

MARCIN JAUKSZ

POSTACIE POEZJI
NAD MOTTAMI *POETY I ŚWIATA*
JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO



POETA I ŚWIAT to powieść zbudowana na napięciu: między tym, co jest, a tym, co być powinno, między tym, gdzie się jest, a potrzebą bycia gdzie indziej i wreszcie (co nie jest prostą konsekwencją dwóch poprzednich) literacką konwencją i życiowym jej ucieleśnieniem. Pierwsze dwa – dotyczące psychologii głównego bohatera – interesować nas będą mniej, skupić się natomiast wypadnie na fundamencie jego niepokoju, relacji, która ma jednocześnie charakter intertekstualny i egzystencjalny. W młodzieńczym dziele Kraszewskiego splatają się one ze sobą, opowiadając o życiu artysty w ramach pewnych konwencji poetyckiej biografii. Wyznaczają je chociażby nawiązania do poezji Jana Kochanowskiego, jej fragmenty stanowią wszak motta i całości, i poszczególnych rozdziałów. Ale nie tylko one.

Jak napisała przed laty Ewa Warzenica, „sytuacje przedstawione w powieści były już ówczesnie wyświechtanymi konwencjami, ukazanymi w setkach wariantów przez literaturę polską i obcą”¹. Świadomość tego musiał mieć Kraszewski, autor napisanego w 1837 roku studium *Jak się robią książki nowe z starych księzek*, szukający dla swej ważnej, rozliczeniowo-autobiograficznej narracji o świecie poety źródeł inspiracji i patronów. Poszczególne motta *Poety i świata* – powieści ważnej w dorobku Kraszewskiego – zwracały już

1 E. Warzenica, „Powieści romantyczne” J.I. Kraszewskiego, w: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi slawistów w Sofii*, red. K. Budzyk, Wrocław 1963, s. 118.

wielokrotnie uwagę badaczy, ale nie podjęto dotąd próby rozstrzygnięcia znaczenia, które buduje konkretny szereg mott wprowadzających w świat powieści z 1839 roku. A szereg to istotny, dobrany, wydaje się, skrupulatnie – zgodnie z konwencjami, ale też osobistymi preferencjami Kraszewskiego, by zawczasu zebrać i zapowiedzieć problemy, których rzecz tyczyć się będzie. Konteksty, które przywołują te motta, zakreślają horyzont lekturowy młodego Kraszewskiego i budują ramy, w obrębie których zamknięta opowieść o Gustawie i jego rozczarowaniach funkcjonować ma tak, jak chce tego autor, budując w głowie czytelnika konkretne sensory, odniesienia i diagnozy.

Trzy cytaty otwierające narrację, czyli fragment Byronowskich *Wędrówek Childe-Harolda*, urywek monologu Victora z *Komediantów* Casimira Delavigne'a oraz wycinek *Wprowadzenia do estetyki* Jean Paula, budując istotny dystans, dodatkowo w interesujący sposób komentują możliwe poziomy tego dystansu. Adresy, do których odsyła Kraszewski, współbrzmiąc z metatekstowymi epigrafami rozdziałów z dzieł Kochanowskiego wziętymi, ważne są również przez to, do jakich tekstów, jakich autorów i preferowanych przez nich poetyk odsyłają. Kraszewski, rozpinający ideową nić swej narracji między angielską, francuską i niemiecką tradycją romantycznej wrażliwości, określa *Poetę i świat* jako tekst odnoszący się do konkretnych odcieni romantycznej wrażliwości oraz istniejącego repozytorium zachowań bohaterów, by sprowokować czytelniczy niepokój i osadzić romantyczną demoniczność w przestrzeniach psychologicznej skazy, mimowolnego zepsucia... Pragmatyka nadbudowy w tym szeregu mott jest w tym przypadku przynajmniej potencjalnie bardziej złożona, bliżej jej do praktyki hierarchizowania sensów, o których pisała Ewa Owczarz², i pokazuje retoryczne źródła tej strategii dystansu.

Trudno zdyskredytować znaczenie najistotniejszych zabiegów, w myśl których ustawia autor swego bohatera względem nieprzychylnego mu świata. Opowieść z roku 1839 wskazuje jako fundamenty porażki te z cech Gustawa, które skazują go na podległość uniesieniom, uniemożliwiają spojrzenie z dystansu, wyrwanie się poza rzeczywistość kolorowaną przez intensywne emocje. Jako „dziecię wieku” rodzi się w chwili, gdy przyrodzona wrażliwość nie jest już w stanie wypracować własnej formy, dlatego popada w pozę, bezwolę i marazm. Mechanizm tego przekleństwa mogą pomóc wyjaśnić motta, skazujące bohatera na żywot obarczony nie tylko tęsknotą, bólem i wyobcowaniem... Znaczenie przepracowania tego rodzaju presji uznać można

2 Por. E. Owczarz, *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, Toruń 1993, s. 16.

za konieczność czasu, za wyraz esencjalnej potrzeby niezależności w chwili, gdy tego rodzaju niezawisłość zaczyna być coraz pełniej rozpoznawaną mrzonką.

Uwikłanie Kraszewskiego w romantyczne problemy to próba wywalczenia sobie niezależności przez wyegzorcyzmowanie duchów Gustawów z zasobów własnej duchowości i innej selekcji lektur, które nie prowadziłyby w sposób automatyczny do Byronowskiego ujęcia losu – trudnego do autentycznego przepracowania na własnym przykładzie, gdy legenda już funkcjonuje i dookreślona jest przez biografię innego człowieka.

CZĘŚĆ I. WĘDRÓWKI CHILDE HAROLDA

– I stood

Among them, but not of them, In a shroud
Of thoughts which were not their thoughts.

G.G. Byron, *Child Harold. C. III*³

Sprawa może być prosta. Cóż naturalniejszego niż wprowadzając czytelnika do opowieści o indywidualiście, duchu niespokojnym, łamiącym społeczne reguły i konwenanse, wykorzystać fragment utworu Byrona, autora rozpoznawanego i jednoznacznie kojarzonego z figurami buntowników. Warto pamiętać zastrzeżenie Warzenicy, że trudno mówić o byronicznym bohaterze, jeśli ten puentuje swój los alkoholową zatrutą w ziemiańskich szynkach, pokazując, że alegacja nie jest pełna, że nie o tożsamość postaw tutaj chodzi, ale o pierwszy z szeregu rozdźwięków między bohaterem a światem, z którego wyrasta. Pierwszemu mottu określać wolno pozycję poety – wyizolowanego i samotnego w tłumie dzięki świątyni swych myśli – obcych myślom motłochu. Jak tłumaczy strofę, z której Kraszewski wybiera motto, Jan Kasprówic:

Pośród tłumów stoję,
Lecz tłumy dla mnie drogi nie wydepcą
I nie z ich myśli idą myśli moje...⁴

Rychło zyskana niezależność Gustawa zmierza od początku w innym nieco kierunku niż kondycja Byronowskiego bohatera, chociaż u źródeł mecha-

3 Cyt. za: J.I. Kraszewski, *Poeta i świat*, t. 2, Lwów 1872, s. 10. Wszystkie dalsze cytaty z powieści *Poeta i świat* pochodzą z tego wydania, oznaczonego w tekście skrótowo „PŚ”; cyfra rzymska oznacza numer tomu, arabska – strony.

4 G. Byron, *Wędrowniki Childe Harolda*, w: tegoż, *Wędrowniki Childe Harolda – Dramaty*, przeł. J. Kasprówic i J. Paszkowski, Warszawa 1955, s. 183.

nizm obcości Gustawa i jego duchowa kondycja pokrewne są tym właściwym Childe Haroldowi:

Ale w tej ciżbie skocznej maskarady
Czyż nie ma serca, co cierpiąc tajemnie,
Przez kostium zdradza skrytych bólów ślady?
O! dla serc takich szumiące wód ciemnie
Są echem tego, ku czemu daremnie
Żal się kieruje, a źródłem zgryzoty
I wzgardy tłum ten, rozbawion przyjemnie!
Jakżeż je rażą czcze, głośnie chichoty,
Jak chętnie by zmieniły w całun te poźloty!⁵

Inną niż Byronowski bohater ścieżką podąża Kraszewski równoległe do swego powieściowego *alter ego*. Pod tym względem dystans budowany przez Byrona w jego poemacie ma odmienny charakter, i to nie tylko dlatego, że teoretycznego pisarza w świecie Kraszewskiego „świata łakome marności” mają prawo kusić:

Czasem z daleka usłyszany urywek rozmowy, srebrny głos kobiecy, śmiech pusty, lub cokolwiek wyobrażającego świat, wpada do ucha, bije w serce pustelnika, zatrzymuje pióro, wytrąca księgę na chwilę. Tamte rozkosze dotkliwsze są, rzeczywistsze, a więcej pochłaniające, sięgające głębiej w człowieka, ciągną jak przepaście, czarują jak oczy węzowe [...]. Wówczas zwyciężony rozbijasz nogą ksiąg stopy [...], rzucasz pióra na śmietnisko, a myśli swojej głowy w kąt izby, ubierasz się, idziesz, bawisz, śmiejesz się, lecz nie na długo! Odurzony z początku prędko pożałujesz ciszy tego samotnego pokoiku, książek i pracy, bo po nich pożytek zostaje i pamięć słodka, po przyjemnościach świata nudy i fusy, jak dym po zgaśnięciu balowego kandelabru.

(Pś II 10)

Zdolność dostrzeżenia negatywnych cech swoich poetyckich bohaterów i akcent położony przez pisarza na biograficzną opowieść o człowieku zmienia – zdaniem Stanisława Burkota – nadrzędne przesłanie dzieła, odsuwając na dalszy plan popularny w romantyzmie temat rozłamu między ideałami i rzeczywistością w kierunku opowieści o porażce wielkiego ducha⁶. Jest to jednocześnie – warto dodać – porażka pewnej estetycznej nadziei. Stąd dyskursywne partie *Poety i świata*, zwłaszcza fragmenty włączone w obręb narracji, jakby podkradzione Gustawowi przez narratora⁷, zastępują krajoznawcze w przeważającej części komentarze Byrona do własnego tekstu.

5 Tamże, s. 94.

6 Zob. S. Burkot, *Powieści współczesne 1863–1887 Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1967, s. 30–31.

7 Zob. E. Owczarz, „Tragikomedie życia poety” – „Poeta i świat”, w: tejże, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku*, Toruń 2009, s. 47.

Kraszewski zmieniając to, co mogło stanowić przypisy, w część tekstu głównego, a więc wchodząc ze swoim publicystycznym dyskursem w powieściowy świat rozczerowań poety, wykorzystuje romantyczne strategie dystansu, by pokazać pogłębiający się rozłam między narratorem a bohaterem, ale jednocześnie ukazać źródła własnych rozczerowań, doświadczeń uniwersalnych, które kształtowały, wciąż też w czasie pisania, romantyczne postawy wrażliwców połowy XIX stulecia. Jego komentarze (ze wstępu, z epilogu i przede wszystkim dygresje w obrębie fabuły poświęcone m.in. prowincjonalnym poetom) przynależą do powieści w sposób wyrazistszy, bardziej bezwzględny niż przypisy do poematu Byrona. Są żywiołem, który rozdziera tkanę narracji, budując – jak pokazywał Wojciech Hamerski – coraz wyrazistszy dystans między narratorem i bohaterem⁸. Kontekst romantycznego poematu przywołany w motcie określa zatem nie tylko kondycję bohatera względem innych postaci, lecz także rosnący dystans narratora, który w epilogu ostatecznie odetnie się od romantycznych gestów...

Porażka ta jednak – widać to zwłaszcza w przełomowym *Poecie i świecie* – ma swoje źródła w dysonansie między tym, co jest, i tym, co być powinno, czy raczej może należałoby rzec: między głębokim poczuciem duszy wrażliwej, że być powinno inaczej, niż jest. Poszukiwania Kraszewskiego u kresu lat trzydziestych są już poszukiwaniami człowieka zdystansowanego względem swych młodzieńczych przeżyć i w postawie znakomicie unaocznia się rozdział między przeszłością i prywatną panoramą wzruszeń a karierą Gustawa i jego niejednoznacznymi losami. Autor odsuwa swego bohatera od własnych doświadczeń i osadza go pośrodku wydarzeń, które, przez uosobienie młodzieńca, muszą go przerosnąć. Zgadza się w znacznej mierze ze swym *alter ego* jeśli chodzi o diagnozy wynaturzeń ówczesnego życia duchowego poczynione przez Gustawa, nie podpisałby się za to pod jego decyzjami. Bohater ten bowiem, mimo że jest ofiarą „złego wychowania”, ma wybór; błędy, które popełnia na swej drodze, to świadome decyzje, nawet jeśli uwarunkowane przez konkretny model wrażliwości. Podobnie jak Werter, poetycki bohater pragnie tego, czego mieć nie może, i może też podświadomie takie przedmioty swych uczuć wybiera, by katastrofę uczynić nieuchronną.

W scenie „ostatniego pożegnania” z Marią, które, jak wiadomo, będzie dla kochanków nowym początkiem, Kraszewski świadomie buduje na wskroś konwencjonalną scenę i określa tym samym ramę, w którą ujmuje swoje działania również bohater:

8 Zob. W. Hamerski, *Romantyczna troposfera powieści. Interpretacje prozy Kraszewskiego, Sztyrmera i Korzeniowskiego*, Poznań 2010, s. 66–73.

– Bądź zdrowa Mario! – I zbliżyli się do siebie, spojrzeli. A w oczach biednej dziewczyny świeciły dwie łzy i drugie dwie toczyły się po bladej twarzy. Oboje byli poruszeni, wszystko dawne przypomniało się. Gustaw schylił się ku niej, porwał ją, uściśnął ze łzami i nowy pocałunek złączył ich – na wieki.

(Pś II 29)

To sakramentalne „na wieki” jest jednoznaczne z poczuciem słuszności własnego wyboru, jaki odczuwają bohaterowie; dalszy rozwój wypadków pokaże, że ulegli oni złudzeniu, gdyż choć wspólna przyszłość byłaby dla obojga szczęśliwa, wiecznie poszukująca natura Gustawa nie pozwoliła mu przekuć ideału w codzienność. Ostatecznie „na wieki” zamknie się dopiero brama klasztoru za Marią, która ucieknie od Gustawa po przechwyceniu jego korespondencji z Łucją.

Cytatowość powyższej sceny daje się połączyć z cudzysłowem, który obejmuje przytoczenie z *Wędrówek Childe Harolda*. Egzystencjalna peregrynacja bohatera Kraszewskiego ma na mocy tego cytatowego zakłącia czerpać ze źródeł dla romantyzmu najistotniejszych. Przez to jednak, że jest mimowolnym powtórzeniem, że Gustaw zbyt słabą jest osobą, by wzbić się na wyżyny samodzielnie wykuwanej biografii, jest skazany na to, by – miast wyruszyć na podbój świata – zaszyć się na prowincji. Co zapowiada motto drugie.

CZĘŚĆ II. KOMEDIANCI

O toi, que ton destin
Pousse pour ton malheur dans ce fatal chemin,
Qui crois le vois semé de lauriers et roses,
Viens, contemple ma vie.

C. Delavigne (Pś I 11)

Dzięki Casimirowi Delavigne’owi i jego komedii z 1820 roku romantyczny los Gustawa staje się codziennością, rutyną, życiem po prostu... Dramat o trupie aktorskiej przygotowującej wystąpienie w prowincjonalnych przestrzeniach tchnie momentami tym samym duchem miłośkości i ucieśności prowincjonalnego życia intelektualnego i artystycznego, który opisuje Kraszewski w swej powieści. Zgadza się też to, że, podobnie jak *Wędrówki Childe Harolda*, jest to tekst o młodej artystycznej duszy i też, jak pokazywała Isabel Maindrot, o silnym ładunku autobiograficznym⁹.

9 Zob. I. Maindrot, *Une «comédie des comédiens de province». A propos des «Comédiens», de Casimir Delavigne. (Théâtre de l’Odéon, 1820), „Actes de colloques et journées d’étude” 2009, nr 2: Le public de province au XIX^e siècle*, éd. S.-A. Leterrier [online], CÉRÉDI Centre d’Études et de Recherches Éditer/Interpréter, [dostęp 2012-11-22]: <<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/Moindrot.pdf>>, s. 1.

Poeci w działaniu, których pokazuje Delavigne, są reprezentantami swojego czasu. Ten, zwłaszcza w kontekście *Poety i świata* interesujący, to Victor, młody artysta, naiwny nieco w swych romantyzujących zapędach literackich. Z jego monologu, który wygłasza w akcie piątym sztuki, pochodzi nieznacznie zmieniony fragment wykorzystany przez Kraszewskiego w charakterze motta:

Un éloge est charmant;
Il eüivre un auteur qui Tobtienl justement;
Son talent s'en accroît, tout lui semble possible.
La critique d'un sot est encor plus sensible!
Eh quoi! mon dénoüment qu'on a trouvé si bon...
[.....]
Mais, au fond d'un château quand son mauvais génie
L'abandonne à l'horreur d'un noir pressentiment,
Il est seul, nul fâcheux n'irrite son tourment,
Il n'a dans ses terreurs d'ennemi que lui-même;
Si son malheur est grand, ma misère est extrême,
Horrible, insupportable.
[.....]
Comment cacher mon trouble? où fuir les curieux?
Eh bien, regardez-moi, traîtres, de tous vos yeux...
Un pauvre auteur qui tombe est-il une merveille?
Qu'entonds-je? un bruit sinistre a frappé mon oreille...
Non... ma tête se perd... loi, que ton destin
Pousse pour ton malheur dans ce fatal chemin,
Qui crois le voir semé de lauriers et de roses,
Viens, contemple mon sort, et poursuis si tu l'oses.¹⁰

10 C. Delavigne, *Théâtre. Première série*, Paris 1852, s. 145 (podkr. fragmentu wykorzystanego w charakterze motta – M.J.). W tłumaczeniu na język polski:

Pochwała jest urocza;
Oszalał autor, który słusznie ją otrzymuje;
Jego talent rozrasta się, wszystko wydaje mu się możliwe.
Krytyka głupca jest jeszcze bardziej odczuwalna!
W czym! Moje zakończenie, które tak dobrze oceniono...
[.....]
Ale w głębi zamku, gdy jego zły geniusz
go opuszcza, nienawidzi czarnego przecucia,
Jest sam, żaden natręt nie podsycy jego udręki,
Ma tylko w swoich nieprzyjacielskich lękach siebie samego;
Jeśli jego nieszczęście jest wielkie, moja nędza jest ostatecznością,
Okropna, nie do wytrzymania.
[.....]
Jak ukryć mój niepokój? Gdzie uciec przed ciekawskimi?
Dobrze, popatrzcie na mnie, zdrajcy, wszystkimi waszymi oczyma...
Biedny autor, który upada, jest-że czymś cudownym?

Zmieszanie bohatera, jego bezradność wobec niesprawiedliwej krytyki to temat, który Kraszewskiego i jego bohaterów nękać będzie bezustannie. Wątek ważniejszy to szereg pytań o możliwość odcięcia się, izolacji od tłumu ciekawskich. „Czy biedny autor, który upada, zaiste jest takim cudem?” – pyta bohater, pogrążony i znękaný przez plotki o możliwym niepowodzeniu własnego spektaklu. Niepokój autora i jego – cytowana przez Kraszewskiego – apostrofa, w jakiś sposób szukająca u widowni odruchu współczucia, są zainspirowane nadzieją na możliwość identyfikacji z rozczarowanym artystą. Z tego miejsca komedii Delavigne’a biegnie prosta linia do wszystkich fragmentów *Poety i świata*, w których Kraszewski zachęca do porozumienia ze swoim bohaterem, odczucia jego izolacji i niechęci względem świata.

Słynny rozdział o poetach prowincjonalnych może być tu znakomitym przykładem, jako że tematem tak francuskiego dramatu, jak i polskiej powieści, są jednostki spoza kulturowego centrum. Obaj bohaterowie też w obrębie własnych konwencji (komedii charakterów oraz powieści romantycznej) walczą o wybrankę swego serca z poparciem czytelników czy widzów (miłosne spełnienie Victora zależy od sukcesu jego sztuki; Gustaw jeszcze nie porwał Marii i czytelnik nie zdążył się rozczarować jego postawą).

Wybór Kraszewskiego, jeśli świadomy, jest nie tyle erudycyjnym popisem, co wyraźną sugestią dystansu o konkretnym zabarwieniu. Młody pisarz z francuskiej komedii jest *alter ego* samego Delavigne’a w takim samym stopniu, w jakim Gustaw wynika z doświadczeń Kraszewskiego – obaj należą do tego samego uniwersum młodzieńczej artystycznej wrażliwości w jej romantycznym wydaniu. Obaj też są w swej egzaltacji i niepokoju trochę nieporadni, bezradni, wreszcie również śmieszni. Tu istotna może być zmiana, jakiej w cytowanym fragmencie dokonuje Kraszewski, proponując *vie* – życie w miejsce *sort* – losu. Jeśli potraktować tę zmianę jako znaczącą, wzmacnia się rozdzźwięk między wzniosłym Childe Haroldem z poematu Byrona a nieraz komicznym Victorem Delavigne’a. Romantyczny los zostaje zastąpiony w szeregu mott – i w rozwoju fabuły powieści Kraszewskiego – przez codzienne bytowanie, proste „życie”, w którym perypetiami są drobne intrygi zamkniętego świata prowincji.

Cóż słyszę? Złowieszczy hałas dotknął mojego ucha...
Nie... gubi się moja głowa... ty, którego własne przeznaczenie
Popycha w nieszczęście, w tę fatalną drogę,
Który sądzisz, że widzisz ją obsianą laurami i różami.
Przyjdź, kontempluj mój los i ścigaj go, jeśli się na to ośmielisz.

(tłum. – M.J.)

Godne uwagi jest też odwołanie do jakże innej formy podawczej i następstwo, które pokazuje, że za duchem Byrona w wiek dziewiętnasty wkra-
cza oświeceniowa czułośćkowość i sympatyczna satyra. Jak pisała Moindrot
o sztuce Delavigne'a:

Archaiczna z wyglądu, respektująca tradycje literackie, zawiera również tropy ukry-
te, ze strony Scribe'a, Labiche'a, Feydeau'a, Offenbacha utrzymuje pokrewieństwo
satyryczne i moralne z wielką komedią charakterów. Oferuje również dość dokładny
obraz dziewiętnastowiecznego przemysłu dramatycznego. Wreszcie, ze swymi sce-
nicznymi typami wyraziście scharakteryzowanymi, swoim smakiem do mieszania
i zmysłem parodii, sztuka jest manifestem teatru kolorowego, żywego, ewidentnie
scenicznego i, tym samym, doskonale uniwersalnego.¹¹

Niejednoznaczności i ukryte sensy, które tropi francuska badaczka, mogły
umknąć uwadze Kraszewskiego, ale przywołanie klasycyzującego twórcy
i horyzontu komicznego w duchu oświecenia u zarania własnej narracji jest
gestem wymownym. Satyryczne, komediowe źródło, które przywołuje Kra-
szewski zaraz po Byronie, określa jego horyzont oczekiwań względem czy-
telnika mierzącego się z rozpoczynaną lekturą; horyzont, którego pełną rangę
dookreśla i precyzuje (o ile to możliwe) motto trzecie.

CZĘŚĆ III: JEAN PAUL RICHTER

Ostatnie motto jest niezwykle. Niby wytrych do prowincjonalnej prozy
życia wprowadza nadzieję i – *de facto* – zawczasu uprawnia Kraszewskiego
do braku jakiegokolwiek rozstrzygnięcia o meritum Gustawowej biografii. Frag-
ment pochodzi z *Wprowadzenia do estetyki* Jeana Paula, który w oryginale
brzmi:

Die Poesie komme zu uns, wie und wo sie will, sie kleide sich wie der Teufel der Ere-
miten oder wie der Jupiter der Heiden in welchen prosaischen engen dürftigen Leib;
sobald sie nur wirklich darin wohnt: so sei uns dieser Maskenball willkommen.¹²

Co może być istotne – Kraszewski ten fragment skraca, wyrzucając „dia-
bła pustelników” jako możliwe wcielenie poezji... Poezja, stwierdza tym
samym Kraszewski, rozpina się między wzniosłością i niezwykłością a pro-
zaicznością codzienności. I godzi się na to, pod warunkiem, że poezja fak-

11 I. Maindrot, dz. cyt., s. 2 (tłum. – M.J.).

12 J. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, w: *Sämtliche Werke*, hrsg. von N. Miller, Abt. I, Bd. 5, München 1963, s. 249–250. W tłumaczeniu na język polski: „Niech poezja przyjdzie do nas, jak i kiedy będzie chciała, pozwólmy jej przyjąć prozaiczną, nieciekawą postać diabła pustelników lub Jowisza pogan, jeśli naprawdę będzie obecna, ucieszy nas ta maskarada” (tłum. – M.J.).

tycznie gdzieś tam ma swoje schronienie. Bieguny możliwości i ostateczna niepewność, podbudowana jedynie gotowością spełnienia... Dalece niestabilny to fundament dla dzieła; motto trzecie zatem otwiera te możliwości, o które chodzi Ewie Owczarz. Badaczka przypominała, że tragicomiczny wyraz powieści był intencją pisarza¹³. Rezonans wytworzony przez trzecie z mott w inicjalnym ich szeregu w równym stopniu potwierdza założenia tropiącej „nieosiągalną całość” badaczki, co daje pretekst do rozwinięcia jej myśli.

Kraszewski do pism Jeana Paula odwołuje się dość często. Znamienne uwagi znajdzie czytelnik w artykule *Rzut oka na ścieżkę, którą przeszedłem*, gdzie jako znamienna cecha pisarstwa Richtera wskazana jest zdolność do sprowadzania czytelnika „z nieba na ziemię, z tronu w kałużę”¹⁴.

W romansach Jeana Paula – doda jeszcze Kraszewski w tekście *Kilka słów o powieści* z roku 1852 – szersza myśl szaleje i tryska przez wszystkie szczeliny, acz i tu najczęściej bój ideałów z rzeczywistością, temat niewyczerpany, pierwotnym kierował natchnieniem jak u Cervantesa.¹⁵

Niewyczerpalność tematu, którą stwierdza z przekonaniem Kraszewski paręnaście lat po napisaniu *Poety i świata*, stoi w zgodzie z projektem *Powieści bez tytułu*. Do tematu można i należy wracać, skoro po Cervantesie czyniło to tak wielu. Autor *Don Kichota* staje się tu wspólnym punktem odniesienia dla Kraszewskiego i romantyków niemieckich, bo obok Richtera można jednym tchem wymienić również Augusta Wilhelma Schległa jako tego, który odwoływał się do przygód hiszpańskiego szlachcica stojącego w szranki z niepokorną rzeczywistością. Dystans między światem, jakiego pragnie idealista (tak odbierano *Don Kichota*), i światem, który się z niego śmieje, to punkt wyjścia dla pochwały wszelkiego rodzaju niepokornych duchów. Richter pisze o tym tak:

Cervantes – którego geniusz był zbyt wielki dla długiej uciechy z powodu przypadkowego przesunięcia i pospolitej głupoty – przeprowadza, choć mniej świadomie niż Szekspir, humorystyczną paralelę między realizmem i idealizmem, między ciałem i duszą w obliczu nieskończonego zrównania; a jego bliźniacza gwiazda głupoty świeci nad całym rodzajem ludzkim.¹⁶

13 E. Owczarz, „*Tragikomedia...*”, s. 49.

14 J.I. Kraszewski, *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962, s. 28.

15 Tamże, s. 119.

16 J. Paul, *Estetyka. Kurs przygotowawczy*, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 518.

Gdyby uznać, że źródła tragikomizmu postaci Gustawa biją blisko Cervantesowych miejsc inspiracji, to Richtera określenia śmieszności miałyby tu niemałe znaczenie.

Jeśli Sancho trwa całą noc zawieszony nad płytkim rowem, ponieważ sądzi, że pod nim rozwiera się otchłań, to przy tym założeniu jego wysiłek jest całkowicie zrozumiały; przecież dopiero wtedy byłby szalony, gdyby ryzykował rozbicie się. Dlaczego mimo to ogarnia nas śmiech? Tu zbliżamy się do punktu zasadniczego: jego wysiłkom towarzyszy nasza wiedza i naoczny ogląd, i dopiero ta sprzeczność prowadzi do nieskończonej niezborności; nasza fantazja, która tutaj, jak przy wzniosłości, jest pośrednikiem między tym, co wewnętrzne i tym, co zewnętrzne, mogła dokonać tego przeniesienia tylko dzięki zmysłowej naoczności błędu. Nasze samo-złudzenie, w którym pod cudzy wysiłek podkładamy przeciwną wiedzę, sprowadza ów wysiłek do minimum rozsądku, czyni z niego ową oglądaną bezrozumność, z której się śmiejemy. W związku z czym tak komizm, jak i wzniosłość nigdy nie mieści się w przedmiocie, ale w podmiocie.¹⁷

Tak ujętej śmieszności Gustaw pada ofiarą niejednokrotnie. Podkradający się doń narrator, zawłaszczający jego monologi i refleksje, sprawia, że czytelnik (nie zawsze od razu świadomie) oddala się od bohatera, by ostatecznie spojrzeć nań oczami narratora – z zewnątrz. Te strategie narracyjne sprawiają, że nieraz widzimy Gustawa niby Sancho Pansę, pogrążonego w lęku przed przepaścią, która rodzi się w jego wyobraźni.

Jego miłość do Marii będzie czymś na kształt odurzenia, którego spełnienia zaznawszy, odczuje rychło kres. Kraszewski dość przewrotnie pozwala sobie na komentarz dotyczący miłosnych przysięg, po tym jak główny bohater dowiaduje się o zwiewności miłosnej obietnicy danej mu za młodu przez Marię: „Można komuś przysiąc wierność, ale miłość!?... [...] Jest to rodzaj gorączki pochodzącej z przyczyn zewnętrznych i schodzącej podobnie. Możnaż przysięgać, że będziemy całe życie mieli gorączkę?” (Pś I 102) Ironiczny narrator buduje wspólnotę doświadczeń między bohaterem, czytelnikami i swoją na sprawy perspektywą: „bo wiem, jakie moim czytelnikom przykre może budzić wspomnienia” (Pś I 101). Rozczarowania miłosne związane z płochością przysięg należą do stałego repozytorium doświadczeń człowieka wieku XIX, który jednak rozsądnie – dowodzi narrator – wszystko może przepracować. Myśli z tego rozdziału, które mogłyby być wyimkiem z dziennika Gustawa (motto o płochości kobiecych przysięg z fraszek Kochanowskiego i wspomnienie kobiecych heroin – królowej Bianki, panny Scuderi) wyraźnie określają, dokąd dygresyjny rozdział miałby zmierzać, nabiorą innego znaczenia, gdy później to poeta będzie łamał dane

17 Tamże, s. 495–496.

słowa – i Marii, i Łucji, niestały w swym upojeniu podobnie jak w innych zobowiązaniach.

Cykl powtórzeń, w którym zamknięty zostaje Gustaw, kolejne wcielenie idealisty skazanego na porażkę w konfrontacji z prawidłami codzienności i życia, czyni sprawę oryginalności jego postawy, niezawisłości od wzorców szalenie problematyczną. A niezależność, o której marzy (także jako twórca), jest tą, którą cenil sobie sam Kraszewski. Tu raz jeszcze powraca sam Richter, który w dzienniku Gustawa wysławiany jest podobnie jak Jean Paul za oryginalność i – tym samym – wolność od kopistów, w odróżnieniu od na przykład Waltera Scotta (Pś I 57–58). Oryginalność powieści niemieckiego romantyka to bez wątpienia stały punkt odniesienia dla twórczości i krytyki Kraszewskiego. Ujmować musi również fakt pokrewnej zdolności spoglądania z zewnątrz na samego siebie, romantycznej skazy dystansu względem własnego „ja”. Jak pisze o doświadczeniach Jean Paula Albert Béguin:

Jego autobiografia oraz to, czego z siebie samego użyczył dzieciństwu swych bohaterów, pozwalają prześledzić dziwną genezę nękających go wielkich lęków oraz liryzmu, który był na owe lęki odpowiedzią. [...] Dziecko oddające się przypadkowym lekturom i samotnej kontemplacji natury bardzo wcześnie odkryło w sobie zarówno wrażliwość, jak i umysł krytyczny, co miało w przyszłości zrodzić okrutny konflikt psychologiczny. Oto pierwsze, nagle, istotne odkrycie: „Pewnego ranka, jeszcze jako zupełnie dziecko, siedziałem na progu domu i patrzyłem w lewo, ku drewnutni, kiedy nagle, niczym błyskawica, spadła na mnie z nieba taka myśl: «Jestem jaźnią», która odtąd towarzyszyła mi już na zawsze. Moje «ja» zobaczyło samo siebie po raz pierwszy i na zawsze”.¹⁸

Trudno nie przypomnieć sobie automatycznie komentarza narratora do scen, które rozpoczynają *Poetę i świat*:

Znacie tę chwilę, kiedy w duszę dziecinną zstąpi z nieba myśl pierwsza, i aureola pojęcia, błada jak promień księżycy, obwinie śpiącą jeszcze głowę? Jest to przebudzenie duszy.

Zdaje się, że się wszystko wyjaśnia przed oczyma drugimi, przed oczyma umysłu – że jakiś głos wewnętrzny mówi do duszy, że długi czarny sen rozbija się jasnym marzeniem.

(Pś I 13)

Źródło egzystencjalnego i metafizycznego niepokoju, na które wskazuje Béguin, w przypadku literackiej biografii Gustawa ma niemniej kapitalne znaczenie. Tu również Bóg jawi się w zachodzącym słońcu, symbolicznym kresie własnego panowania... Melancholia, która spowić ma życie Gustawa,

18 A. Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 213.

jest doświadczeniem granicznym zakorzenionym w świadomości właściwej pokoleniu – koszmaru oddalonego, niepewnego, bardzo możliwe że martwego już Boga... Nie ma perspektywy, która ostatecznie unieważniałaby taki lęk, i nawet wskazanie na Sancho Pansę zawieszono nad urojoną przepaścią nie rozładowuje napięcia. Ten śmiech może być już jedynie próbą ratunku dla samego siebie – w obliczu rozpoznania realnego dramatu również własnej kondycji.

Po tej linii biegną może zatem próby Kraszewskiego. Jedno z ostatecznych przewartościowań, jakich dokonuje pisarz, sprowadzając Gustawa na ziemię, to moment, którym rutyna dopada uniesionych szałem kochanków, a narrator uzupełnia refleksje z rozdziału o przysięgach analizą sytuacji, jaka wytworzyła się między wiarołomnym Gustawem a zakochaną w Szekspirze Łucją:

W istocie Gustaw nie mógł być szczęśliwy z tą kobietą, ona była całkiem sobą zajęta, nie myślała ani o domu, ani Gustawie, tylko o książkach, literaturze, o sławie [...]. Prawda, że to się wszystko nagradzało wieczorami przepędzanymi w ogrodzie nad rzeką, w bzach kwitnących, słuchając śpiewu słowika, dumając o niebie; ale dni są dłuższe od wieczorów, a w dzień często z tego nieba trzeba było zstępować do piekieł. [...] Póki jeszcze nie odkryli przed sobą wszystkich słabości, póki się nie ujrzeli nagimi moralnie przed sobą, póty tylko trwał ich urok; potem oziębli, i przekonawszy się, że byli ludźmi tylko jak wszyscy, zaczęli się nudzić.

(Pś II 64–65)

Kraszewski – nieco wbrew sobie – demaskuje trudności idealizmu i jakoby zapowiada to, co przeszło pół wieku później Karol Irzykowski nazwie „pierwiastkiem pałubicznym”. W tym miejscu zbliża się do tych myślicieli, których Richter nazywał „intelektami negatywnymi”, za przykład podając Stendhala, który odkrywa swą uważnością błędy innych ludzi, „raczej ocenia zasoby innych, niż wnosi własne”¹⁹.

Pozytywny ładunek, który jednak bije z postawy Kraszewskiego, zdolnego bronić wszelkich donkiszotów przed zarzutami świata, nie pozwala z niego uczynić demaskatora *par excellence*. Gustaw jest jego bohaterem na dobre i na złe, można rzec, i dojrzałość, która bije z *Poety i świata*, jest odczuciem i próbą nazwania innych źródeł poetyczności, również tych, które wątlą nicią próbują łączyć romantyczną wzniosłość z nie mniej romantyczną *vis comica*. Nawet jeśli nie będzie to jeszcze zachwyt pęknięciem między ideałem a rzeczywistością i nie może być tu mowy o perwersyjnej nieco „radości” z człowieczej niemożności pogodzenia wewnętrznych demonów egotysty z pragmatyką codziennego życia, sny, które Kraszewski sprowadza na ziemię

19 J.P. Richter, *Campaner Thal, and Other Writings*, Boston 1864, s. 342.

i rozwiewa w alkoholowej malignii, szykując drogę nowemu, nieoczekiwanemu pojmowaniu poetyckiego ducha, tego, który może się zjawić w „jakimś prozaicznym zaniedbanym ciele”. Jeśli „rzeczywiście tam mieszka, powitamy tę maskaradę z radością” – pisał Jean Paul.

Jestże więc poezja w *Poecie i świecie*? Kontekst Richterowski każe przywołać jeszcze jeden fragment wszechobecnego w powieści Kraszewskiego Kochanowskiego: „Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...” i w wątpieniu dopatrywać się odpowiedzi twierdzącej: jest! Taka jak w wystosowanym po śmierci bohatera ogłoszeniu o sprzedaży kocza wiedeńskiego „mało używanego, podróżnego z tłumokami i zaprzęgiem”, którym zamyka Kraszewski fabularną część swego dzieła: zatem prawda ogłoszona drukiem, poszukująca zainteresowanego czytelnika. Ostateczna.



ABSTRACT

TRAILING POETRY.

THE MOTTOS TO JÓZEF-IGNACY KRASZEWSKI'S *POETA I ŚWIAT*

The article's purpose is to interpret the three meta-texts which open the most prominent of young J.I. Kraszewski's works – taken from *Childe Harold's Pilgrimage* by G. Byron, *Les Comédiens* by Casimir Delavigne and *Vorschule der Aesthetik* by Jean Paul. The sequence of epigraphs helps define the novel's subject-matter, additionally promising some unprecedented resolutions Kraszewski made while writing his novel on a poet. Due to the epigraphs, the discussed problem of a rapture between ideal and reality becomes much more profound as they open toward a distinct intertextual interpretation and help specify the literary programme of young Kraszewski.

KEYWORDS:

novel on an artist, motto, meta-text,
Romanticist aesthetic theory, self-referential fiction