

ŻYWIOŁY WODY I POWIETRZA W WYBRANYCH FRAGMENTACH GENEWSKICH ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

W wyobraźni materialnej wodę i powietrze łączy szczególna więź – niejednokrotnie ulegają one wzajemnym przemianom w marzycielskiej wizji bądź obrazie poetyckim. Silny związek zespala te żywioły również z uwagi na wpisaną w nie symbolikę nieskończoności, nie tak wyrazistą w wyobrażeniach ognia i ziemi, choć wszystkie cztery żywioły należy zaliczyć do form nieskończoności¹. Bezkrzes morza i nieba nabiera istotnych znaczeń w młodszej twórczości Zygmunta Krasińskiego, w której dostrzec można już pewien zespół tematów konstytutywnych dla jego wyobraźni twórczej. Jak podkreśla Marek Bieńczyk, imaginacja Krasińskiego nieustannie krąży wokół wyobrażeń śmierci, które urastają do rangi podstawowego doświadczenia egzystencjalnego pisarza, nazwanego przez badacza obrazowo „czarnym człowiekiem”². Tworzy to bardzo skomplikowaną, a jednocześnie nieustannie rozwijaną i rozbudowywaną o nowe obrazy sytuację trwogi i urzeczenia. Ta charakterystyczna fascynacja śmiercią, kresem i rozpadem znajduje swój wyraz w niezliczonych obrazach kreowanych przez poetę zarówno w jego twórczości literackiej, począwszy od najwcześniejszych utworów, jak i w przeobfitej korespondencji, będącej niewyczerpanym źródłem metafor czy figur słownych i wyobrażeń, w których Krasiński ujawnia się jako jednostka jednocześnie skazana na melancholię i dokonująca pewnej autokreacji w duchu modnych *spleenów*³. To napięcie między autentyzmem doświadczenia

¹ J. Kotowska, *Dwa żywioły bezkresu. Woda i powietrze w filozofii Gastona Bachelarda*, „Racjonalia”, R. 3: 2013, s. 143.

² Zob. M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Gdańsk 2001.

³ Warto podkreślić, że celowa stylizacja czy teatralizacja własnej egzystencji, mnożenie masek, również należy do typowych zachowań związanych z melancholią. Jest efektem odczucia obcości bądź nieautentyczności samego siebie, doświadczenia rozpadu własnego „ja” (M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 32–35).

a jego teatralnym upozowaniem czy stylizacyjnym przetworzeniem, zgodnie z panującą modą, będzie przenikało całość dzieła Krasińskiego.

Ta predylekcja do kreowania świata melancholijnego, naznaczonego stratą, wyraża się między innymi w sposobie kształtowania krajobrazów, wśród których poeta umieszcza swoich bohaterów. Znaczenie tego tła pejzażowego eksponują „fragmenty genewskie”, pisane (głównie w języku francuskim⁴) w trakcie pobytu w Genewie krótkie utwory prozatorskie o różnej formie i tematyce, składające się na biografię romantycznego „dziecięcia wieku”, doświadczającego rozmaitych cierpień wewnętrznych. Wielu badaczy skłonnych jest utożsamiać tego bohatera z samym poetą, dokonującym literackiego przetworzenia własnej biografii według dobrze znanych wzorców literackich, zapożyczonych od najpoczytniejszych twórców epoki – François-René Chateaubrianda, Geogre’a Byrona, Alphonse’a Lamartine’a i Thomasa Moore’a.

Wśród komentatorów wczesnej twórczości Krasińskiego powszechne jest przekonanie, że podstawowym przeżyciem biograficznym, które miało istotne znaczenie dla kreacji bohatera fragmentów, jest miłość młodego poety do Henrietty Willan, którą poznał pod koniec 1829 roku w Genewie. Uczucie to, modelowo wręcz romantyczne, nosi cechy zarówno autentycznej emocji, jak i starannie reżyserowanej pozy, przyjmowanej w celu zbliżenia własnego wizerunku do literackiego ideału. Krasiński nieraz zresztą zdradza się, że stylizacja ta jest całkowicie świadoma – pisze między innymi w znanym liście do Henry’ego Reeve’a, że panna Willan stała się poetyckim punktem wyjścia całego jego życia⁵. Fragmenty genewskie będą konsekwentnie eksponować kolosalne znaczenie miłości dla konstytucji romantycznego „ja”, odsuwając jednak możliwość

⁴ Fragmenty francuskie powstawały początkowo przede wszystkim jako ćwiczenia stylu francuskiego, później zaś także z myślą o publikacji w uznanym szwajcarskim periodyku „Bibliothèque Universelle”, wychodzącym od 1816 roku w Genewie. Pismo to, poświęcone literaturze i sztuce, starało się przedstawiać czytelnikom możliwie najszerszy obraz ówczesnej twórczości literackiej i artystycznej, zgodnie z patronującą redaktorom ideą różnorodności kulturowej. Swego rodzaju mecenas, jaki roztoczył nad młodym Krasińskim Karl Victor de Bonstetten, wydawca „Bibliothèque Universelle”, zapewnił poecie rozpoznawalność wśród genewskich miłośników literatury (M. Gerber, *Zygmunt Krasiński und die Schweiz. Die helvetischen Eindrücke im Leben und Schaffen des Dichters*, Bern 2007, s. 184). Dużą popularność przyniósł Krasińskiemu *List do pana de Bonstetten o stanie obecnym literatury polskiej* – po jego publikacji w 1830 roku osiemnastoletni poeta i nieco starsza Anastazja Chlustin, autorka analogicznego szkicu o literaturze rosyjskiej, uznani zostali za cudowne dzieci Słowiańszczyzny – podziwiano niezwykłą dojrzałość ich pióra (M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 80).

⁵ Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve’a*, przekł. A. Olędzka-Frybes, oprac., wstępem, kroniką i notami opatrzył P. Hertz, t. I, Warszawa 1980, s. 621.

spełnienia miłosnego w sferę wieczności, nie zaś ziemskiego bytowania. Bohater fragmentów niezmiennie będzie zaś cierpieć po stracie ukochanej, a pamięć chwilowej jedności tylko pogłębiać będzie jego rozpacz i pragnienie śmierci.

Jednak to nie miłość urasta do rangi najważniejszego tematu fragmentów, mimo że odgrywa w nich istotną rolę. Przedstawiony w tych utworach romantyczny nadwrażliwiec, bezimienny „on”, nigdy nie doświadcza trwałego spełnienia – jego biografia jest ukazana jako niepowstrzymana wędrówka ku zagładzie, znaczone kolejnymi klęskami, ostro skontrastowanymi z początkowymi iluzjami młodości⁶. Bohater ten ciągle znajduje się w ruchu, przemierza kolejne przestrzenie i rozmaicie ukształtowane pejzaże, które pełnią na ogół rolę symbolicznie potraktowanego tła, korespondującego z typem rozterek czy doświadczeń życiowych postaci. Z tak zarysowanego wątku romantycznego pielgrzymstwa wyłania się wizja egzystencjalnej bezdomności, niezakorzenia, skazania na ciągłą wędrówkę ku jednemu tylko celowi – śmierci. Śmierć jest bowiem jedyną stałą zasadą w świecie, gdzie każdy byt obraca się w ruinę, a szczęście czy spełnienie to tylko chwilowa ułudą.

Mimo że sylwetka bohatera wydaje się jednym z podstawowych ogniw łączących poszczególne fragmenty w cykl, silniej jeszcze zespala je, jak zauważa Anna Kurska, określona postawa filozoficzna, przekonanie o nieprzezwycięzonej dominacji śmierci i rozpadu nad życiem człowieka i natury. „[...] świat wtopiony we fragmenty – pisze badaczka – jest chory, rozkłada się; toczy go robak, panoszy się w nim zło. I bohater tkwiący w tym świecie jest chory, staje się »człowiekiem przeżytym«⁷. Przekonaniu temu odpowiada wybór samej formy wypowiedzi – ułamkowej, niejako niewykończonej, będącej tylko odpryskiem większej całości⁸.

Przestrzenie, na tle który sytuuje swojego bohatera Krasiniński, unaocniają tę groźbę czy przeczucie rozkładu zagrażającego zarówno istotom żywym, jak i materii. Stąd wielokrotnie powracające motywy katastrofy, tak charakterystyczne dla późniejszej twórczości poety, obrazy gwałtownych burz z piorunami czy

⁶ Andrzej Waśko wyróżnia w sumie trzy główne role tej postaci, trudne zresztą do rozdzielenia: to przede wszystkim rycerz, kochanek i poeta. Taka kreacja, zdaniem badacza, jest inspirowana jednym z nurtów preromantycznych w literaturze francuskiej, zwanym *genre troubadour*. Te same role Krasiniński odgrywa w swojej korespondencji z Reeve'em (A. Waśko, *Zygmunt Krasiniński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 67–68).

⁷ A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław [i in.] 1989, s. 41.

⁸ A. Kurska zwraca jednak uwagę, że fragmentaryczność tych utworów nie oznacza bynajmniej niewykończenia czy rozpadu ich formy. Wręcz przeciwnie: każdy z fragmentów stanowi odrębną, autonomiczną całość (A. Kurska, dz. cyt., s. 47).

martwych, spalonych słonecznym żarem pustyni. Niejednokrotnie pojawiają się również ulubione przez romantyków przestrzenie górskie, niedostępne nikomu poza bohaterem fragmentów i jego ukochaną. Przyjazny człowiekowi lub wręcz sielski charakter mają jedynie przywoływane we wspomnieniach wizje rodzinnego domu i wczesnych lat młodości, sprzed wtajemniczenia w prawdę o życiu skazanym na zagładę. Wnętrza domowe na ogół stają się zaś przede wszystkim tłem dla łoża śmierci. Biorąc pod uwagę temat katastrofy i apokalipsy, natrętnie powracający we fragmentach, Maria Janion uznała, że już na tak wczesnym etapie twórczości Krasieńskiego pojawia się refleksja historiozoficzna – utwory genewskie mają stanowić pierwszą jej literacką realizację⁹. Wydaje się jednak, że wizje te skorelowane zostaną z filozofią historii nieco później, natomiast w okresie genewskim służyć będą przede wszystkim przedstawieniu sytuacji egzystencjalnej bohatera¹⁰. Nie bez znaczenia dla wyboru takiego typu tła pejzażowego jest także znajomość specyficznego stylu epoki: romantyczne przeżywanie bólu istnienia wymaga oczywiście odpowiednich dekoracji, a fragmenty genewskie należy uznać za kolejny (po „opinogórskim gotykiem”) z etapów kształtowania się warsztatu literackiego Krasieńskiego, rozwijanego w bliskiej zależności od wzorców europejskich.

Przestrzenie morskie, górskie czy pustynne łączy jedno wspólne im wyobrażenie – obraz bezkresu, nieskończoności odsyłający do romantycznego pragnienia przekroczenia ograniczeń poznawczych i egzystencjalnych¹¹. Odpowiadające im żywioły – poza innymi funkcjami symbolicznymi – mogą wprowadzać pier-

⁹ M. Janion dostrzega we fragmentach ciągłą obecność tematu jednostka a historia, co łączy z faktem, że Krasieński zaczął się interesować na szerszą skalę ideami historiozoficznymi właśnie w Genewie, między innymi pod wpływem wykładów Pelegrina Rossiego, poświęconych historii starożytnego Rzymu, oraz rozlicznych lektur. Jednocześnie podkreśla, że refleksja ta zaznacza się znacznie wyraźniej we fragmentach pisanych prozą fabularyzowaną (M. Janion, dz. cyt., s. 117–146, 165).

¹⁰ A. Waśko, dz. cyt., s. 74; M. Siwiec, *Onińskie apokalipsy w genewskich fragmentach Krasieńskiego*, [w:] *Wokół Krasieńskiego*, red. M. Sokalska, Kraków 2012, s. 46.

¹¹ Józef Bachórz podkreśla, że wśród zjawisk mających wpływ na popularność obrazów bezkresu w literaturze I połowy XIX wieku nie można pominąć również „romantycznej filozofii przyrody, filozofii kierującej uwagę na te fenomeny natury, które znamionują się nie ujarzmioną przez człowieka potęgą, ogromem, dynamiką, które budzą grozę, przejmują metafizycznym dreszczem, kontaktują z nieskończonością. Filozofujący poeci romantyczni, kontemplując przeraźliwe burze i nawałnice, wspinając się na szczyty niebotycznych gór, w marzeniach, a nierzadko i w rzeczywistości przemierzając pustynie i puszcze, zagładając do wnętrza dymiących wulkanów – nie mogli nie podziwiać oceanu” [J. Bachórz, *U kresu romantycznej egzotyki morskiej (na przykładzie poezji Henryka Jabłońskiego)*, [w:] *Topika wód i żeglugi*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1991, s. 87].

wiastek napięcia emocjonalnego, służyć ekspresji namiętności kłębiących się w romantycznym „ja” czy – na prawach kontrastu – eksponować jego martwość duchową. Taka też będzie główna funkcja żywiołów wody i powietrza w dwóch omówionych poniżej fragmentach genewskich, lecz wewnętrzna ambiwalencja ich symboliki zostanie wykorzystana również na innych poziomach znaczeniowych. W niniejszym szkicu obiektem analizy staną się utwory, w których to żywioł wodny i ściśle związany z nim żywioł powietrza pełnią istotne funkcje w kształtowaniu jednej z wizji romantycznego „bycia-ku-śmierci”.

Francuski fragment *Marzenie człowieka przeżytego* (*Fragment. Le rêve d'un homme blasé*) oraz napisany po polsku *On. Ułomek z pamiętników życia młodzieńca* wydają się bardzo reprezentatywne dla genewskiego etapu twórczości poety. Oba utwory, wykorzystując (choć w różnym stopniu) poetykę wizji sennej, przedstawiają bezimiennego bohatera wypuszczającego się samotnie w morską podróż w poszukiwaniu śmierci¹². Kolejne etapy żeglugi z obowiązkowym motywem morskiej nawałnicy stają się pretekstem do ukazania stanu psychicznego wędrowca i jego doświadczeń wewnętrznych. Powtarza się także przyjęcie optyki retrospektywnej, zatopienie we wspomnieniach, które również konstruowane są według podobnego wzorca – dzieciństwo, miłość, uczestnictwo w historii. Ostatecznie obaj bohaterowie doświadczają śmierci, lecz tylko w *Ułomku* staje się ona realna.

Konstrukcje obu żeglarzy są bardzo bliskie wzorcowi bohatera romantycznego ukształtowanego przez Chateaubrianda i Byrona – bohaterowie są dręczeni *mal du siècle* i przeżywają swą rozpacz w samotności, wśród groźnego pejzażu, w oddaleniu od ludzkich skupisk. Warto jednak podkreślić, że postacie te noszą rysy tragizmu, lecz nie demonizmu, tak charakterystycznego dla bohaterów Byrona. Nie ciąży na nich tajemnicza wina, nie decydują się także ostatecznie na samodzielne skrócenie swoich cierpień, unikają więc konfliktu ze światopoglądem chrześcijańskim, któremu Krasieński nieraz daje we fragmentach wyraz¹³. „Wprowadzając – pisze Maria Janion – za *Cierpieniami młodego Wertera* Goet-

¹² Warto nadmienić, że oba te utwory powstały zanim Krasieński po raz pierwszy ujrzał morze. Można traktować to jako dowód na rzecz tezy, że pejzaże i inne elementy tworzące światy przedstawione we fragmentach są pochodzenia czysto literackiego (A. Waśko, dz. cyt., s. 70.)

¹³ Przykładowo, końcowe słowa fragmentu opisującego ostatnie dni młodej piękności zżeranej przez śmiertelną chorobę brzmią następująco: „Ona rozpocznie już swą drogę poprzez przestrzenie wieczności. I jeśli uciechy młodości i jeśli wieniec kochanki i jeśli pierścień małżonki zawiódł ją na tej ziemi, tam będzie ona u Boga swego, a Bóg jej nie zawiedzie” (Z. Krasieński, *Fragment* [10 października 1830], przekł. L. Staff, [w:] tegoż, *Pisma*, t. VIII: *Utwory francuskie (1830–1832)*, cz. II: *Tłumaczenia*, Kraków – Warszawa 1912, s. 213).

hego »ból świata« jako główną przyczynę tortur moralnych swych bohaterów, Krasiński nie odważył się na usprawiedliwienie samobójstwa. Tkwił zbyt silnie w kręgu pojęć religijnych. Wzorem romantycznego cierpiętnika był dlań nie Werter, lecz raczej René, który wśród ataków nudy i rozpacz, ubłagany przez siostrę – Amelię, nie ważył się targnąć na swe życie¹⁴.

Pragnienie śmierci w morskim żywiole stanowi w obu fragmentach przede wszystkim ekspozycję sytuacji wewnętrznej bohaterów, jednak motywacja tego pragnienia jest odmienna. W *Marzeniu człowieka przeżytego* pierwszoosobowy narrator ukształtowany zostaje zgodnie z wszelkimi wyznacznikami tworzącymi postać „dziecięcia wieku”, dręczonego niezwalczoną nudą i poczuciem całkowitej, niewypełniającej pustki wewnętrznej, niezdolnego do odczuwania czegokolwiek: „byłem jak słup granitowy wśród ludzi – odosobniony, nieczuły i zimny. Żaden dźwięk nie poruszał mych nerwów; żaden głos nie wnikał w tajniki mej piersi czarem dni straconych na zawsze; i stan mój był nicością, gdzie wszystko ustało, wszystko zanikło” [DL III, s. 151]¹⁵. Tytuł fragmentu zawiera oczywiście czytelną wskazówkę, pozwalającą z góry domyślać się stanu duszy „człowieka przeżytego”, choć polskie tłumaczenie Leopolda Staffa oddaje francuski oryginał z pewnym naddatkiem znaczeniowym. W wersji francuskiej jest to „człowiek zblazowany, znudzony”, Staff zdaje się natomiast wydobywać raczej tragizm wpisany w poczucie schyłkowości istnienia, „skończenia” się. Tragizm tego stanu jest zresztą konsekwentnie przez Krasińskiego w całym utworze podkreślany, nieraz przy pomocy dość melodramatycznych środków. Wypłynięcie naprzeciw szalejącego żywiołu miałoby więc doprowadzić do wyjścia z zakłętego kręgu pustki duchowej, do poruszenia emocji od dawna zagasłych.

Z kolei bezimienny On poszukuje przede wszystkim leku na swe dojmujące cierpienia, na rozpacz, która go dręczy:

Nad brzegiem niezmiernego oceanu dumiał, osłabiony cierpieniem [...]. Okiem rozpaczy, okiem, w którym już nadzieja żadnego nie miała ołtarza, spozierał na fale, coraz bardziej z wichrem bój toczące, i czuł jakąś radość, bo spodziewał się, że już nadchodzi zaguba i że przynajmniej w trumnie z morskich bałwanów odzyska spokojność i ciszę, dawno straconą na ziemi.

[DL II, s. 447]

¹⁴ M. Janion, dz. cyt., s. 163.

¹⁵ Korzystam z wydania: Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, t. I–III, Warszawa 1973. Dalej dla ułatwienia stosuję skrót [DL]; cyfra rzymska w nawiasie oznacza numer tomu, a arabska – numer strony.

Tu „spokojność i cisza” okazują się stanem pożądanym, w przeciwieństwie do *Marzenia*, gdzie są źródłem męki. Nie są to jednak tożsame wartości – czy innym jest pragnienie wiekuistego uspokojenia, czym innych zaś melancholijne odczucie pustki i jałowości istnienia, jednostajna cisza wynikająca z niemożności przeżywania wzruszeń. Obydwie postaci łączy jednak przekonanie, iż tylko śmierć, w dodatku w bezkresie oceanu, może przynieść prawdziwe wyzwolenie z dramatu egzystencji.

Ukazanie bohaterów w sytuacji wędrówki, wśród szalejącego morskiego żywiołu, służy oczywiście również wyeksponowaniu wielkości „ja” romantycznego, jego odwagi, wręcz tytanizmu. Obaj nieporuszenie stawiają czoła sztormowi, idą na śmierć na swój sposób heroicznie, nie okazując trwogi czy słabości. Postacie te wyposażone są w cechy swoistego nadczłowieczeństwa, którego symbolicznym obrazem wydaje się bohater *Ułomka*, gdy w swych ostatnich chwilach, kłęcząc na osuwającym się na dno okręcie, trzyma „wzrok orli [utkwiony – M. J.] w umierające słońce” [DL II, s. 454]. Przyszły autor *Nie-Boskiej komedii* stara się więc nadać bohaterom swej wczesnej prozy maksimum cech wyróżniających, lecz nieświadomie ciągle porusza się w obrębie chwytów dobrze znanych i mocno już wyeksploatowanych, co pozwala mówić o znacznej konwencjonalności tych utworów¹⁶.

„Człowiek przeżyty” poznaje podczas swej wędrówki różne formy morskiego pejzażu, który nieustannie się zmienia, nigdy nie zamiera w bezruchu. Tymczasem kreacja samej postaci odznacza się wyjątkową wręcz statycznością, cał-

¹⁶ W innych fragmentach również odnajdziemy bogaty wybór analogicznych konstrukcji bohatera – Krasieński z wyraźną przyjemnością eksponuje wielkość i wyjątkowość swych postaci, nie zapominając nawet o ich pięknie fizycznym: „Policzki, na których przez długi czas kwitł spokój niewinności, pokryły się barwą nieco ciemniejszą, która jednak podnosiła jego męską piękność, i wszystkie rysy jego i wszystkie spojrzenia tchnęły pragnieniem i miłością. Z nabrzmiałych żył czoła jego zgadnąć było można, że lwi gniew drzemał w jego sercu, gotowy przekipieć za najmniejszym zamiarem rozdzielenia go z tą, która podobna do anioła, kroczyła u jego boku, szczęśliwa, że kroczy jego śladem, że czuje jego oddech i przyciska jego ramię. I trzeba mu oddać sprawiedliwość: piękność jej zbliżała się do ideału bardziej, niż to dano śmiertelnej, z tej strony grobu” (Z. Krasieński, *Fragment* [18 kwietnia 1830], przekł. L. Staff, [w:] tegoż, *Pisma*, t. VIII, cz. II..., s. 55). Znamienny to przykład wręcz narcystycznej przyjemności płynącej z kontemplacji wyidealizowanego obrazu, prawdopodobnie świadomego obrazu samego siebie. Andrzej Waśko pisze o tym epizodzie: „Egzaltowana miłość odsłania tu swoje drugie oblicze, którym okazuje się wybujały egotyzm, irytujący, śmieszący – ale i rozbijający bezpośrednią naiwnością wyrazu. Swoista (mimowolna?) zasługa Krasieńskiego w omawianych utworach polega na doprowadzeniu do czystej i skrajnej zarazem postaci narcystycznych skłonności przejawiających się w kulturze nowożytnej” (A. Waśko, dz. cyt., s. 76).

kowitą niezmiennością emocjonalną¹⁷, co tworzy ostry kontrast z wizją monumentalnego pejzażu morskiego, obliczony na wywołanie silnego efektu ekspresyjnego. Bohater żegluje najpierw przez morze spokojne, rozjaśnione promieniami światła i – co warte podkreślenia – zamieszkane przez rozmaite gatunki fauny i flory, a więc żywe. Harmonijne piękno spokojnych wód opatrywane jest tu jednak wyraźnie negatywnym znakiem wartości, gdyż nie niesie nadziei na wyzwolenie się ze stanu całkowitego wypalenia wewnętrznego. Dwie nieskończoności – morza i nieba – jawią się wręcz jako forma pułapki: „Zdało mi się, że znajduję się między dwoma oceanami, jednym ze światła i mgieł i drugim z wód i wichru” [DL III, s. 152]. Ta całość o lustrzanym charakterze wydaje się więzieniem bez wyjścia, w którym zamknięty jest bohater fragmentu, doświadczający identycznego uwięzienia we własnym zubożeniu.

Warto w tym miejscu przytoczyć dla porównania słynny obraz jednostki „w środku niebokręga” ze *Świtezzi* Adama Mickiewicza, ukazujący lustrzaną identyczność nieba i taflı jeziora. „Uwięzienie” między tymi dwiema nieskończonościami jest równoznaczne z doświadczeniem transcendencji bądź epifanii religijnej, przeżyciem łączności z kosmosem, choć nagłość i inność tego przeżycia może budzić lęk. Jak stwierdza Leszek Zwierzyński:

Zmienia się tu relacja między „obserwatorem” a światem: nie tylko widzi on ową „otchłań błękitu”, lecz – co ważniejsze – zdaje się „wisieć w środku niebokręga / W jakiejś otchłani błękitu”. Oddana została nie tylko nowa sytuacja epistemologiczna, lecz także – ontologiczna. „Obserwatora” łączy z nieskończonością inny rodzaj stosunku niż z dotychczasowym, zwykłym światem. Wyrażone tu bowiem zostało więcej niż tylko poznawanie: to totalne, obejmujące całość ludzkiego bytu, przeżycie nieskończoności, transcendencji, włączające przeżywającego do wewnątrz Bytu. Nie jest już tylko zewnętrznym widzem, lecz staje się uczestnikiem objawiającego się kosmosu („otchłani błękitu”)¹⁸.

Tymczasem w wizji Krasinśkiego bycie „w środku niebokręga” jest biegunowo wręcz odległe od odczucia kosmicznej Pełni czy łączności z wszechświatem. Podróż przez uspokojony, łagodny żywioł morski nie ma więc w *Marzeniu człowieka przeżytego* charakteru oczyszczającego lub uspokajającego, lecz tylko pogłębia stan melancholii: „Znajdowałem się – mówi bohater – wśród rzeczy znanych, pomiędzy chmurą ozłoconą wieczorem, wonnym powiewem zmierz-

¹⁷ M. Siwec, dz. cyt., s. 48.

¹⁸ L. Zwierzyński, *Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza*, Katowice 1998, s. 21.

chu, cichymi gwiazdami, srebrnym kręgiem księżycy; tak, wszedłem w krainę nudy, przyzwyczajenia” [DL III, s. 153]. Jedyną szansą przekroczenia ram tego więzienia może być gwałtowny wstrząs przenikający rzeczywistość zewnętrzną – burza z huraganowym wiatrem, pędząca ogromne fale, i uderzenie pioruna – jednak i to nie wyzwala bohatera z odrętwienia. Żywioly w stanie najwyższego wzburzenia nie są w stanie zagrozić młodzieńcowi, który doświadczył śmierci już za życia.

Kolejne etapy rejsu są swoistą próbą ognia i lodu – prowadzą najpierw przez morza równikowe, potem zaś przez lody Północy. Zarówno palące słońce, jak i arktyczny mróz mają sprowadzić na bohatera śmierć lub przynajmniej wywołać w nim jakiegokolwiek wrażenie – rzecz jasna bezskutecznie. „Człowiek przeżyty” we wszystkich tych okolicznościach przyrody pozostaje jednakowo martwy wewnętrznie; nie porusza go ani doświadczenie skrajności klimatycznych, ani odczucie kosmicznej wręcz samotności, ani wspomnienie utraconej przeszłości. Temu stanowi duszy bohatera ściśle odpowiada krajobraz Północy, gdzie ostatecznie zatrzymuje się barka. Morze ścięte lodem nie kryje w sobie żadnego życia, stoi w bezruchu: „woda nie była już płynna, lecz spętana i zmarzła” [DL III, s. 154]. Co prawda lody i śniegi stają się lustrem dla promieni słonecznych, tworzących feerię efektów świetlnych, jednak obecność słońca jest krótkotrwała – nad pejzażem arktycznym zdecydowanie dominuje „blady śmiertelnie” księżyc [DL III, s. 156], łączony zresztą tradycyjnie z symboliką morza i śmierci¹⁹. Śmierć „człowieka przeżytego” nadejść może więc tylko w statycznym, martwym krajobrazie lodowej Północy; jest to powolna agonია, stopniowe odrętwienie całego ciała, tożsame jednocześnie z uwolnieniem duszy z długotrwałej martwo-ty. Sam bohater podkreśla, że wolałby „śmierć gwałtowną, straszliwy zgon pełen dreszczów i mąk” [DL III, s. 156] – a więc śmierć w nurtach szalejącego morza, wśród wichru i burzy, nie zaś w morzu skutym lodem. Kres nie jest jednak ostatecznie dany bohaterowi, który budzi się ze snu, by kontynuować swą pozbawioną sensu egzystencję, „niezliczone dni katuszy” [DL III, s. 157].

Warto podkreślić, że w *Marzeniu człowieka przeżytego* w obrazach wody i powietrza można dostrzec pewną troskę o wyeksponowanie jedności poszczególnych żywiolów i ich wzajemnego powiązania. Nie chodzi tu raczej o ukazanie

¹⁹ Gaston Bachelard zwraca uwagę, że obrazy księżycy niejednokrotnie pojawiają się w marzeniach, w których główną rolę pełni mortalna lub melancholijna symbolika wody. „Księżyc wszystkim, nad czy ma moc, nadaje smak sody styksowej” – mówi cytowany przez filozofa Victor-Émile Michelet (G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przekł. H. Chudak, A. Tatariewicz, Warszawa 1975, s. 164).

kosmicznej harmonii rzeczywistości czy wskazanie na istnienie trwałego wyższego porządku, wyrastającego ponad chaos świata (choć takie obrazy pojawiają się czasem we fragmentach genewskich), ale, jak można sądzić, o wyeksponowanie potęgi natury, która jawi się jako siła wewnętrznie spoista, w jakiś sposób zintegrowana, w przeciwieństwie do naznaczonej dramatycznym rozdarcie jednostki ludzkiej. Groźba rozpadu zdaje się nie dotyczyć natury – żywioł morski zostaje tu paradoksalnie wyposażony w cechy trwałości, sprzeczne z podstawową symboliką wody. Także pośród zamrożonego morza bohater doświadcza tej spoistości świata, który go otacza, sam jednak nie jest jego częścią:

Byłem jakby w pośrodku oceanu blasku drżącego co chwila i nie można było rozróżnić w bezgraniczu nieba od morza. Tam skrzyły gwiazdy jak bryły lodu pływające w lazurze, tu lśniły szczyty lodowe jak gwiazdy na ziemi. A ja byłem samotny, opuszczony, z dala od zwykłego świata, z dala od mej ojczyzny

[DL III, s. 156]

Ponownie więc powraca wątek lustrzanego wręcz związku poszczególnych żywiołów i przypisanych im przestrzeni, stanowiący silny kontrast w stosunku do bohatera, który nie potrafi przekroczyć ani murów więzienia swej własnej duszy, ani granicy oddzielającej go od świata zewnętrznego, skazującej go na ziemskie odłączenie od kosmicznej Pełni. Istnienie tego wyższego porządku nadbudowującego się nad chaosem świata doczesnego nie jest bezpośrednio w *Marzeniu człowieka przeżytego* wyeksponowane, jednak wydaje się, że w przedstawionych tam żywiołach trudno dopatrywać się jedynie sił chaosu i destrukcji, oznak apokalipsy, ku której zmierza świat – choć w takiej roli w wielu innych fragmentach genewskich będą przywoływane²⁰.

Bezkres może bowiem nie tylko konotować śmiertelne zagrożenie, lecz sam w sobie zdaje się żywiołem śmierci, śmierci rozumianej jako zwycięstwo chaosu nad zasadą kosmicznej harmonii. Ów apokaliptyczny typ obrazowania, związany z żywiołami wody i powietrza, wykorzystany zostaje we fragmencie *On. Ułomek z pamiętników życia młodzieńca*, powstały zresztą nieco wcześniej niż *Marzenie człowieka przeżytego*:

A tymczasem srożyły się wichry wokoło, bałwany, rozpryskujące się w pianę, to jak ogromne góry, to jak śniegowe zamiecie słabemu statkowi groziły, wszystko zdawa-

²⁰ A. Kurska, dz. cyt., s. 40.

ło konać się co chwila i co chwila ostatnią wysilać się mocą; świsty wiatru krążyły po zamglonym powietrzu jak tysiące syczących żmii, huk piorunu rozlegał się po przestrzeni, jak gdyby z nim razem całe sklepienie niebios zdruzgotane – w przepaść leciało.

[DL II 448]

W tym obrazie rozszalały żywioł wody i wiatru jest już nie tylko śmiertelnym zagrożeniem, jednym z narzędzi zbliżającej się katastrofy, lecz sam w sobie doświadcza rozkładu, poddany ciągłemu konaniu. Rozpad czy bezformie należy do wyobrażeń szczególnie często przywoływanych przez Krasińskiego. Do najbardziej charakterystycznych cech tanatyizmu poety Marek Bieńczyk zalicza lęk przed utratą kształtu czy formy, zindywidualizowanej tożsamości, które w twórczości autora *Nie-Boskiej* są symbolicznym obrazem śmierci. Jej przeciwieństwem jest natomiast umiejętność scalenia własnego „ja”, odnalezienia jego rdzenia. „Krasiński często używa pojęcia »środką« – pisze badacz – dla wyrażenia pełnego ideału istnienia – jest nim właśnie centrum rządzące swym obwodem. Konsekwentnie też przedstawia duchowe niepowodzenia jako zanik, rozbitcie bądź skamienienie centrum, owego »słońca w sobie«²¹.

Częste we fragmentach genewskich wizje apokaliptyczne bywają przełamywane epizodycznie przywoływanymi obrazami harmonii²². Ów wyższy porządek rzeczywistości ujawnia się wyraźnie w cytowanym przed chwilą fragmencie *On*. To krótkie opowiadanie również przedstawia młodego człowieka, który, dręczony rozpaczą i bólem istnienia, rozpoczyna żeglugę po wzburzonym oceanie (gdzie wszystko „kona”) w nadziei znalezienia śmierci. Przedłużające się oczekiwanie katastrofy staje się okazją do przywołania w wizji sennej obrazów bezpowrotnie utraconej przeszłości – w tej utracie tkwią przyczyny obecnych cierpień. Nadmiar rozpaczony nie skłania jednak bohatera do samobójstwa – konsekwentnie wierzy w on istnienie wyższego porządku świata i powierza swoje losy opatrności. Gwałtowna burza morska ustaje, a nieboskłon i powierzchnia wód zaczynają przypominać (jak w *Marzeniu*) lustrzane płaszczyzny, ożywiane jasnym, migotliwym światłem słonecznym. Śmierć „dziecięcia wieku” wyjątkowo nie ma tu charakteru gwałtownego. Wręcz przeciwnie: wody spokojnego morza,

²¹ M. Bieńczyk, *Czarny człowiek...*, s. 171.

²² Doświadczenie kosmicznej harmonii łączy się we fragmentach przede wszystkim z kontemplacją majestatu górskich szczytów, w szczególności masywu Mont Blanc, symbolizującego boską potęgę i nieśmiertelność (zob. Z. Krasiński, *Słońce było poza mną...*, przekł. L. Staff, [w:] tegoż, *Pisma*, t. VIII, cz. II, s. 32–34).

roziskrzonego słońcem, łagodnie pochłaniają łódź bohatera. Nie bez znaczenia jest również fakt, że ta forma śmierci zostaje wymodlona – wydaje się nagrodą za nagły powrót uczuć religijnych, z których szczególnie silnie zaakcentowana zostaje nadzieja wieczności. Zakończenie *Ułomka* rysuje więc śmierć w żywiole wody nie frenetyczną (jak w późniejszym *Agaj-Hanie*), lecz przypominającą raczej roztopienie się w bezkresie²³. Trzeba jednak dodać, iż nie jest to roztopienie „panteistyczne” – w znaczeniu, jakie nadawał mu później Krasiński, gdy postrzegał filozofię panteizmu (niemieckich filozofów przyrody) jako prowadzącą do utraty zindywidualizowanej tożsamości, do utraty konkretnej formy, którą poeta starał się za wszelką cenę utrzymać²⁴. Wyraźnie zaznaczoną w *Ułomku* perspektywę religijną z wyeksponowaną nadzieją na nieśmiertelność należałoby rozumieć w duchu chrześcijańskim, jako nieśmiertelność jednostkowej duszy. Tak przedstawiona śmierć bohatera traci znamiona tragizmu, zyskuje natomiast charakter niemalże katartyczny.

Obraz oceanu łagodnie pochłaniającego statek przywołuje wyraziste skojarzenia żywiołu wodnego z zasadą matczyną²⁵, z powrotem do doświadczenia pierwotnego związku z wszechświatem:

Nareszcie ujrzał, jak się wody przycisnęły aż na pokład okrętu; powoli objął go bałwan morski, kołysany z wolna w jego łonie, zagrażał się w pożądaną otchłań i ostatni promień słońca żegnającego ziemię, który igrał po rozwianych jego włosach, zmieszał się także z lekką i błyszczącą falą, która nad nimi się wznosząc, pokryła czoło młodzieńca – jasnością kryształu rozognionego światłem nieba.

[DL II 453]

Wydaje się, że w tych przedstawieniach żywiołu wodnego, w których dominują jasne barwy (błyszcząca fala, mimo że to jednocześnie opis zachodzącego słońca), ujawniają się również pewne sensory sakralne – czoło młodzieńca zostaje pokryte przez falę „jasnością kryształu rozognionego światłem nieba”. Na symbolikę światła w tym cytacie zwraca uwagę również Andrzej Waśko: „Światło, którego natężenie narasta tutaj w miarę zbliżania się śmierci, i które w ostatnim

²³ Józef Bachórz pisze: „[...] śmierć w głębinach nie kojarzyła się Zygmuntovi Krasińskiemu w młodzieńczych fragmentach prozą z przerażeniem: była perspektywą ukojenia od »czczości« egzystencji i obietnicą »poślubienia« nieskończoności” (J. Bachórz, dz. cyt., s. 100).

²⁴ M. Bieńczyk, *Czarny człowiek...*, dz. cyt., s. 38–39.

²⁵ G. Bachelard, dz. cyt., s. 163.

momencie zmienia się symbolicznie w nadprzyrodzoną jasność, jest stałym i nieomylnym znakiem przechodzenia duszy na wyższy poziom istnienia²⁶.

Krasiński wykorzystuje do opisu śmierci bezimiennego bohatera pojęcia związane z nieskończonością – jej materialne obrazy, jak płaszczyna oceanu i niebo w lustrzanym związku wydają się odsyłać do koncepcji kosmicznej harmonii, uzyskiwanej ostatecznie Pełni, której doświadczenie możliwe jest dopiero w ostatnich chwilach naznaczonej bólem egzystencji. Wyższy porządek rzeczywistości ukazany zostaje tu nie tylko jako istniejący, ale także jako działająca zasada istnienia. Te przedstawienia przywołują też kompleks znaczeń związanych ze tanatycznym wymiarem wody, również głęboko utrwalonych w kulturze – śmierć w żywiole wodnym pojmowana jest jako najłagodniejsza, najmniej brutalna, przypomina niejako powrót do łona matki²⁷. Krasiński dopełnia te wyobrażenia obrazami harmonii kosmicznej, którą wiąże tu z refleksją religijną.

W tym fragmencie morze staje się grobem, jednak obraz ten nie ma charakteru pesymistycznego czy melancholijnego, jak w często spotykanych wyobrażeniach wód spokojnych. Wody stojące, nieporuszone wiatrem, w literaturze romantycznej najczęściej otrzymują negatywną waloryzację, co można zaobserwować w *Marzeniu człowieka przeżytego*. To jeden z najbardziej wyrazistych symboli melancholii, by wspomnieć tylko złowieszczo spokojne morze z *Lambra* Juliusza Słowackiego, stanowiące pejzaż duchowy tytułowego bohatera i zapowiedź jego losu, czy „stojącą a popsutą wodę” z *Marii* Antoniego Malczewskiego. Takie wody stanowią też jedno z często powracających wyobrażeń w twórczości Edgara Allana Poe, również, jak Krasiński, trwale urzeczonych obrazami śmierci. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt mortualnej symboliki wody, który wskazuje Gaston Bachelard: śmierć w jej żywiole jest śmiercią całkowitą (badacz pisze oczywiście o tematach wyobraźniowych, nie zaś o rzeczywistych zjawiskach), niepozostawiającą żadnego śladu. To obraz zupełnej anihilacji, zaniku o konotacjach niekoniecznie pozytywnych. „Dzięki wodzie – pisze filozof – śmierć staje się żywiołem. Woda umiera wraz ze swoją substancją. Woda staje się wówczas substancjalną nicością. Oto dno rozpaczy. Dla niektórych typów psychicznych woda to materia rozpacz czy²⁸.

²⁶ A. Waśko, dz. cyt., s. 78.

²⁷ J. Kotowska, dz. cyt., s. 147.

²⁸ G. Bachelard, dz. cyt., s. 166.

Nie można więc bez zastrzeżeń mówić o jednoznacznie optymistycznym wymiarze śmierci bohatera *Ułomka*. Jak wskazuje Maria Piasecka, we fragmentach genewskich śmierć konsekwentnie przedstawiana jest jako wyzwolenie z piekła egzystencji, lecz nie jest całkowicie oczywiste, czy za jej bramą czeka wieczność²⁹. W *Ułomku* przed cierpiącym bohaterem otwiera się gościnny kosmos, lecz gdy głowa żeglarza znika pod powierzchnią wody, kończy się również samo opowiadanie. Pytania o nieśmiertelność pozostają otwarte, choć ewokowana w tym fragmencie perspektywa religijna może sugerować pozytywne odpowiedzi. Podobnie sądzi Magdalena Siwiec, pisząc o *Ułomku* i *Marzeniu człowieka przeżytego*: „Nicość jest w tych fragmentach określeniem związanym bardziej z samym bohaterem niż z zewnętrzną wobec niego zasadą bytu”. We fragmencie *Słońce było poza mną...* i *Dzienniku umierającego* badaczka dostrzega już jednak wyraźne sygnały zwątpienia w nieśmiertelność duszy, choć ostatecznie przewyciężone³⁰.

Podobnymi sensami zdaje się obrastać również wizja pędu, zarysowana w obydwu fragmentach. Dynamiczny ruch okrętu także formalnie wpisuje się w ulubione przez romantyzm obrazy afirmacji wolności, przekraczania ograniczeń rzeczywistości empirycznej, sięgania transcendencji czy drugiej strony bytu. Wielokrotnie przywoływany już Gaston Bachelard kojarzy żywioł powietrza przede wszystkim właśnie ze zjawiskiem lotu, uosabiającym pierwotne piękno i wartości takie, jak lekkość, czystość, żywość, łagodność czy szczęście³¹. Omawiane tu utwory Krasińskiego proponują całkowicie odmienną wizję pędu: nie jest to ruch wznoszący, poryw ku zintensyfikowanemu przeżyciu istnienia, lecz pragnienie zanurzenia, porzucenie sfery powietrznej na rzecz wodnej, czyli nicości. Ruch ten zostaje zresztą zatrzymany – w *Marzeniu* statek grzęźnie w morzu lodu, w *Ułomku* zaś tonie. Ponownie więc należy stwierdzić, że sposób ujęcia żeglugi jednostki wśród wodnego i powietrznego bezkresu odsyła do symboliki śmierci i rozpadu.

Pęd jest tu właściwie efektem działania fal morskich, wywoływanych przez działanie wiatru. Jak zauważa Marek Bieńczyk, fala w twórczości Krasińskiego staje się nie tyle bezpośrednio figurą śmierci, zgodnie z ambiwalentną symboliką wody, ile obrazem niemożności przekroczenia ograniczeń własnej egzystencji, jak w liście do Adama Sołtana:

²⁹ M. Piasecka, dz. cyt., s. 203.

³⁰ M. Siwiec, dz. cyt., s. 66–67.

³¹ G. Bachelard, dz. cyt., s. 182, 186, 192.

Gdyby kto czasem mógł zajrzeć w duszę moją, kiedy sam jestem u siebie, kiedy myślę i się męczę, to by się wzdygnął, bo jak fale wiecznie podnoszę się, by żądać, i opadam z rozpaczy, czując, że z żądź moich nic nigdy nie będzie. Stąd też ja z całej natury najbardziej kocham fale morskie rozbijane na ostrych skałach Sorrento lub na mieliznach Lido; zdaje mi się zawsze, że w nich coś siostrzanego widzę. Każdy podobno człowiek taką falą jest w nieskończoności stworzenia. Im kto silniejszy, tym więcej razy wróci do szturmu, ale wszystkim, prędzej czy później, jeden koniec bywa – rozbicie³².

„Ta akwatyczna metafora – komentuje badacz – [...] czyni kryzys normą istnienia. Przesilenie fali i rozbicie są nieuchronne, podobnie jak konieczność w przypływie sił, kolejnego, lecz tylko chwilowego wzlotu. Niekończące się falowanie, budujące identyczną amplitudę i układające się w jednostajny rytm, tworzy poczucie wstrzymanej progresji czy też konwulsyjnego zastoju³³. Tak też rysuje się sytuacja dwóch uwięzionych w swej pełnej cierpienia egzystencji bohaterów – poddanie się ruchowi fal nie przynosi im właściwie żadnej ewolucji, pozostają ciągle w stanie głębokiego ustytuczenia.

Wizje żywiołów, przywołujące, jak już wspomniano, obrazy nieskończoności, nie stanowią w literaturze romantyzmu tylko dekoracji, choć ich przedstawienia bardzo podatne były na konwencjonalizację. Występowały w tak wielu funkcjach, że można mówić o szczególnej karierze żywiołu wody wśród twórców polskich i światowych:

Głodna mitu wyobraźnia romantyczna, tak skłonna i tak przez krytyków zachęcana do archetypiczno-atawistycznego „czucia” żywiołów kosmosu, powoływała przecież różnorodną poezję wód, by przypomnieć tu poezję jezior (u nas zwłaszcza Świtezi, Gopła i Morskiego Oka), rzek (Niemna, Dniepru, Wisły), źródeł i krynic – wszelkich zresztą wód „żywych” i „wolnych” (tj. takich, które przeciwstawiano wodom „martwym”, „zgniłym, oraz wodom „uwięzionym” i „sztucznym” – w rodzaju basenów ogrodowych, nie tak jeszcze dawno sławionych przez klasycystów). Cała ta poezja wód „żywych” reaktualizowała skwapliwie archaiczne lęki przed ich potęgą i równie archaiczną wiarę w ich życiodajną moc, siłę uzdrawiającą i oczyszczającą. Morza stanowiły częśćkę – prawda, że największą, ale tylko częśćkę – uniwersum akwatycznego. Lecz tej właśnie częśćce bardziej niż innym przysługiwał walor zbratania ze sferą egzotyczności³⁴.

³² Z. Krasieński, *Listy do Adama Soltana*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1970, s. 166.

³³ M. Bieńczyk, *Czarny człowiek...*, s. 72–73.

³⁴ J. Bachórz, dz. cyt., s. 86–87.

Otwarte przestrzenie mórz i oceanów, horyzontu czy niezgłębionych przepaści ewokują także problematykę metafizyczną i ukazują tęsknotę za transcendencją, pragnienie otwarcia na *le grand Tout* czy przekroczenia ograniczeń poznawczych. Przykładowo, w twórczości Adama Mickiewicza motywy akwaticzne pozostają często w ścisłym związku z problematyką religijną, moralną, egzystencjalną, epistemologiczną i ontologiczną³⁵. Morskie czy oceaniczne nieskończoności młodego Krasińskiego pozbawione są jednak tak głębokiego wymiaru refleksyjnego – obrazy żywiołów są podporządkowane przede wszystkim ekspresji problematyki egzystencjalnej. W omawianych tu fragmentach brak także refleksji historiozoficznej, którą Maria Janion skłonna była wskazać już na tym etapie twórczości poety – w *Marzeniu* i *Ułomku* interesuje go przede wszystkim sytuacja wewnętrzna dręczonego poczuciem całkowitej pustki bohatera.

Krasiński w swych wczesnych utworach wydobywa różnorodne możliwości tkwiące w przedstawieniach żywiołów i ich skomplikowanej, ambiwalentnej symbolice. Żywioł morski stanowić może zapowiedź odrodzenia, częściej jednak śmierci – lecz bez niej odrodzenie nie wydaje się możliwe. Marek Bieńczyk zwraca uwagę, że metafory akwaticzne w korespondencji poety przywoływane są na ogół w kontekście negatywnym, a życie ludzkie postrzegane jako żegluga lub nieskończony, konwulsyjny ruch fal („kondycja wodna”), bywa przyrównywane do dryfu³⁶. W omówionych tu fragmentach żegluga bohatera jest i chaotycznym dryfowaniem (żeglarz nie steruje okrętem), i dynamicznym pędem skierowanym w bezkres, wprost ku śmierci, ku granicznemu doświadczeniu egzystencjalnemu – pęd ten ulega jednak „zwichnięciu”, jak zwichnięte zostało życie „dziecięcia wieku”. Mimo że utwory te nie przedstawiają wizji poetyckich nadmiernie oryginalnych – to raczej ciągle etap przygotowawczy w twórczości Krasińskiego – odnaleźć w nich można pewną skłonność imaginacyjną, którą kontynuować będzie dalsza twórczość pisarska oraz epistolograficzna autora *Agaj-Hana*.

Fascynacja bezkresem, w najbardziej „naoczny” sposób wyrażana w obrazach żywiołów wody i powietrza, czyni Krasińskiego przynajmniej formalnie bliskim silnie zaznaczonemu w literaturze romantyzmu nurtowi „transcendentalnemu”, operującemu figurami nieskończoności jako znakami postawy filozoficznej. Poeta wybierze jednak własną interpretację tych tendencji: przeżycie bez-

³⁵ Zob. L. Zwierzyński, dz. cyt., *passim*.

³⁶ M. Bieńczyk, *Czarny człowiek...*, s. 108–109.

kresu w różnych postaciach żywiołu morskiego i powietrznego będzie łączył przede wszystkim z doświadczeniem melancholii i myślą o śmierci.

Bibliografia

- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przekł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Bachórz J., *U kresu romantycznej egzotyki morskiej (na przykładzie poezji Henryka Jabłońskiego)*, [w:] *Topika wód i żeglugi*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1991.
- Bieńczyk M., *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Gdańsk 2001.
- Janion M., *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.
- Kotowska J., *Dwa żywioły bezkresu. Woda i powietrze w filozofii Gastona Bachelarda*, „Racjonalia”, R. 3: 2013.
- Krasiński Z., *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, t. II, III, Warszawa 1973.
- Krasiński Z., *Pisma*, t. VIII: *Utworki francuskie (1830–1832)*, cz. II: *Tłómaczenia*, przekł. L. Staff [i in.], Kraków – Warszawa 1912.
- Kurska A., *Fragment romantyczny*, Wrocław [i in.] 1989.
- Piasecka M., *Mistrzowie snu: Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992.
- Siwiec M., *Oniryczne apokalipsy w genewskich fragmentach Krasińskiego*, [w:] *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, Kraków 2012.
- Waśko A., *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001.
- Zwierzynski L., *Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza*, Katowice 1998.

Maria Janoszka

University of Silesia in Katowice

THE ELEMENTS OF WATER AND AIR IN SELECTED GENEVA FRAGMENTS BY ZYGMUNT KRASIŃSKI

Summary

This article aims to describe the roles of elements of water and air in selected fragments written by Zygmunt Krasiński during his stay in Geneva (*Him, a Piece from a Young Man's Memoirs; A Dream of 'un Homme Blasé'*). Young Polish poet describes his heroes as 'children of the century', suffering from melancholy, seeking death during a lonely cruise over stormy ocean. These visions, however undoubtedly conventional, appear as an

interesting dimension of Krasiński's fascination with death, that characterize his whole literary and epistolary work.

Key words: Zygmunt Krasiński, death, melancholy, the element of water, the element of air