Chrystus nie Chrystus – to Odkupienie nie Odkupienie – to zwycięstwo nie zwycięstwo... [...] to Epopeja już nieprawdy!... [...] Nie ofiary brak narodowi, który już nie ma co ofiarować – ale brak mu *Miłosierdzia* [...] Zaprawdę! – *twarde to musi być sumienie, do którego tak ze wszech miar okrwawionym taranem dobijać się trzeba...*²⁴

BIBLIOGRAFIA

- Fert, Józef. *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*. Redakcja Wydawnictw KUL, 1993.
- Fert, Józef. „Problem autorstwa wiersza ‘Na pokładzie «Marii-Stelli»’”. *Ruch Literacki*, z. 4-5, 1988, ss. 359-363.
- Hertz, Paweł. „Kraśiński i Reeve. Dzieje przyjaźni. Dzieje korespondencji”. W: Zygmunt Kraśiński. *Listy do Henryka Reeve*. Tłumaczenie Aleksandra Olędzka-Frybesowa, opracowanie Paweł Hertz. T. I. PIW, 1980.
- Kraśiński, Zygmunt. *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*. Oprac. Zbigniew Sudolski. PIW, 1971.
- Kraśiński, Zygmunt. *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, red. naukowa Mirosław Strzyżewski. T. 3, *Dramaty I, Nie-Boska komedia*. oprac. edytorskie Magdalena Bizior-Dombrowska. Wydawnictwo Naukowe UMK, 2017.
- Kraśiński, Zygmunt. *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, red. naukowa Mirosław Strzyżewski. T. 2, *Poematy*, oprac. edytorskie Maciej Szargot. Wydawnictwo Naukowe UMK, 2017.

²³ Określenie Cypriana Norwida, odnoszące się głównie do Mickiewiczowskiego towianizmu, zob. list do Jana Skrzyneckiego z 15 kwietnia 1848 r. Norwid, *Listy*. 1140.

²⁴ Norwid, list do Józefa B. Zaleskiego z 7 lutego 1852 r. Norwid, *Listy*. 1 386-387.

- Krasiński, Zygmunt. *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, red. naukowa Mirosław Strzyżewski. T. 1, *Wiersze*, oprac. edytorskie Maciej Szargot. Wydawnictwo Naukowe UMK, 2017.
- Lewański, Julian, oprac. *Dramaty staropolskie. Antologia*. T. I-VI. PIW, 1959.
- Mickiewicz, Adam. *Dziady. Poema* [tj. cz. III]. W: Tenże. *Dzieła*. Wydanie rocznicowe 1798-1998. T. III: *Dramaty*. Tom oprac. Zofia Stefanowska. Czytelnik, 1995.
- Norwid, Cyprian. *Dzieła wszystkie*, red. naczelny S. Sawicki. T. X, *Listy. 1: 1839-1854*, oprac. Jadwiga Rudnicka. Towarzystwo Naukowe KUL, 2008.
- Norwid, Cyprian. *Dzieła wszystkie*, red. naczelny S. Sawicki. T. XI, *Listy. 2: 1855-1861*, oprac. Jadwiga Rudnicka. Towarzystwo Naukowe KUL, 2016.
- Norwid, Cyprian. „Z pamiętnika. [O zemście]”. Cyprian Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Julisz W. Gomulicki [GomPWsz]. T. 7, *Proza. Część druga*. PIW, 1973.
- Plaża, Maciej. „Galwaniczna alchemia i niebyt utracony”. Posłowie do Mary Shelley. *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*. Ilustracje Lynd Ward. Przekład, oprac. i posłowie Maciej Plaża. Vesper 2013, ss. 313-347.
- Shelley, Mary. *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*. Ilustracje Lynd Ward. Przekład, oprac. i posłowie Maciej Plaża. Vesper, 2013.
- Słowacki, Juliusz. *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak. Poznań, 2008, ss. 342-387.
- Sokalska, Małgorzata. *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009.
- Starnawski, Jerzy. „Ignacy Chrzanowski wobec Norwida”. *W kręgu Czterech Wielkich Romantyków*. Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi, 2012.
- Szargot, Maciej. „Kochany Poeto Ruin...”. *Studia o Krasińskim*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020.
- Szargot, Maciej. *Układanie dramatu. Rzecz o Nie-Boskiej komedii*. Wydawnictwo Naukowe UMK, 2017.
- Szweykowski, Zygmunt. „Pan Tadeusz” – poemat humorystyczny. Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1949.
- Włodarski, Maciej. „Motyw „psychomachii” w literaturze polskiej XV i XVI w.”. *Pamiętnik Literacki*, t. 84, z. 2, 1983, ss. 3-22.