

Andrzej Waśko

Uniwersytet Jagielloński

Historia i romantyczne poznanie. Prolegomena do *Trzech myśli Ligenzy*

*Shakespeare może powiedzieć: „Ja znam Zło”,
a Calderon może powiedzieć: „Ja znam dobro”,
a Zygmunt może powiedzieć: „Ja znam Historię”¹.*

Związek poezji i filozofii dziejów wydaje się w świadomości autora *Trzech myśli Ligenzy* składać z kilku uzupełniających się i wzajemnie wzmacniających ogniw. Pierwszym z nich jest swoista metoda tworzenia poetyckiego na podstawie intensywnej i stałej od początku pisarskiej dojrzałości lektury nie tylko poetów, lecz przede wszystkim filozofów i historyków. Krasieński wybierał przy tym do owej lektury nie historyków publikujących dzieła czysto faktograficzne i specjalistyczne, ale badaczy o zacięciu historiozoficznym, stawiających wielkie problemy, zainteresowanych całością procesu dziejowego i jego prawami, niestroniących też od barwnego i ekspresyjnego języka narracji. Pierwszym takim nauczycielem Krasieńskiego był Pellegrino Rossi, którego wykładów z historii powszechnej młody poeta słuchał w Genewie:

[...] Jego sposób wykładania jest wyborny, nie wlicza drobnostkowych faktów, ale zastanawia się nad ogółem historii i z prawdziwie filozoficzną powagą wzrusza groby narodów i popioły królów.

[...]

Trudno mu zrównać w obrazach nagłych i pełnych kolorytu. Wymowny i piquant przez swój cudzoziemski akcent, romantycznie zupełnie wyklada historię [podkr. – A.W.] w niektórych miejscach².

¹ C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomułicki, Warszawa 1971, t. 8, s. 351. List do Ludwika Nabelaka z 7 września 1858.

² Z. Krasieński, *Listy do ojca*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1963, s. 87, Genewa, 6 stycznia 1830 oraz s. 108, Genewa 12 lutego 1830.

Z kolei oznaką traktowania tego rodzaju historiografii jako inspiracji i fazy przygotowawczej procesu twórczego może być wiele wskazówek i komentarzy zapisanych w korespondencji z Henrykiem Reeve'em (którego Krasiński traktował w tym czasie jako młodszego kolegę w poetyckim fachu i którego, podobnie jak na przykład Konstantego Gaszyńskiego, instruował, co mają czytać i jak pisać). *Czytaj Ballanche'a, czytaj Micheleta „Préface a l'histoire universelle”, a potem „Histoire romaine”*. *Otworzy się przed tobą cały nowy świat idei; wtedy rzuć te myśli w swój poetycki tygiel [...] a potem z ufnością i mocą ducha każ to drukować*³. Tę samą metodę, którą polecał przyjaciołom, stosował sam, jak na to wskazuje informacja o genezie i okolicznościach powstania pierwszej wersji *Irydiona*, pisanej w Petersburgu zimą 1833 roku:

Czytałem tej zimy Ballanche'a, Damirona, Quineta; dalej czytałem Pismo Święte [...]. I jeszcze napisałem coś, co pod niektórymi względami mnie przypomina, a mianowicie bezwładem i myślą niekiedy dość głęboką. Nazywa się to dość dziwnie: „Irydion Amfilochides”⁴.

Poszukiwanie intelektualnej podbudowy wypowiedzi poetyckich w lekturach filozoficzno-historycznych, do czego Krasińskiego zachęcił Mickiewicz⁵, zamiast zwykłego naśladowania wzorów literackich i kierowania się opiniami krytyków wydaje się więc u poety wstępnym, przygotowawczym etapem procesu twórczego. Skutkiem tego troska o literackie wzory i konwencje gatunkowe schodzi u niego na drugi plan, a forma dzieła staje się synkretyczna, zaczyna zależeć bardziej od jego historiozoficznej treści. Erudycja filozoficzno-historyczna autora daje się rozpoznać w lekturze i analizie jego utworów, także *Trzech myśli*, o czym wymownie przypominają klasyczne prace ich komentatorów. Juliusz Kleiner w swojej monografii na temat Krasińskiego, wśród filozofów i pisarzy, z którymi utwór ten wykazuje związki, wymienia św. Augustyna, Joachima z Fiore, Novalisa, Ballanche'a, Schellinga, Jean Paula, Hegla, Hoene-Wrońskiego, George Sand, Pierre'a Leroux, a nie jest to lista kompletna⁶. Wiktor Weintraub dodaje do niej dziełko

³ Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. P. Hertz, Warszawa 1980, t. 1, s. 540. List z 10 listopada 1831.

⁴ *Ibidem*, t. 2, s. 73–74, list z 20 stycznia 1833.

⁵ W czasie rozmów szwajcarskich, latem 1830 roku.

⁶ Zob. J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński – dzieje myśli*, Lwów 1912, t. 1, s. 306–365, *passim*.

Affairs du Rome księdza H.F. de Lamennais'go jako możliwy klucz interpretacyjny do *Legendy*⁷. Tego typu podobieństwa czy domniemane wpływy z istoty rzeczy mogą jednak być tylko tropami interpretacyjnymi, gdyż rekonstrukcja filozoficzno-literackiego kontekstu utworu jest warunkiem jego dobrej interpretacji, ale nie samą odpowiedzią na pytanie o oryginalne znaczenie utworu i sens jego formy. Uznając Krasińskiego za „poetę myśli” (Kleiner), powinniśmy pamiętać, że znaczy to coś więcej niż „poeta erudycji”, i pytać też o to, jak przetwarza on swą erudycję w oryginalną kreację poetycką. Wiele dla zrozumienia filozoficznej wymowy samej twórczości Krasińskiego uczynił w ostatnim okresie Ziemowit Miedziński. Wyszedł on poza analizę filiacji i domniemanych wpływów, definiując własną problematykę Krasińskiego w języku filozofii i z wyjątkową subtelnością charakteryzując wzajemne związki poszczególnych problemów pojawiających się w utworach i korespondencji poety⁸. Nawiązując polemicznie do Kleinera i Miedzińskiego, czytających Krasińskiego tak, jakby był on filozofem, o literackości wszystkich dzieł Krasińskiego przypomniał Arkadiusz Bałajewski, formułując przy tym postulat zastosowania do ich opisu kategorii odrębnego „dyskursu”. Swoistość owego dyskursu polegałaby nie tylko na zależności formy literackiej od treści wypowiedzi, lecz także na zależności problematyki filozoficznej utworów od retorycznych i poetyckich mechanizmów generowania znaczeń⁹.

Dla poprawnego literackiego odczytywania dzieł trzeciego wieszca uwzględnienie owej fuzji filozofii (filozofii dziejów) z poezją wydaje się warunkiem *sine qua non*. Trzeba tu jednak przypomnieć, że podobną fuzję postulował już Fryderyk Schlegel, tworząc pojęcie symfilozofii, problem wzajemnego stosunku filozofii i poezji był zaś przedmiotem refleksji samego Krasińskiego, wielokrotnie powracającej w jego ko-

⁷ W. Weintraub, *Dookoła „Legendy” Krasińskiego (Krasiński i Lamennais)*, w: *idem, Od Reja do Boya*, Warszawa 1977.

⁸ Z serii cennych publikacji Z. Miedzińskiego o Krasińskim wymienić należy książki: *Zygmunt Krasiński – naród i historia*, Kraków 1992; *Osobowość i przyszłość. Zygmunt Krasiński na tle historiozofii romantycznej i polskiej filozofii narodowej*, Katowice 1999; *Duchowość i czyn. Studium o antyracjonalistycznym światopoglądzie historiozoficznym Zygmunta Krasińskiego*, Jarosław 2002.

⁹ A. Bałajewski, *Poezja „trzeciej epoki”. O twórczości Zygmunta Krasińskiego w latach 1836–1843*, Lublin 2009, tu rozdział *Filozofia a literatura w nowszych ujęciach badawczych*, s. 25–37.

respondencji. Według poety idee zaczerpnięte z lektur historiozoficznych, zinterioryzowane i refleksyjnie przetworzone, dopełniają właściwy akt twórczy, działanie wyobraźni. *Poezja musi być filozoficzną, ale nie powinna o tym sama wiedzieć*¹⁰. *Ostateczna doskonałość polega na tym, aby odczuć to, co się wprzódy zrozumiało; aby czytać biegle to, co się sylabizowało, aby nie patrząc z bliska na partyturę grać na klawikordzie to, co się przedtem, nuta po nucie, wystudiowało*¹¹. Dzieło poetyckie powinno więc mieć charakter intelektualny, ale nie naukowy, będąc przy tym także ekspresją osobistych emocji podmiotu, podobną do tej, która przejawia się w oryginalnej interpretacji utworu muzycznego przez romantycznego wirtuoza.

Forma literacka tym bardziej odpowiada materii historiozoficznej, że sama historia – w swoich najszerszych planach postrzegana jako kierowany przez Opatrzność ruch postępowy ducha ludzkiego – jawi się oczom Krasińskiego jako *sui generis* dzieło poetyckie:

[...] *uważaj – pisze do Gaszyńskiego – że historia, jak tylko weźmiesz dość znaczną jej przestrzeń, poetyczną się staje: to jest, że budżet, interwencja, handel, etc. nikną, a zostaje się tylko ich synteza, to jest główny postęp rodu ludzkiego w tym czasie ku Bogu, rozwinięcie jego władzy przeczuciowej, jego nadziei w nieśmiertelność; i dlatego w końcu historia jest najdoskonalszym, najrytmicniejszym poematem*¹².

Idea historii jako „poematu”, pojawiająca się już w *Państwie Bożym* św. Augustyna¹³, ma także swoje współczesne Krasińskiemu odpowiedniki w dziedzinie rozważań krytycznoliterackich nad gatunkami eposu, tragedii czy romansu historycznego. W Polsce pierwszy przykład tego rodzaju myślenia dał Maurycy Mochnacki, który – co zauważył Mieczysław Inglot – zestawił i utożsamił prawa rządzące historią z prawami rządzącymi gatunkiem scenicznym tragedii. W recenzji *Mnicha* Józefa Korzeniowskiego Mochnacki ujął to następująco:

Do tragedii, zdaniem naszym, trzeba tego dwojga: wielkiego męża i obszernego zaowodu. Krótko mówiąc: potrzeba historii. Tylko historyczną tragiczność pojmujemy; innej nie masz. Zasada historii jest także zasadą tragedii, i tam i tu jedne prawo rządzi. Tragedia zaś może być historyczną, choćby wreszcie jej osnowa była zmysło-

¹⁰ Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 203. List z 19 października 1839.

¹¹ *Listy do Henryka Reeve*, t. 2, s. 126–127. List z 19 grudnia 1833.

¹² *Listy do Gaszyńskiego*, s. 73. List z 17 stycznia 1834.

¹³ Zob. A. Waśko, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 138.

na, to jest jeśli zdarzenia tym samym trybem rozwijają się na scenie, według tego samego prawa, które kieruje losem człowieczeństwa [...]. Historia świata jest to wielkie poema dramatyczne¹⁴.

Mochneckiemu chodzi tu już nie tyle o dramat historyczny, ile historiozoficzny, skoro przedmiotem poznania są prawa dziejów, a nie rzeczywiste zdarzenia, i skoro tragedia może być *historyczną, choćby jej osnowa była zmyślona*. Przedmiotem poznania historycznego nie są bowiem poszczególne fakty, tylko rządzące tymi faktami prawa ogólne. A skoro prawa historii i prawa tragedii są tożsame, to znawcy praw gatunku tragicznego – poeci – będą nie gorszymi, a wręcz lepszymi znawcami dziejów niż zawodowi historycy i kronikarze. Według Ingłota analogiczne stanowisko zajął Słowacki w *Balladynie*¹⁵.

O *Balladynie*, jak wiadomo, wypowiedział się też – i to w sposób niekonwencjonalny – Krasiński. Zestawił on bowiem ten dramat z epopeją, w szczególnym jednak, heglowskim rozumieniu eposu. Hegel, idąc śladami Giambattisty Vico, uważał epopeję za pierwotną formę poezji, a zarazem religijne księgi święte narodu powstające w najwcześniejszych fazach jego dziejów sytuował na granicy mitycznej epoki bohaterów i ery historycznej. Tak rozumiana epopeja była też przez Hegla uznawana za pierwotną, poetycką formę dziejopisarstwa. Już Vico określał Homera (jako symbolicznego autora *Iliady* i *Odysei*) mianem pierwszego historyka świata pogańskiego¹⁶. Nawiązując do tych teorii w swoim omówieniu *Balladyny*, Krasiński solidaryzował się więc ze Słowackim w jego opozycji względem historyków z profesji, opozycji, którą autor *Balladyny* dobitnie zarysował w liście dedykacyjnym poprzedzającym *Balladynę* i w jej *Epilogu*.

Krasiński również zajął stanowisko, że prawa historii są tożsame z prawami formy poetyckiej, konkretnie z naturą pierwotnego eposu i mitu. W *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim* zaznacza, że Polacy byli

¹⁴ M. Mochnecki, *Mnich, tragedia Korzeniowskiego*, „Kurier Polski”, 13 lipca 1830, w: *idem, Pisma krytyczne i polityczne*, t. 1, Kraków 1996, s. 256.

¹⁵ Zob. M. Ingłot, *Historia w polskim dramacie romantycznym*, w: *idem, Nie tylko o „Kordianie”*. *Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2002, s. 159, *passim*. Koncepcja Mochneckiego wywodziła się od A.W. Schlegla i W. Schellinga, który rozpatrywał historię jako grę wolności człowieka i konieczności. Por. K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnecki – program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975.

¹⁶ Zob. G. Vico, *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, oprac. S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1966, s. 442–446.

mniej szczęśliwi niż Grecy i Germanie, którzy mieli swego Homera i swoje *Nibelungi* „w czas” – to znaczy na początku narodowej historii. Polacy zaś doczekali się swojej poetyckiej epopei-historii dopiero współcześnie – tę funkcję w życiu narodu pełni bowiem poezja, której przykładem jest *Balladyna*. Po dziesięciu wiekach cywilizacji jednak *ta sprzeczność wyradza się w ironię*¹⁷, ponieważ:

*W „Balladynie” dwa światy, pierwotny, sławiański i dzisiejszy, krytyczny, który nosi na sobie napis consumatum est – łączą się i spajają nieustannie [...]. Dlatego też „Balladyna” jest dramatem, ale takim, w którym nie tak osoby z sobą walczą, jak raczej dwie epoki, z których dawniejsza ciągle pragnie się objawić majestatycznie, a późniejsza zrywa jej koronę z czoła i sądzi ją sądem potomnych*¹⁸.

Poeta współczesny, który – jak Słowacki – wyraża stanowisko swego czasu, dopuszczając do głosu ironię, nie powtarza co prawda w swoich dziełach fenomenu – by użyć terminu Schillera – „poezji naiwnej”, jaką był epos pierwotny. Ale mimo to, a nawet dzięki temu, jego współczesne dzieło uzyskuje status mitycznej rewelacji prawdy o istocie dziejów, status właściwy u początków historii eposowi pierwotnemu. To, co dotyczy *Balladyny*, obowiązuje też, jak postaram się wykazać, w odniesieniu do *Trzech myśli Ligenzy*.

Ostatnim ogniwem spajającym u Krasińskiego poezję i poznanie, a w tych szerokich ramach także poznanie dziejów, wydaje się koncepcja poznania przez sam akt artystycznej kreacji. Vico twierdził, że człowiek może poznać tylko to, co sam stworzył, czyli nie naturę, która jest dziełem Boga, tylko świat społeczny, który jest dziełem człowieka. Zdolność tworzenia łączy człowieka z istotą Boga jako Stwórcy. Natchnienie poetyckie, jak wynika choćby z *Psalmu wiary*, jest na ziemi przecuciem zdolności tworzenia, jaką mają aniołowie, a uzyskają kiedyś, w wieczności, duchy zbawione¹⁹. Z tego zaś, że *szołgą Duchów są ludzkości dzieje*²⁰, wynika, że również istotą historii jest proces twórczy, w którym Duch nabywa stopniowo zdolności i atrybutów upodabniających go do Boga. Znać historię znaczy w tym kontekście nie tyle posiadać prawdziwą empirycznie wiedzę o rzeczach dokonanych w przeszło-

¹⁷ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, w: *idem, Dzieła literackie*, oprac. P. Hertz, Warszawa 1973, t. 3, s. 258.

¹⁸ *Ibidem*, s. 258, 259–260.

¹⁹ Por. Z. Krasiński, *Psalms wiary*, w. 41–50.

²⁰ *Ibidem*, w. 81.

ści, ile przede wszystkim rozumieć twórczy proces, w którym rzeczy te się dokonały, rozumieć ich stawanie się jako kreację Ducha działającego *per homines*. Najlepsze sformułowanie epistemologii, wynikającej logicznie z takiej koncepcji bytu, znajdujemy w roku 1841, w korespondencji z Augustem Cieszkowskim:

*Empirią dojść Boga nie sposób – nigdzie doświadczyć Boga nie można, bo doświadczać to jest mieć stosunek z rzeczą skończoną, opisaną. Bóg zaś nieskończonym jest! Nieskończoność stworzyć trzeba. Twórczością tylko, natchnieniem, najwyższą wolnością rozumu, metodą poetycką nie do obrazów zewnętrznych ale do głębi własnego ducha przystosowaną, dorwać się można Boga*²¹.

To, co dotyczy poznania Boga, musi też dotyczyć historii rozumianej jako *główny postęp rodu ludzkiego [...] ku Bogu*²². Dla Krasińskiego poetycki akt twórczy jest więc tożsamy z aktem nieempirycznego poznania rzeczywistości duchowej nie tylko „w Bogu”, który sam jest transcendentny wobec świata, lecz także w opatrnościowym planie dziejów ludzkości, w losach narodów i wybitnych jednostek, o ile są one przejawem realizacji tego planu. Warunkiem poprawnej analizy *Trzech myśli Ligęzy* jest więc zdanie sobie sprawy, że w poematach historyzoficznych Krasińskiego (*Nie-Boskiej*, *Irydionie*) nie mamy po prostu do czynienia z ozdobnymi formami wypowiedzianymi wcześniej sformułowanych idei. Należy je raczej traktować jako zapis swoistego doświadczenia poznawczego, w którym odbija się tyleż „prawda”, ile sam proces dochodzenia do niej poprzez relację z wizji przeżywanych przez poetę. W ramach tych wizji „prawdę” reprezentują obrazy symboliczne; ich znaczenie obejmuje zaś nie tyle konkretne fakty historyczne, minione czy przyszłe, których tu brak (podobnie jak nie ma ich w *Balladynie*), ile raczej pewne ogólne cechy czy aspekty dziejowego procesu, w tym jego dwoistą – ziemską i metafizyczną – strukturę oraz głównych protagonistów. Krasiński w poznaniu historii dąży więc nie do historycznej *prawdy chwili czasu*, ale do historyzoficznej *prawdy wszystkich czasów*²³.

W *Trzech myślach* zastosowanie znajduje też pogląd sformułowany na marginesie *Balladyny*, że epistemologiczne zadania pełnione przez

²¹ Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. I, s. 50. List z 29 lipca 1841.

²² Por. przypis 11.

²³ *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 209. List z 20 listopada 1839.

pierwotny epos poezja współczesna musi połączyć z rysem ironicznego dystansu, bez którego nie może się obyć poeta współczesnej epoki krytycznej. Tę funkcję w *Trzech myślach* pełni *Przedmowa wydawcy*. Tworzy ona dla poetyckich i rewelatorskich części utworu prozaiczne i współczesne tło myślenia zdroworozsądkowego. Fikcyjny wydawca utworów Henryka Ligenzy, pan Mielikowski, tak gorliwie podkreśla w *Przedmowie* swój przyziemny praktycyzm, że przez samą tę przesadę w akcentowaniu swego „ironicznego” dystansu do pism Ligenzy (*dziwacznych szusów umierającego na suchoty*) oraz literacko-turystycznych pasji swojej żony (którym jednak ulega), staje się obiektem wyższej ironii Krasińskiego. Mielikowski bowiem *skończoność stawia przeciw nieskończoności*. Tymczasem *nieskończoność ma także swoją ironią, ale nieskończoną, która może zemścić się na skończoności*²⁴.

Pan Mielikowski może więc być uznany za prostodusznego reprezentanta popularnego empiryzmu rządzącego myśleniem i światem. W historiografii oświecenia empiryzm był przeciwieństwem „naiwności” dawnych mitów i legend. Mit był wszakże treścią dawnego eposu jako pierwotnej historii poetyckiej – naiwnej w Schillerowskim rozumieniu. Rzecz w tym, że poeta pierwotny mógł pełnić swoją funkcję „historyka” tylko dzięki owej naiwności, kojarzonej też przez Hegla z „obiektywnym” stosunkiem do świata, od którego Homer nie czuł się niczym różnym, podmiotowo wyodrębnionym. Taka „naiwność” poecie XIX stulecia nie jest już dostępna. W imię zachowania statusu poezji jako formy poznania także w epoce współczesnej, nacechowanej krytycyzmem, Krasiński musi więc wyposażyć się w coś, co nie będąc pierwotną naiwnością, byłoby jej funkcjonalnym ekwiwalentem. W *Śnie Cezary* i w *Legendzie* będzie to subiektywny profetyzm poznawczy oraz nasycona emocjami osobistymi, romantyczna liryczność monologu²⁵. Jako nowoczesne zaprzeczenie „poezji naiwnej” ten subiektywny pro-

²⁴ *Ibidem*, s. 208.

²⁵ Na to, że w epoce rozwiniętej cywilizacji pierwotną poezję epicką zastępuje poezja liryczna i dramatyczna, odzwierciedlająca subiektywizm podmiotu doświadczającego własnej odrębności wobec otaczającego go świata społecznego, wskazuje Hegel w wywodach o eposie właściwej: *wtedy bowiem, kiedy dochodzi do oddzielenia się indywidualnej jaźni od substancjalnej całości narodu, od układu jego stosunków, sposobu myślenia, czynów i losów i kiedy dochodzi do rozdwojenia się człowieka na uczucie i wolę, najwyższy rozwój osiąga nie poezja epicka, lecz z jednej strony poezja liryczna, a z drugiej dramatyczna*. G.W. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 399, *passim*.

fetyzm jest także zaprzeczeniem postawy krytycznej – zaprzeczeniem współczesnego empiryzmu w filozofii poznania. To właśnie owo ironiczne zaprzeczenie skończoności przez nieskończoność, ponieważ *i ironia jest sztuki momentem, jako bywa i w historii*²⁶. Krasiński w *Trzech myślach* przekracza jednak ten moment ironii i ocala moralny status pana Mielikowskiego w imię przekonania, że *prawda prawdziwa dopiero tam zachodzi, gdzie skończoność i nieskończoność, niby jako dwie nieprzyjaciółki, zleją się harmonijnie razem, gdzie każda rzecz skończona będzie wyrazem myśli nieskończonej, gdzie zajdzie zupełna tożsamość między nimi obiema*²⁷. Stan ten nadejdzie kiedyś w czasie, jak o tym prorokuje poeta w *Synu cieniów*. Dzieje są w tym poemacie okupioną ofiarami i wysiłkiem palingenetyczną wędrówką Ducha przez kolejno następujące po sobie ery tytanów, ludzi, a następnie, po końcu ziemskiej historii i przewycięzeniu śmierci, aniołów nadal doskonalących się aż do pełnego zjednoczenia z Bogiem. Do ostatecznych przeznaczeń Ducha należy równa Bogu potęga twórcza. Proklamuje to poeta w ostatnich słowach *Syna cieniów*: *Teraz myśl, kochaj, stwarzaj niebo w niebie*²⁸. I wcześniej wszakże, w historii, twórczość jest uznawana za główne zadanie człowieka, synonim pojęcia czynu:

*Coś myślą pojął – dosięgniesz ramieniem
Ujrzysz na oczy, coś przeczul natchnieniem –
Z strun twojej lutni rozpierzchnięte dźwięki
Weźmiesz jak perły widome do ręki*²⁹.

Prawomocność poznawczą tego typu rewelacji gwarantować ma to, że na gruncie wyłożonego w *Synu cieniów* obrazu historycznej palingenezy Ducha każdy duch jednostkowy w głębi własnej jaźni odnajduje prawdę Ducha Absolutnego. Harmonia i spójność wewnętrzna spirytualistycznej wizji dziejów powszechnych, alegorycznie ukazanej w *Synu cieniów*, nie daje się zweryfikować empirycznie, ale przemawia do czystego rozumu i do poczucia estetycznego Krasińskiego swoją strukturą historii jako „najrytmiczniejszego poematu”. Obok koherencji logicznej, postrzeganej jako wartość estetyczna (jedność prawdy i piękna),

²⁶ *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 209. List z 20 listopada 1839.

²⁷ *Ibidem*, s. 208.

²⁸ Z. Krasiński, *Syn cieniów*, w: *idem, Dzieła literackie*, t. 2, s. 755.

²⁹ *Syn cieniów*, w. 49–53, s. 754.

gwarancją realności takiego poznania jest także, z drugiej strony, jego bezpośredni charakter: subiektywnie oczywista autentyczność wizji pojawiającej się w doświadczeniu wewnętrznym podmiotu i narzucająca mu poczucie bezpośredniego „widzenia” prawdy. Płynące stąd poczucie pewności poznania pozwala z kolei narratorowi *Trzech myśli* wejść w rolę proroka, co uwidacznia się nie tylko w treści „apokaliptycznych” widzeń, lecz także na poziomie języka Ligenzy, obfitującego w typowo profetyczne formuły podkreślające bierne otwarcie podmiotu na przychodzące z zewnątrz, objawione mu wizje („urzałem”) i głósy („usłyszałem”). Stąd też składnia parataktyczna, pomijająca logiczne i przyczynowo-skutkowe związki między poszczególnymi obrazami wizyjnymi i ich składnikami, których badanie byłoby konieczne w ramach czystego wywodu filozoficznego i należy też do głównych wyznaczników metody krytycznej w historiografii³⁰.

Każda z *Trzech myśli* wzięta z osobna i wszystkie razem realizują dwa podstawowe założenia Krasieńskiego, które formułował w listach, mówiące, że historia jest poetyczna jako całość i tak też zawsze, jako całość, powinna być przedstawiana. Po pierwsze bowiem, jak Krasieński pisał już na początku lat trzydziestych, *wielki poemat naśladuje świat, który w szczegółach jest dziwaczny, ale jako całość nosi znamię boskości*³¹. Po drugie, *poezja tyczy się rodu człowieczego całego, a nie jednego kraju, jednego łachmana czasu i przestrzeni*³². Całość dziejów jako Odysei Ducha jest przedmiotem *Syna cieniów*. Ta sama całość zostaje następnie ukazana, ale w poetyce romantycznego fragmentu – *sub specie* losu narodowego Polaków w *Śnie Cezary* i w *Legendzie*. Kluczem interpretacyjnym do *Trzech myśli* Ligenzy jest więc założenie, że zarówno cały cykl objęty wspólnym tytułem, jak i poszczególne składające się nań utwory są w swej głębokiej strukturze realizacjami tych samych postulatów, różnymi rozwiązaniami tego samego w swej istocie zadania, które Krasieński stawiał przed poezją jako metodą rozpoznania *zagadki wielkiej*,

³⁰ Zob. A. Bałajewski, *Poezja „trzeciej epoki”*, s. 286.

³¹ *Listy do Henryka Reeve*, t. I, s. 349. List z 29 sierpnia 1831.

³² I dalej: *Ona wieczność i nieskończoność garnie pod skrzydła swoje i dlatego zawsze musi być religijną, to jest mówić o zagadce wielkiej, którą Bóg zadał ludzkości: o przeczuciach innego życia, o wspomnieniach tego, co poprzedziło nasze przybycie na ziemię, o nadziejach i bojaźniach, o tym wszystkim, co się zowie u c z u c i e m istoty żyjącej w granicach, a przeznaczonej kiedyś do życia bez granic* (*Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 72, list z 17 stycznia 1834).

którą Bóg zadał ludzkości³³. Mimo widocznych na pierwszy rzut oka różnic formalnych i fabularnych poszczególne utwory cyklu mają temat wspólny: są różnymi literacko wariantami ewokacji opatrnościowego planu przejawiającego się w historii wszystkich czasów. Dla potwierdzenia tej hipotezy trzeba by więc odstąpić od utartego w literaturze przedmiotu zwyczaju osobnego analizowania i interpretowania *Syna cieniów*, *Snu Cezary* i *Legendy* na rzecz próby równoczesnego spojrzenia na wszystkie trzy utwory pod kątem zauważalnych między nimi podobieństw i analogii. Podczas gdy różnice odsyłają nas do wybranych części procesu dziejowego, podobieństwa ewokują to, co stanowi o jego całości. Powodzenie takiego odczytania *Trzech myśli* zależy więc od odnalezienia strukturalnych podobieństw między poszczególnymi częściami cyklu.

Najtrudniej dostrzec jakiegokolwiek analogie między *Synem cieniów* a dwoma pozostałymi poematami. Na tle wiersza filozoficznego, którego bezosobowy podmiot operuje retorycznie ukształtowanym, spójnym logicznie wywodem naszpikowanym pojęciami abstrakcyjnymi, pisane prozą poetycką *Sen Cezary* i *Legenda* odcinają się bardzo wyraźnie swoją formalną odmiennością. Łatwiej pomiędzy nimi dwoma a *Synem cieniów* znaleźć strukturalne różnice niż podobieństwa. Mimo wierszowanej formy *Syn cieniów* jest klasycznie skomponowanym, całościowym wykładem historiozoficzno-eschatologicznym, który po zastosowaniu odpowiedniego klucza do użytych w nim pojęć i alegorii stosunkowo łatwo daje się streścić w języku filozofii. Klucza do zrozumienia *Syna cieniów* należy zaś szukać w jego alegoryczności, klucza do alegorii zaś – w czytanych przez Krasińskiego historiozoficznych traktatach. Oprócz dzieł Hegla i Cieszkowskiego należałoby wziąć przy tym pod uwagę także Ballanche'a, który silnie kształtował wyobraźnię historyczną Krasińskiego, i Johanna Gottfrieda Herdera jako autora świeżo czytanych przez Krasińskiego w polskim przekładzie z 1838 roku *Myśli o filozofii dziejów*.

Z odczytania utworu w tym kontekście wynika – powtórzmy to – że dzieje przedstawione są w *Synu cieniów* jako okupiona licznymi ofiarami i cierpieniami wędrówka Ducha przez kolejno następujące po sobie ery tytanów, ludzi i aniołów, aż do pełnego zjednoczenia z Bogiem.

³³ *Ibidem*.

Bezpośrednie zastosowanie znajduje tu też idea epistemologiczna, według której historię może poznać tylko poeta (greckie *poiesis* znaczy „tworzenie”). *Syn cieniów* jako całość pełniłby zatem funkcję systematycznego wstępu do następujących po nim fragmentarycznych i wysoce niejednoznacznych wizji. Miałby więc funkcję podobną do tej, którą w *Przedświcie* pełni prozatorska przedmowa, poprzedzająca część wizyjną poematu. Podobnie jak w *Przedświcie*, w *Trzech myślach* zracjonalizowany i obiektywny w tonie wstęp poprzedza więc części, którymi gospodaruje narrator silnie spersonalizowany (*alter ego* autora), prezentujący w tonie lirycznym pojawiające się przed jego oczami obrazy oraz własne stany wewnętrzne i myśli, których owe wizje są przyczyną. Chociaż wstęp do *Przedświtu* pisany jest prozą, a pełniący w *Trzech myślach* analogiczną funkcję *Syn cieniów* – wierszem, klasyczny charakter zastosowanego w nim stylu powoduje, że ostatecznie ta różnica nie jest bardzo istotna. *Syn cieniów* poddaje się sensownemu przekładowi na prozę, pole dowolności interpretacyjnych jest przy tym stosunkowo niewielkie. Ważniejsza wydaje się różnica tematyczna. O ile bowiem wstęp do *Przedświtu* mówi o historii, szkicując wielką paralełę epoki rzymskiej i współczesności – paralełę ról Cezara i Napoleona – o tyle *Syn cieniów* ma charakter poetycko-filozoficznej fantazji, której przedmiotem są nie tylko dzieje ziemskie, lecz także – w znacznie większym zakresie – eschatologiczna przyszłość, w której poeta dostrzega ostateczne przeznaczenie rodzaju ludzkiego. Chociaż oba „wstępy” różnią się charakterem tła, jakie podkładają pod następujące po nich ujęcia tematyki polskiej – tło w *Przedświcie* ma bowiem dominantę historiozoficzną, a w *Trzech myślach* eschatologiczną – w obu przypadkach jednak ujęcie uniwersalistyczne poprzedza przejście do tematyki narodowej. Paralełę strukturalną *Trzech myśli* i *Przedświtu* można by ciągnąć dalej, już to jednak wystarczy, by uznać, że wszelkie różnice formalno-treściowe między *Synem cieniów* a *Snem Cezary* i *Legendą* wynikają z odmienności funkcji, jakie części te pełnią w strukturalnym modelu kompozycji, który w ogólnym zarysie wspólny jest *Trzem myślom* i nieco późniejszemu *Przedświtowi*.

Syn Cieniów realizuje główny postulat literacki Krasińskiego: stanowi całościowe ujęcie procesu dziejowego w formie klasycznej kompozycji zamkniętej. Ukazana tu palingeneza Ducha ma swój wyraźnie zaznaczony początek i kolejne etapy chronologiczne, które możemy

do pewnego stopnia zidentyfikować z kolejnymi epokami: bohaterką, ludzką historyczną (pogańską i chrześcijańską), przyszłym Królestwem Bożym zapowiedzianym w Apokalipsie, wreszcie z wyobrażeniami o rzeczywistości, która nastąpi po Sądzie Ostatecznym. Na tym tle widać, że dwoma następnymi poematami rządzą reguły kompozycji fragmentarycznej. Relacjonowane w nich wizje dotyczą losu Polski, który jest tylko częścią uniwersalnego procesu socjalnej palingenezy. Zgodnie jednak z regułami fragmentarycznej kompozycji romantycznej, nakazującymi, by to, co skończone, odsyłało do nieskończoności, w *Śnie Cezary* i w *Legendzie* sprawa polska jawi się jako historyczny mikrokosmos, w którym odbija się działanie uniwersalnych praw kierujących losami całej ludzkości.

Przypadek Polski zostaje tu dodatkowo wyróżniony w duchu narodowego mesjanizmu, jako moment decydujący na pewnym etapie dziejów o przejściu ludzkości na wyższy poziom rozwoju. Biorąc pod uwagę rekonstruowane tu założenia twórcze Krasińskiego, interpretator *Trzech myśli* musi dojść do wniosku, że ich realizacja w tym utworze zawisła od uobecnienia w nim takich motywów i symboli, jakie poprzez swoją wymowę przerzucają pomost łączący narodowe i osobiste doświadczenia uobecnione w wizjach i towarzyszącym im monologu narratora, z tym, co powszechno-dziejowe i co tworzy ów plan całości, w którym historia ponad dziwacznością i dysonansami swoich poszczególnych części okazuje się „najrytmiczniejszym poematem”. W tym kontekście interpretacyjnym nie należy więc traktować *Snu Cezary* i *Legendy* jako utworów o pojedynczych wydarzeniach historycznych – przykładowo o rozbiorach Polski czy kryzysie Kościoła i papieżstwa. Oba poematy trzeba traktować jako tematycznie różne, ale w strukturze głębokiej analogiczne, fragmentaryczne ujęcia tych samych zagadnień, które w sposób systematyczny szkicuje *Syn cieniów*.

Nie należy jednak tej propozycji interpretacyjnej rozumieć jako podważającej doniosłość tematyki polskiej obu utworów. Owszem, jej obecność jest tu konieczna, ale dopiero jej ukazanie w ewokowanym przez *Sen Cezary* i *Legendę* tle powszechno-dziejowym pozwala zrozumieć jej znaczenie w kontekście tego, co miał na myśli Krasiński, gdy pisał do Gaszyńskiego, że cel historii zrealizowany zostanie wtedy, kiedy nieskończoność zleje się harmonijnie ze skończonością, a *każda rzecz skończona będzie wyrazem myśli nieskończonej, przez co poezja*

przejdzie w życie, a życie realne będzie poezją³⁴. *Syn cieniów* ukazuje ten stan rzeczy i prowadzącą do niego drogę – dwie pozostałe „myśli Ligenzy” tłumaczą, jaką rolę odgrywa w tym Polska.

Łącznikami problematyki narodowej i powszechnej, uniwersalizującymi wymowę *Snu* i *Legendy*, są powtarzające się w obu poematach elementy strukturalne. Jest ich niemało – wyliczmy tylko najważniejsze. W *Śnie Cezary* i w *Legendzie* powtarzają się motywy świątyni chrześcijańskiej, z umieszczonym w jej centrum grobem, motyw śmierci (wstępowania do grobu), zbiorowego cmentarzyska i zmartwychwstania, sceny grupowe symbolizujące sytuację Polaków pośród innych narodów, epifanie rzeczywistości nadprzyrodzonej obok symboli nowoczesnej cywilizacji rozumu, a ponadto krajobrazy symboliczne, motywy nocy rozświetlanej blaskiem pochodzącym z różnych źródeł i jasnej jak dzień i tym podobne. Zanalizujemy pokrótce te powtarzające się obrazy.

Oba poematy są jakby zapisami, czy raczej utrzymanymi w czasie teraźniejszym relacjami ze snów narratora. Sen jest ze swej istoty przeżyciem subiektywnym, dlatego i *Sen Cezary*, i *Legenda* zaczynają się od charakterystyki usytuowania podmiotu wewnątrz onirycznego świata wizji. Sukcesywne rozwijanie się przestrzeni tego świata i zmieniających się scen widzenia będzie zatem stale relacjonowane z subiektywnego punktu widzenia, a poznanie będzie miało charakter perspektywiczny. W *Śnie Cezary* to wstępne ustalanie punktu widzenia jest przedstawione jako wertykalny ruch wchodzenia na ażurową wieżę gotyckiej katedry, umożliwiającego podmiotowi ogarnięcie otaczającej panoramy. W *Legendzie* horyzonty podmiotu rozszerzają się dzięki ruchowi po linii horyzontalnej: wokół narratora, wychodzącego z murów Rzymu, otwiera się przestrzeń Kampanii i morskiego wybrzeża.

Wizja otwartej przestrzeni, od której rozpoczynają się oba „sny”, jest jednocześnie w obu utworach wizją pejzażu symbolicznego, konotującego znaczenia ukryte za topograficznymi realiami widoku. Symbolika pejzażu Kampanii Rzymskiej ma charakter znaku kulturowego, utrwalanego wielokrotnie w literaturze przełomu XVIII i XIX stulecia i w twórczości samego Krasieńskiego. Kampania to przestrzeń ruin rzymskich i grobów dawnych Rzymian, pejzaż reprezentujący wspomnienie imperium rzymskiego, które – jak to ujmował Norwid – nie

³⁴ *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 208. List z 20 listopada 1839.

miało granic, bo samo było całym światem³⁵. Analogicznie cech uniwersalizujących nabiera w *Śnie Cezary* pejzaż, który roztacza się u stóp narratora stojącego na szczycie gotyckiej wieży. Sielankowy krajobraz pól uprawnych na wzgórzach, wsi i miasteczek staje się ekwiwalentem współczesnej Europy, w której przestrzeni ukazują się oczom narratora nowożytnie narody. W pejzażu włoskim *Legendy* współczesność dziewnastowieczną reprezentuje z kolei „inferalny” w opisie narratora statek parowy, którym do Italii przybywają pielgrzymi polscy. Parowiec ten, co zauważył już Norwid, jest symbolem cywilizacji technicznej. Takie jego odczytanie potwierdza również Bağlajewski – zauważając, że motyw statku parowego wielokrotnie w tej roli powraca w listach i innych utworach Krasińskiego³⁶.

W kolejnych sekwencjach obu poematów otwarta przestrzeń symbolicznie nacechowanego pejzażu nabiera cech alegorycznych (*Sen*) i figuralnych (*Legenda*), stając się w obu przypadkach przestrzenią historycznego działania narodów. Przy tym w jednym i drugim tekście narrator koncentruje się głównie na grupie reprezentującej naród polski. W *Śnie* grupa ta, jak i relacja o jej losach, ma w pełni alegoryczny charakter, przypominając ruch sceniczny tancerzy i statystów jakiejś monumentalnej opery. W *Legendzie* dzieje Polski reprezentuje piękna wizja spotkania i mieszania się zdążających do Rzymu o zmierzchu, z pochodniami pielgrzymek narodowych. Noc, która panuje w obu wizjach, w obu też rozświetla się wyjątkowo w promieniach pełni Księżyca (*Sen*) i w wigilijnych iluminacjach nocy Bożego Narodzenia (*Legenda*), przy czym to symbolicznie światło wydaje się światłem nadnaturalnego poznania, ewangelicznym światłem Dobrej Nowiny. W mistycznym blasku tych iluminacji, tożsamym w obu utworach, poecie objawia się tajemnica dziejów.

Kolejnym wspólnym elementem strukturalnym obu wizji jest przejście z planu otwartej przestrzeni świata do wnętrza świątyni. W *Śnie Cezary* następuje to w ramach interwału czasowego, kiedy poeta, ujrawszy „śmierć narodu” w symbolicznej przestrzeni otwartej reprezentującej historię ziemską (*historia profana*), przenosi się z wieży katedry na chór i stamtąd relacjonuje dalsze sceny, rozgrywające się już we wnętrzu świątyni. Sakralna przestrzeń reprezentuje tu historię zba-

³⁵ C.K. Norwid, *Wykłady o Juliuszu Słowackim*, w: *idem, Pisma wszystkie*, t. 4, s. 411.

³⁶ A. Bağlajewski, *Poezja „trzeciej epoki”*, s. 297.

wienia (*historia sacra*). Polacy przekraczają jej progi jako orszak dusz umarłych, kierując się w stronę ołtarza, z którego schodzi biała postać Chrystusa, prowadząca Naród do otwartego w centrum katedry podziemnego grobu. W *Legendzie* z kolei mamy wrażenie, jakby narrator, będący przewodnikiem polskiej pielgrzymki, przechodził wraz z nią przez portyk i wewnątrz Bazyliki św. Piotra aż do jej głównego ołtarza. Polacy wkraczają więc w jej mury jako ludzie żywi, w scenerii budzącej realistyczne skojarzenia z atmosferą rzymskiej pasterki. Ale i tu czeka na nich otwarty grób – grób św. Piotra – z którym już niedługo połączy ich śmierć pod gruzami Bazyliki.

Piramida gruzów Bazyliki, ukazana w ostatniej scenie *Legendy*, o świcie, przez narratorkę-poetę, to wznoszący się nad grobem św. Piotra grób Papieża i towarzyszących mu do ostatniej chwili Polaków, którzy nie chcieli uciekać wraz z innymi narodami i postanowili zginąć pod gruzami. I ta scena znajduje swój strukturalny odpowiednik w *Śnie Cezary* – w wizji cmentarzyska, które ukazuje poecie Duch Złego, grający pieśń zwątpienia na harfie o jednej strunie (strunie „nicości”). Cmentarzysko Polski w *Śnie* i gruzy Bazyliki św. Piotra w *Legendzie* to motywy o znaczeniu synonimicznym, pełniące w strukturze fabularnej obu poematów funkcję analogiczną. To w konfrontacji z nimi poeta zadaje to samo ostateczne pytanie o sens narodowego losu i o to, czy pogrzebany naród ma przed sobą jakąkolwiek nadzieję zmartwychwstania. Dodajmy, że w obu przypadkach poeta zostaje postawiony między postaciami sugerującymi mu różne odpowiedzi na jego wątpliwości. W *Śnie* jest to z jednej strony wspomniany Duch z harfą o jednej strunie, z drugiej – apokaliptyczna postać Niewiasty (Polski? Ukochanej?); w *Legendzie*: św. Piotr i św. Jan Ewangelista. I te analogiczne sytuacje w obu utworach otwierają drogę do analogicznego rozwiązania: rezurekcyj umarłego narodu, uobecnionej lub zapowiedzianej w mających charakter *katharsis* ostatnich zdaniach *Snu*: *Zamknąłem oczy i padłem twarzą na ziemię wśród zmartwychwstających*³⁷. Oraz *Legendy*: *A gdym zrozumiał, ucieszyłem się i duch mój się przebudził*³⁸.

Tezę o jedności rzeczywistości reprezentowanej w *Śnie Cezary* i w *Legendzie* wspiera więc zauważalna sieć elementów wspólnych i analogii w strukturze świata przestawionego obu tych poematów jako części

³⁷ *Sen Cezary*, w: *idem, Dzieła literackie*, t. 2, s. 768.

³⁸ *Ibidem*, s. 779.

składowych całego cyklu objętego wspólnym tytułem. Drogę do tego typu interpretacji *Trzech myśli*, jako strukturalnej całości artystyczno-ideowej, a nie jako zbioru luźno powiązanych utworów, zablokowali wszakże pierwsi, współcześni Krasińskiemu, entuzjaści samej tylko *Legendy*: Mickiewicz i Michelet, którzy odczytywali ją jako proroczą wizję upadku „Kościoła urzędowego”. Zrażeni tym odczytaniem konserwatyści: Julian Klaczko i Stanisław Tarnowski *Legendę*, a wraz z nią całość *Trzech myśli*, potępili. Adam Krasiński odczytywał ją potem na tle tych interpretacji jako wyraz poglądów chiliastycznych Zygmunta.

Tymczasem wyszczególnione powyżej powinowactwa wewnętrzne poszczególnych *Myśli Ligenzy*, widziane na tle idei Krasińskiego dotyczących relacji między poznaniem dziejów a poezją, wskazują, że istnieje inna możliwość odczytania tego poematu. W takim ujęciu okazuje się on nie tyle luźnym zbiorem literackich ilustracji różnych idei (palingenezy Ducha, mesjanizmu polskiego, krytyki papieżstwa, millenarystycznej wiary w nadejście Kościoła św. Jana i tym podobnych), ile spójną wewnątrznie, choć fragmentaryczną i otwartą formalnie, próbą ukazania metafizycznej podszewki dziejów, swoistą romantyczną apokalipsą świata nowoczesnego. Odczytanie takie wymaga jednak pogłębionego rozwinięcia, do którego niniejszy artykuł stanowi tylko rodzaj prolegomenów.