

## BILDUNG NOWOCZESNEGO POETY. O POECIE I ŚWIECIE JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO

EWA WOJCIECHOWSKA\*

„Co Kraszewski chciał nam powiedzieć, pisząc swoją powieść?”<sup>1</sup>, pytał anonimowy krytyk, wyrażając zdumienie większości czytelników *Poety i świata*, którzy nie mogli wyczytać z tej książki autorskiej intencji: czy pisarz dokonuje tu apoteozy egzaltowanego, romantycznego twórcy, okaleczonego przez brutalną, cyniczną rzeczywistość, czy też przedstawia karykaturalną postać narcystycznego, bezpłodnego artysty? Jeśli wierzyć ustaleniom Marty Zielińskiej<sup>2</sup>, przez gest usunięcia w kolejnych edycjach mott otwierających rozdziały oraz epilogu, wydawcy próbowali ujednoznaczyć wymowę utworu. Pozbawiona tych elementów powieść miała stać się jasnym i czytelnym potępieniem głównego bohatera, Gustawa, a tym samym – jak sugeruje nieprzypadkowo dobrane imię postaci – romantyzmu.

Mówiąc o apoteozie czy karykaturze, mówiąc o ocenie i o intencji autorskiej, zapoznajemy jednak aspekt dynamiki i czasowości. Próba przedstawienia Gustawa w statycznym obrazie, do którego Kraszewski miałby mieć równie niezmienny i stały stosunek, ekwiwalentny wobec opinii pisarza na temat romantyzmu (co z kolei pozwoliłoby ukazać jego teleologicznie ustrukturyzowaną drogę twórczą: od romantyzmu do realizmu<sup>3</sup>) – te wszystkie interpretacyjne zamiary muszą prowadzić do uproszczeń. Dlatego chciałabym zaproponować tu lekturę idącą odmiennym tropem: opartą na ruchu w tył, na spojrzeniu wstecz. Należy, po pierwsze, cofnąć się w historii recepcji i skupić uwagę na tym, co zostało

\* Ewa Wojciechowska – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> [Autor nieznan], *Kraszewskiego Świat i poeta*, „Pismo dodane do Gazety Porannej” 1839, nr 73, s. 2.

<sup>2</sup> Zob.: t a ż, *Poeta i świat, czyli Raskolnikow po polsku* [w:] *Zdziwienia Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław 1990.

<sup>3</sup> Zadanie całościowego ujęcia twórczości Kraszewskiego od zawsze przedstawiało dla badaczy problem i w jego recepcji możemy znaleźć ślady ścierania się dwóch poglądów. Jeden zakłada – by użyć sformułowania Piotra Chmielowskiego – „miękkłość” pisarza, który poddawał się łatwo zewnętrznym wpływom i nie miał skłonności do formułowania klarownych poglądów. Druga linia krytyczna, reprezentowana m.in. przez Wincentego Danka, postuluje konstruowanie spójnego obrazu dzieła Kraszewskiego, obrazu, w którym rysują się wyraziste linie artystycznej ewolucji, zaś niekonsekwencje znajdują logiczne uzasadnienie, pozwalające wpisać je w całość. Kwestia ta domaga się jednak osobnego omówienia.

z tekstu usunięte, a następnie na chwilę odejść we wcześniejsze rejony historii literatury – ku Kochanowskiemu, który w mottach to ironicznie, to nostalgicznie komentuje *à rebours* przygody Gustawa. Tę operację należy także wykonać na samej materii powieściowej narracji: zanim zajmiemy się Gustawem jako romantycznym twórcą, należy spojrzeć na okres jego dzieciństwa.

Wrażliwość poetycka cechuje bohatera od zawsze, od momentu narodzin, nawet zanim zostanie ona uświadomiona jako czynnik odróżniający jednostkę od innych. Przydział poetyckiego ducha ma charakter deterministyczny: nie może się pojawić w wyniku wolicjonalnego działania, nie można go sobie wypracować, nie można też samemu się go pozbawić. Jednak relacja między poetyckim zmysłem a wewnętrzną rzeczywistością poety ulega zmianom, i to w obrębie tej relacji dokonuje się kluczowy przełom w procesie samopoznania twórcy.

Gustawa poznajemy wśród kwiatów, gdy jako jedyne z bawiących się na łące dzieci potrafi dostrzec piękno przyrody oraz jej metafizyczny wymiar. W tej otwierającej scenie ujawnia się podstawowa zasada kompozycyjna, rządząca opisem poety, którą jest kontrast. Gustaw już w pierwszym przedstawieniu ukazany jest przez zderzenie jego wrażliwości z wrażliwością otaczających go ludzi, zaś fundamentalna różnica zasadza się na sposobie postrzegania rzeczywistości: poeta odmawia traktowania jej w ujęciu jedynie pragmatycznym. Podczas gdy Marynia plecie z kwiatów wianki dla swoich lalek, a Franuś szusuje na drewnianym koniu z takąż szablą po łące, depcząc rośliny w ferworze zabawy, Gustaw zastanawia się nad pięknem przyrody, a jej kontemplacja odsyła go do pytań o metafizyczny ład świata. Marynia i Franuś próbują zawłaszczać przestrzeń natury i odmawiają jej prawa do autonomii, traktując ją jedynie w paradygmacie użyteczności<sup>4</sup>. Ciotka Gustawa, reprezentująca świat dorosłych, sankcjonuje perspektywę pragmatyczną, mówiąc:

Kwiatek, moje dziecko, nie kocha, dlatego że nie ma duszy, ani myśli, kwiatek jest dla człowieka pokarmem, ozdobą, lekarstwem [5].

Na tym etapie biografii, w dzieciństwie przeżywanym w zaciszu małego dworku szlacheckiego, w bliskim kontakcie z naturą, Gustaw wyczuwa swoją odrębność, ale nie stanowi ona dla niego jeszcze żadnego problemu, nie wpływa na postrzeganie przez niego własnej tożsamości, która pozostaje spójna i niezachwiana. Jak wszyscy poeci Kraszewskiego – odwołajmy się tu do wykładni Ewy Owczarz – Gustaw w okresie młodości nie ma ciała, jedynie duszę<sup>5</sup>, co wiąże się

<sup>4</sup> „Kwiatki nie żyją – powiada Marynia, uzasadniając swoje stanowisko – one są jak moja lalka, Gustawie” (J. I. Kraszewski, *Poeta i świat*, Poznań 1839, s. 2). W dalszej części tekstu cytaty lokalizują bezpośrednio w tekście za tym wydaniem, podając w nawiasie kwadratowym numer strony.

<sup>5</sup> E. Owczarz, *Część pierwsza* [w:] *też*, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku. Józef Ignacy Kraszewski – Ludwik Sztyrmer – Henryk Sienkiewicz*, Toruń 2009, s. 25.

z okularcentrycznym paradygmatem poznania<sup>6</sup>. Pozostaje w stanie niewinności: poezja czy poetycki temperament stanowią integralną część jego podmiotowości, zaś eksponowanie ich przychodzi bohaterowi z łatwością i lekkością, nie ma w nim wstydu. Poeta i świat<sup>7</sup> stanowią dwa odrębne człony, pomiędzy którymi nie zachodzi relacja wpływów. Poeta jest spójnym wewnątrznie bytem, nie poddającym się naciskom zewnętrznym: Gustaw wciąż powtarza, iż chce tylko „myśleć o Bogu i kwiatkach”, nie zwracając uwagi na napomnienia rodziny. Pozostaje bohater bytem samowsobnym, obojętnym na rzeczywistość, zamkniętym w świecie literatury i własnych przeżyć duchowych. Dlatego też jest prawdziwy, nigdy nie udaje, nie gra: zachodzi idealne przełożenie jego wnętrza (duszy, myśli) na zachowania i wypowiedane słowa<sup>8</sup>.

Dzieciństwo i wczesna młodość są w biografii poety okresem podmiotowej autonomii. Tożsamość poety-dziecka określana jest w prosty sposób przez opozycję natury i kultury, zaś nasz bohater sytuuje swoją wrażliwość po stronie pierwszego członu tego przeciwstawienia, a inni ludzie – po drugiej. Ironicznie komentuje to zjawisko podtytuł jednego z rozdziałów *Poety i świata*, czyli *Czym jest miasto dla poety*. Wyjazd do miasta jest kolejnym etapem inicjacyjnej drogi artysty, gdzie musi on walczyć nie tylko o uznanie swego talentu, ale i o materialny byt<sup>9</sup>. Opuszczenie rodzinnego domostwa jest równoważne z wyborem ścieżki życiowej, oznacza bowiem porzucenie ziemiańskiego trybu egzystencji oraz wyrwanie się z rodzinnej tradycji, a także bezpiecznej przestrzeni domu. Miasto nie tylko jest obce, uaktywniają się tam także nowe siły, które oddziałują na poetę – mechanizmy ekonomii, lokalnej polityki, drobnych interesów<sup>10</sup>. Twór-

<sup>6</sup> Zob. E. Rewers, *Od doświadczenia po doświadczanie: niewinny dotyk nowoczesności* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, t. 1, red. R. Nycz, A. Zajdler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 63.

<sup>7</sup> Termin ten rozumiem tu jako rzeczywistość innych ludzi, rządzącą się prawami ekonomii i pragmatyzmu, pojęcie to ma więc charakter raczej etyczny niż ontologiczny, jako że nie posiada jasno określonego desygnatu.

<sup>8</sup> Na temat takiej koncepcji twórczości zob. M. H. Abrams, *Rozwój ekspresyjnej teorii poezji i sztuki* oraz t. g. o. z., *Literatura jako objawienie się osobowości* [w:] t. g. o. z., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M. B. Fedowicz, Gdańsk 2003.

<sup>9</sup> Wyjazd do miasta może być też wariantem epizodu romantycznej biografii, nazywanego przez Martę Piwińską wyjazdem z prowincji (która formuje pierwsze doświadczenia romantyka) do stolicy (gdzie zyskuje on imię własne). „Rozłamanie życia na dwie połowy”, mówiąc frazą Słowackiego, jest konieczne dla ukształtowania podmiotu. Badaczka twierdzi, iż romantyk wyjeżdża, by skonstruować sobie nieosiągalny ideał idylli zacisznej prowincji, jednak w istocie sam ten ideał odpycha; nie chce spokojnego, sielankowego życia, lecz kieruje nim pragnienie testowania nowych, niebezpiecznych modeli egzystencjalnych. Tymczasem w przygodę nie można się rzucić bez owego obrazu raj utraconego, który niejako warunkuje pożądaną kondycję wygnańca (zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 43–60).

<sup>10</sup> O mieście u Kraszewskiego: J. Bachórz, *Miasto z perspektywy Kraszewskiego* [w:] *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993; J. A. Malik, *Miasto dwóch miast* [w:] *Europejskość i rodzimność. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. W. Ratajczak, T. Sobieraj, Poznań 2006; E. Paczowska, *Latarnia czarnoksięska, czyli dzięgiętnastowiecz-*

czość, traktowana przez Gustawa jako świętość, wpisana zostaje w tryby machiny rynkowej. Jednak ów świat (sfera demonicznej cywilizacji) zaczyna promieniować na bohatera. Dlatego właśnie może on opłakiwać później swą utraconą czystość:

O! biała sukienko młodości mojej – wołał sam w sobie – gdzie ześ się podziała? – świat cię błotem pobryzgał, krwią i łzami pomoczył, poszarpał i podarł. Ciało moje powalało duszę, upokorzyło tyle razy, zbydłęciło [...]. Któż przebrnął przez morze lat swoich i wyszedł z niego tak czysty, jak wchodził? [245]

Utratę niewinności, którą konotuje kolor biały, rozumiem nie jako rozpoznanie własnej odrębności czy niedopasowania do świata (gdyż to jest pocie właściwe od początku i nie wywołuje poczucia kryzysu), lecz przeciwnie – jako dostrzeżenie faktu, że to świat wpływa na samego poetę, zmienia jego tożsamość. Na różnicę między tymi dwoma procesami wewnętrznymi (tj. między konstatacją własnej inności a utratą podmiotowej spójności) zwrócił uwagę już Piotr Chmielowski, komentując postać Gustawa następującymi słowami:

Była to delikatna organizacja nerwowa, że najłżejsze nawet zetknięcie z rzeczywistością wprawiało ją w drżenie gorączkowe, w obłąd niemal. On marzył o wszechświecie, a tu trzeba było zdobywać sobie wiedzę o nim krok po kroku, kawałek po kawałku, w odmierzonych odstępach, z odznaczonymi miejscami spoczynku i wytchnienia... A p o t e m (podkr. moje – E. W.) obudziły się w nim namiętności. Własne jego ciało przystąpiło do walki z jego duszą; poziome pragnienia zakłócały jego wysoki polot duchowy<sup>11</sup>.

Konflikt poety ze światem można opisać wieloma językami. Jedną z wykładni stanowić mogą tezy romantycznego indywidualizmu, które poddaje Kraszewski krytycznej analizie. Inny tryb lektury utożsamia kategorię „świata” z Bloomowskim pojęciem wpływu, którego znaczenie rozszerza Agata Bielik-Robson, charakteryzując je jako ogół nacisków pochodzących ze sfery zewnętrznej wobec podmiotu, które uniemożliwiają mu osiągnięcie upragnionej autonomii<sup>12</sup>. Szerzej można ująć ten problem, idąc tropem konfliktu między jednostką a insty-

---

*ność i nowoczesność* [w:] t e j z e, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010; E. Rybicka, *Problematyka urbanistyczna w literaturze polskiej XVIII i XIX wieku (wybrane zagadnienia* [w:] t e j z e, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003. W ostatniej z wymienionych prac – przypisowo – zwraca się uwagę na niejednoznaczny stosunek Kraszewskiego do problematyki miasta: z jednej strony znajdziemy (nawet na kartach omawianego tu *Poety i świata*, przywoływanego przez Rybicką) realizację mitów antyurbanistycznych (jakkolwiek ich siła może być, jak sądzę, dość osłabiona przez kontekst powieści), z drugiej, to Kraszewski współtworzył legendę Warszawy, zob. tamże, s. 55.

<sup>11</sup> P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys biograficzno-literacki*, Kraków 1888, s. 98.

<sup>12</sup> Zob. H. Bloom, *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002. Korzystam także w dużej mierze z interpretacji tej teorii autorstwa Agaty Bielik-Robson, zob. t a ż, *Duch powierzchni. Romantyczna poezja i filozofia*, Kraków 2004.

tucją<sup>13</sup>, wpisując tym samym Kraszewskiego w potężną i uniwersalną tradycję takich sporów, którą symbolicznie rozpoczyna proces Sokratesa<sup>14</sup>. Kolejna perspektywa koncentruje się nie wokół postaci czy fabuły, ale zorientowana jest na teorię powieści, która pojmowana była ówczesnie jako przestrzeń zderzenia „poezji serca” z prozaicznością i przygodnością życia<sup>15</sup> (jako że w powieści losami bohatera nie kieruje metafizyczny i patetyczny los, a właśnie przypadkowość<sup>16</sup>). Każde z powyższych ujęć rządzi się dialektyką wnętrza i zewnątrz. Dopiero jednak ów drugi, bardziej skomplikowany i niepokojący proces – interferencje zewnętrznych wobec poety w jego samoocenie jakości z jego własną tożsamością – zdaje się dużo ważniejszy dla drogi inicjacyjnej poety. Dla zrozumienia go konieczna jest rekonstrukcja pierwotnego obrazu twórcy-dziecka, pozostającego jeszcze w stanie niewinności.

Zauważmy, iż fundacyjnym czynnikiem tożsamości twórcy jest jego odrębność oraz wyjątkowość. Jakość ta wyrażona jest nie tylko przez estetykę kontrastu, nieustannie zderzającą osobę poety z otaczającym go światem, ale także przez fiksację poety na tym, co jednorazowe. Wielokrotne zestawianie siebie z innymi ma ukazać idiomatyczność twórcy, którą buduje on w oparciu o degradację innych. Gustaw dokonuje tego zabiegu wielokrotnie: to ukazując własną, moralnie wyższą wrażliwość na tle społeczności miasta [40–44], to konstruując narrację o odczarowaniu świata, wyraźnie w niej waloryzując innych ludzi, którzy – chciwi, pyszni i szaleni – odebrali naturze jej potęgę i dostojność [46–53], to kpiąc z innych bohaterów<sup>17</sup>. Najciekawsza jest jednak ukuta przez Gustawa koncepcja ludzi-troglodytów<sup>18</sup>, którzy, pozbawieni zdolności do samodzielnego, oryginalnego myślenia, charakteryzują się skłonnością do bezmyślnego naśladowania, do bezrefleksyjnych powtórzeń.

<sup>13</sup> W tych kategoriach pisano o omawianych utworach wielokrotnie, zob. E. O w c z a r z, *Część pierwsza...*, s. 33–35.

<sup>14</sup> Zob. S. O b i r e k, *Kłopoty z instytucją: Abraham J. Heschel, Jacques Dupuis i Irving Greenberg* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie...*, s. 267.

<sup>15</sup> Zob. G. W. F. H e g e l, *Wykłady o estetyce*, t. I, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 472; M. J a n i o n, M. Ż m i g r o d z k a, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Kraków 1998, s. 214. Z tym problemem łączy się inne zagadnienie, które także może rzucić pewne światło na konflikt między poetą a światem. Chodzi o wielokrotnie opisywane zjawisko łączenia przez Kraszewskiego gatunku powieści z tematyką charakterystyczną dla ówczesnej poezji. Zob. J. B a c h ó r z, *Poezja a powieść. Romanizm a realizm* [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. III, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992; M. J a n i o n, „Szalona” [w:] *Zdziwienia Kraszewskim...*, M. Z i e l i Ń s k a, *Poeta i świat...*

<sup>16</sup> M. J a n i o n, M. Ż m i g r o d z k a, *Odyseja wychowania...*, s. 214.

<sup>17</sup> Zob. P. C h m i e l o w s k i, *Józef Ignacy Kraszewski...*, s. 99.

<sup>18</sup> Warto zauważyć za Marią Jolantą Olszewską, że: „Kraszewski wprowadził do literatury pojęcie *Homo troglodytes* (zapożyczone od Linneusza) na wiele lat przed modernistami” (J. M. O l s z e w s k a, *Kraszewskiego forpocztę ewolucji psychicznej* [w:] *Kraszewski – pisarz współczesny*, red. E. I h n a t o w i c z, Warszawa 1996, s. 167). Badaczka zwraca uwagę na możliwość lektury porównawczej rozdziału *Dumania z Poety i świata* ze słynnym manifestem Wacława Nałkowskiego.

Na wsi *Homo troglodytes* starannie wywiaduje się o odmianach, jakie zachodzą u sąsiadów, żeby je przejąć jak najniezgrabniej. Uważaj tylko. Sąsiad kopie rowy, bo ma błoto do osuszania; on zabiera się i pędzi rów po suchej łące, bo – powiada nic lepszego nad rowy! rzecz zbawienna! I kopie rów, który zostaje suchy i trawą zarasta; dziwi się potem, że to na nic się zdało, łąkę sąsiada – a któż mu winien? [...] Inny biega i szuka myśli, słów, wyrażen, by je sprzedać za swoje, ukradłszy wprzód komu [54].

Przedsięwzięcia ludzi-troglodytów są podwójnie potępiane: po pierwsze, jako kopie pozostają w podrzędnym stosunku do oryginalnych koncepcji czy zachowań (racja etyczno-estetyczna<sup>19</sup>), po wtóre są nieefektywne (racja pragmatyczna).

Niewinne dzieciństwo poety, podsumujmy, związane jest z naturą (traktowaną jako przedmiot kontemplacji i przeciwstawianej cywilizacji, która żywioł przyrody ogranicza do ujęcia pragmatycznego), z jednolitą tożsamością (konstruowaną poprzez sytuowanie się w opozycji do innych) oraz z wiarą w jednorazowość, pojedynczość i wyjątkowość, słowem – w idiom. Łączenie prawdziwej poezji z kategorią natury czy naturalności, powiązane z figurą upadku, jest klasycznym romantycznym obrazem. Friedrich Schlegel opisuje to zjawisko, posługując się przeciwstawieniem starożytności i nowożytności. Doświadczenie starożytnych, powiada filozof, charakteryzowało się pełnią, jednolitością zarówno poznającego rzeczywistość podmiotu, jak i rzeczywistości samej, która jawiła się jako spójna i obdarzona sensem całość, w której człowiek pozostawał naturalnie zadomowiony. Nowożytni zaś oddzielają w samych sobie rozum i uczucie, zaś w konsekwencji funkcjonują w przestrzeni pokawałkowanej, złożonej z oderwanych od siebie zjawisk, których nie da się połączyć w sensowną całość<sup>20</sup>.

Przywołajmy jeszcze Herderowską koncepcję początków języka, dla której fundamentalne (i zarazem innowacyjne na tle dotychczasowych teorii) jest założenie, iż człowiek i jego cechy nie mają charakteru jakości ahistorycznych,

<sup>19</sup> Opozycję między postawą poety a postawą ludzi-troglodytów można także opisać przy pomocy przeciwstawienia metafor organicystycznych i mechanicystycznych w teorii procesu twórczego, zob. M. H. Abrams, *Psychologia twórczości literackiej: teorie mechaniczne i organicystyczne* [w:] tegoż, dz. cyt.

<sup>20</sup> M. P. Markowski, *Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna* [w:] F. Schlegel, *Fragmety*, tłum. C. Bartl, wstęp i oprac. M. P. Markowski, Kraków 2009, s. XVI. Można tu przywołać jeszcze myśl Schillera: „Jak dla całej epoki, tak i dla Schillera antyk był nie tylko ideałem artystycznym, lecz także modelem człowieka i jego świata. W modelu tym antyk był światem harmonii, kulturą wspartą na jedności między człowiekiem, naturą i bóstwem. W świecie tym panowała zgodność między zmysłowością a rozumem, szczęściem a cnotą, wolnością a prawem [...]. Ta wizja antyku miała dla Schillera także wartość aktualną jako alternatywa kultury współczesnej godząca przeciwieństwa rozdzierające jego własną epokę. Jako taka była ponadczasowym ideałem «utraconego raju» harmonijnej natury dowodzącej wyższości «starożytnych» nad «nowoczesnymi», pogrążonymi w odmętach kryzysu, z drugiej jednak strony była symbolem *sensu stricto* [...]”, J. Prokopciuk, *Utopia i profecja, czyli dwie dusze Fryderyka Schillera* [w:] F. Schiller, *Pisma estetyczne*, Warszawa 2010, s. 11–12.

ludzka kondycja silnie zmienia się w czasie<sup>21</sup>. Nie potrafimy sobie wyobrazić tego pierwotnego języka, którym mówili nasi przodkowie, gdyż ich kondycja była wówczas diametralnie inna. Pierwotny język wywiedziony był z natury: człowiek jako „stworzenie nasłuchujące” odpowiadał na bodźce płynące z przestrzeni przyrody i na podstawie empirycznego oraz refleksyjnego kontaktu z nią budował swój język, cechujący się przyległością rzeczy do słowa i poetyckością<sup>22</sup>. Poezja, pozostająca w bezpośrednim związku z naturą oraz będąca nieproblematicznym narzędziem wyrazu jednostkowego doświadczenia, zostaje przez filozofa nazwana „dzieciństwem pierwszego języka”. Jednak wraz z rozwojem cywilizacji ów pierwotny język zostaje zdegradowany – słowo nie przylega już do rzeczy, a ekspresywna moc języka zostaje zawężona<sup>23</sup>. Ślady prajęzyka odnaleźć możemy poprzez analizę najstarszych języków oraz podczas odbioru poezji, kiedy:

Ulegamy niejasnemu uczuciu, lekkoducha przejmując lęk i drżę – nie przed myślami, lecz sylabami, głosami dzieciństwa; czarnoksiężską siłą mówca, poeta znów uczynił nas dziećmi<sup>24</sup>.

Poezję łączy tu Herder nie tylko z doświadczeniem prajęzyka, ale i – być może tylko retorycznie – z dzieciństwem.

Czy nie można przeczytać biografii poety Kraszewskiego jako metonimii opisanego przez Herdera procesu przejścia od niewinności i pełnej referencjalności prajęzyka natury ku kalekiemu językowi cywilizacji? Czy rozwój poety nie przypomina rozwoju języka, którego miejscem początkowym jest stan naturalnej utopii wyrażalności i poetyckości, skazanej na stopniową degrengoladę w procesie cywilizacji, a przypominaną nieustannie – choć już na zasadzie śladu czy epifanii – w poezji, którą będzie snuł poeta, utraciłszy swoje dzieciństwo? Czy w takim razie dojrzałe życie twórcy nie będzie próbą przypominania pierwotnego języka poezji-natury, próbą poradzenia sobie z jego utratą? Gustaw formułuje swoje poglądy na temat cywilizacji w ten sposób:

O, mędrcy, oddajcie mi świat poety, ludzi dawnych, dawne dzieciństwo i błędy, urojenia i marzenia [...] odtąd stracił człowiek swoją wolę, którą poddał pod prawidła, odtąd stracił charakter,

<sup>21</sup> M. N. Foster, *Introduction*, [do:] Herder, *Philosophical Writings*, Cambridge 2002, s. XIV–XV.

<sup>22</sup> „[...] poezja jest starsza od prozy! Bo czymżeż był pierwotny język, jeśli nie zbiorem elementów poezji? Naśladowaniem rozbrzmiewającej, działającej, budzącej się natury, zaczerpnięty z okrzyku wszelkich istot i ożywiany okrzykami ludzkiego uczucia; naturalny język wszystkich stworzeń, rozumem przetworzony w dźwięki, w obrazy akcji, w namiętności i żywego oddziaływania; słownik duszy, będący jednocześnie mitologią i cudowną epopeją działań i mowy wszelkich istot! A więc ustawiczne bajkopisarstwo z pasją i zainteresowaniem! – Czymżeż innym jest poezja?”, J. G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, przeł. J. Gałeczki [w:] *Wybór pism*, Wrocław 1988, s. 105.

<sup>23</sup> Zob. tamże, s. 46.

<sup>24</sup> Tamże, s. 72.

który poświęcił przyzwoitościom [...], odtąd nie ma zdań, ale jest opinia, nie ma poezji zapału, ale poezja formy, nie ma miłości, tylko jej powierzchowność wysnuowana, uformowana [...] [50–52].

Zdaje się, iż widzimy tu deklarację pragnienia powrotu do jakiejś utraconej poetyckiej idylli naturalności. Czym jest owo dzieciństwo? Dzieciństwem samego Gustawa<sup>25</sup> czy dzieciństwem języka i świata? Czy odnosi się do jednostkowego doświadczenia bohaterów, do procesu historycznego czy też ma charakter odpowiedzi na postępującą w XIX wieku komercjalizację statusu poety, związaną z wykształcaniem się pisarzy jako grupy zawodowej i zawłaszczaniem literatury przez twarde prawa rynku kapitalistycznego<sup>26</sup>? Czy być może widzimy tutaj nakładanie się ontogenezy i filogenezy, co zmieniłoby kształt postawione go poprzednio pytania?

Powróćmy teraz do kwestii usuniętych z późniejszej edycji mott, którymi opatrzone były kolejne rozdziały *Poety i świata*. Czarnoleski poeta symbolizować może tu nieosiągalną symbiozę „poety i świata”, społeczno-politycznych wymagań codziennej pragmatyki z twórczością, rozumianą jako ekspresja własnego „ja” oraz orientacja na wartości wieczne i uniwersalne<sup>27</sup>. Może również wyrażać pełnię tożsamości poety, który angażując się we wszelkie aspekty życia, nie traci nic ze swojej podmiotowej spójności. Przywołuje także archetypiczne dzieciństwo polszczyzny. Reprezentowany przez niego model – zarówno twórczy, jak i egzystencjalny – zdaje się już niedostępny dla Gustawa bezpośrednio, nie można realizować go we współczesnej mu rzeczywistości, a zarazem nie można go pominąć, zignorować, zarzucić potrzeby konfrontacji z nim<sup>28</sup>. Figurę Kocha-

<sup>25</sup> Ewa Owczarz powiada, iż w całym cyklu powieści o artyście mamy do czynienia z poszukiwaniem „bezwrotnie minionej przeszłości [które] jest nie tylko próbą powrotu do krainy szczęśliwej młodości «znikłej jak Atlantyda», ale także do czasów przyjacielskiej wspólnoty myśli i ideałów”. (E. Owczarz, *Kraszewski – Żmichowska – Sztjerner. U początków polskiej tradycji gatunkowej powieści o artyście* [w:] *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006, s. 33). Badaczka zaznacza jednak wyraźnie w innym miejscu, że epoką idealizowaną przez pisarza jest nie dzieciństwo, a właśnie młodość (zob. t. a. z., *Część pierwsza...*, s. 18). Z tą tezę chciałabym polemizować, przede wszystkim przez operowanie innymi kategoriami – niewinności i doświadczenia (przez które rozumiem podmiotową dojrzałość). Kryterium tych epok nie jest metrykalne, lecz dotyczy raczej samopoznania podmiotu.

<sup>26</sup> Kwestia zmiany funkcjonowania literatury i literatów stanowiła dla pisarza problem palący, o czym pisze Mieczysław Ingłot (zob. M. Ingłot, *Poglądy Kraszewskiego na materialne podstawy zawodu pisarskiego (lata 1830–1863)*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1964, nr 1–2).

<sup>27</sup> O takich cechach twórczości Kochanowskiego mówiono wielokrotnie i przed Kraszewskim. Na łączenie przez poetę wartości obywatelskich, narodowych i uniwersalnych zwracał uwagę Niemcewicz (zob. M. Łojek, *Twórczość J. Kochanowskiego w sądach krytyków okresu romantyzmu i w ocenie J. I. Kraszewskiego* [w:] *Józef Ignacy Kraszewski. Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, Lublin 1995, s. 183).

<sup>28</sup> Warto tu przytoczyć rozważania, jakie snuje na temat Kochanowskiego inny bohater Kraszewskiego, również poeta, Stanisław Szarski: „Poznał [Stanisław – E. W.] wkrótce, że dla poety żywioł ten, choć go słaawił Kochanowski, w pierwszych warunkach dostatku i swobody mógł być



nowskiego jako kontrapunkt dla losów poety interpretował Michał Grabowski, zwracając uwagę na etyczny wymiar takiego porównania:

Rzecz uwagi godna, że podczas kiedy wizerunek poety skreślony według wyobrażeń niedawno panujących, [...] wydał się nam wielce niewłaściwym, upatrzyliśmy wzór najodpowiedniejszy naszym pojęciom w tym względzie w poecie XVI wieku, w Janie Kochanowskim. [...] Jan Kochanowski jest wyższy człowiek i chrześcijanin zarazem<sup>29</sup>.

Kochanowskim interesował się Kraszewski właściwie przez całe swoje życie, podejmując refleksję nad jego twórczością zarówno we własnych dziełach beletrystycznych, jak i w rozprawach naukowych<sup>30</sup>. Dostrzegał w nim artystę, który „stworzył język poetycki”. Jednak w *Poezie i świecie* mamy do czynienia nie z wykładem historii literatury, lecz „dwugłosem poetycko-prozatorskim”<sup>31</sup>. Motta z Kochanowskiego, powiada Łojek, pełnią tam funkcje segmentowania utworu, urozmaicenia, stanowią także wyraz szacunku i pełnego zaufania do mistrza<sup>32</sup>. Zarazem

Kraszewski już chyba pisząc tę powieść, głębiej i wnikliwiej badał swoje możliwości literackie i musiał dojść do przekonania, że istnieją w nim artystyczne siły twórcze i dlatego na karcie tytułowej pierwszego i drugiego tomu pomieścił z pieśni X, pieśni I słowa swojego wielkiego poprzednika<sup>33</sup>.

W interpretacji Łojka powołanie się na Kochanowskiego ma charakter zuchwałego wdarcia się do panteonu wielkich twórców, próby ukonstytuowania siebie jako prawdziwego poety. Czy jednak ten akt autokreacji kończy się sukcesem?

---

stosowanym, ale w potrzebie ciężkiej i mozolnej pracy, roztarganemu na poły, nie wyżyc poe'tą, gdy co chwila obowia'zki, strapienia i nę'dze 'zywota 'ściąga'ją na ziemię”, J. I. K r a s z e w s k i, *Powieść bez tytułu*, t. III–IV, Kraków 1962, s.184.

<sup>29</sup> M. Grabowski, „Świat i poeta” przez J. I. Kraszewskiego, „Athenaeum” 1841, t. II, s. 157.

<sup>30</sup> Mottami z twórczości czarnoleskiego poety opatrzył także inne swoje teksty, m.in. *Pana Walerego*. W pracy badawczej zaś możemy dostrzec – za Mieczysławem Łojkiem – trzy fazy zainteresowania Kochanowskim: „W pierwszej autor *Jaryny* odniósł się życzliwie do Kochanowskiego, w drugiej – najkrótszej, a w rzeczywistości ujawnionej tylko w jednym temacie badawczym – negatywnie [chodzi o krótki epizod z roku 1842 – E. W.], w trzeciej – najdłuższej trwającej – bo aż od roku 1843 aż do śmierci, nadzwyczaj serdecznie, entuzjastycznie, wielbicielsko”, M. Łojek, dz. cyt., s. 207–208.

<sup>31</sup> Tamże, s. 197.

<sup>32</sup> Tamże, s. 197–199. Na temat roli motta zob. H. Markiewicz, *Notatki do historii motta w literaturze polskiej* [w:] *Romantyzm, Janion, fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie*, Warszawa 1996; A. Kowalczykowska, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1–2 (i na nim oparte hasło w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*); E. Owczarz, *Niekonieczna konieczność...* Markiewicz, zauważmy nawiasowo, poświęca nieco uwagi innowacyjnemu użyciu przez Kraszewskiego jednego motta dla cyklu „obrazków współczesnych narysowanych z natury”, motta „All is true”, zaczerpniętego – podejrzewa badacz – od Szekspira przez Balzaka (mediacja Balzaka jest tu istotna, gdyż omawiana fraza stanowi motto *Ojca Goriot*), zob. H. Markiewicz, *Notatki...*, s. 18–19.

<sup>33</sup> M. Łojek, dz. cyt., s. 200.

Proteusz, do którego porównuje Kraszewski poetę w epilogu (także zresztą wyciętym z kolejnych edycji *Poety i świata*), pojawia się wcześniej na przestrzeni powieści, jako cytat z fraszki *Do gór i lasów*, stanowiącej motto do rozdziału XIII powieści. Brzmi on następująco:

Taki był Proteusz, mieniać się to w smoka,  
 To w deszcz, to w ogień, to w barwę z obłoka.  
 Co dalej będzie?

Motto urywa się w tym miejscu, zaś dalszy ciąg fraszki, przedstawiający odpowiedź na zadane pytanie, brzmi:

Śrebne w głowie nici.  
 A ja z tym trzymam, kto co w czas pochwyci<sup>34</sup>.

Przed próbą omówienia tego znaczącego powtórzenia, zatrzymajmy się na chwilę na samym epilogu. Tę część tekstu czytam jako testament Gustawa, wypowiedzany bądź przez niego samego, bądź przez jego reprezentanta, dzielącego przekonania poety. Na rzecz tej tezy zdaje się świadczyć nie tylko zbieżność głoszonych teorii z wrażliwością głównego bohatera, lecz także konstrukcja dyskursu, oparta m.in. na podziale na mówiącego i „nich”, świadczącym o odrębności tego pierwszego, czy rozedrgana, gorączkowa retoryka, którą połączyć można z osobowością Gustawa. Z pewnością nie jest epilog klasycznym tekstem tego typu, obiektywizującym, zewnętrznym wobec fabuły komentarzem, objaśniającym czytelnikowi sensy dzieła. Podjęta w nim zostaje ostatnia, przeprowadzona z za grobu próba udowodnienia istnienia uniwersalnego, transhistorycznego modelu osobowego poety, której osnowę stanowić ma właśnie podobieństwo do Proteusza, ciągła zmienność. Powtórzenie obrazu mitycznego bóstwa w argumentacji (w motcie i w epilogu) odkrywa niekonsekwencje wyводу, Proteusz nie jest bowiem jednoznaczna figurą. Dla Kochanowskiego – jak można domyślać się z zakończenia fraszki – proteuszowa kondycja nie była waloryzowana negatywnie: zmiany społecznych funkcji i ról stanowią proces odrębny od zjawisk związanych z życiem trzonu, jądra tożsamości<sup>35</sup>. Ponad zewnętr-

<sup>34</sup> J. Kochanowski, *Do gór i lasów* [z *Ksiąg trzechich*] [w:] *te go ż, Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1998, s. 115.

<sup>35</sup> Warto tu przywołać propozycję interpretacyjną Janiny Abramowskiej, która odwołując się do obecnej w dziele Kochanowskiego figury Proteusza i kwestii operowania przez twórcę różnymi językami i stylami, powiada: „Kochanowski jest klasykiem w tym sensie, że nie zacierając różnicowań, unika ostrych alternatyw, a świat ujmuje nie jako zbiór niemożliwych do pogodzenia sprzeczności, lecz układ uporządkowany. Warto jeszcze dodać, iż w tym układzie dominuje właśnie zasada komplementarnego dopełniania się wartości równorzędnych, nie duch hierarchii. Dotyczy to w równej mierze etyki, jak i poetyki” (J. Abramowska, *Światopogląd i styl. Wokół pytań o „proteusową” naturę Kochanowskiego* [w:] *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450 rocznicę urodzin poety*, red. T. Michałowska, Warszawa 1984, s. 56).

nymi, sytuacyjnymi rolami znajduje się bowiem trwałe, niezmiennie „ja”, które wypowiada ową podsumowującą frazę: „A ja z tym trzymam, kto co w czas pochwyti”. Takiego zdania nie może wypowiedzieć Gustaw, bowiem nie jest mocnym podmiotem o trwałych właściwościach (dlatego też w motcie nie zawarto konsolacyjnej pointy utworu). Wypowiedzenie takiej frazy możliwe byłoby tylko wtedy, gdyby przez całą jego biografię utrzymał się ów stan niewinnego dzieciństwa, rządzący się prostą opozycją wnętrza i zewnątrz. Tak jednak nie jest.

W obrębie epilogu dobitnie świadczą o tym pęknięcia dyskursu: Gustawowi nie udaje się ostatnim wysiłkiem umieścić siebie w panteonie prawdziwych poetów. Zapętłony we własnym wywodzie, sam zaczyna sobie przeczyć. Figurą tej sprzeczności jest Erazm z Rotterdamu, przywoływany przez narratora jako argument na rzecz jego tez.

Można by to ścierpieć, pisze on, gdyby ci ludzie [filozofowie i poeci – E. W.] niezdatni do publicznych urzędów, na co innego się zdali, ale oni są równie do wszystkiego niesposobni. Nic z nich nie zrobisz. [...] Nieświadomy zwyczajów przyjętych, często przeciwny opinii i zdaniom upowszechnionym, niepodobna, żeby tą wielką różnicą uczuć i sposobu życia, nie ściągnął na siebie powszechnej nienawiści [252].

Rotterdamski filozof używa tych argumentów w sensie negatywnym, w charakterze krytyki, Gustaw próbuje zaś nadać im pozytywną wartość. Dodatkowo jednak myśl ta opatrzona jest komentarzem:

Te słowa Erazma są pełne prawdy. Sam pełen myśli, czuł on jaka jest różnica człowieka, który żyje wewnątrz siebie, od tych, którzy żyją tylko zewnątrz, czepiając się świata [252].

Refleksja ta podważa wartość wyводу Erazma, skoro ten krytykował te cechy, które dało się odnaleźć w nim samym. Podobny efekt wywołuje zderzenie biografii Gustawa z życiorysami przedstawionych przez niego artystów.

Marcin Luł, rozwijając intuicje obecne już w recepcji adekwatnej tekstu, komentuje niestosowność mott z Kochanowskiego następująco:

Kraszewski, podobnie jak jego mistrz, włożył w swe dzieło „wszystkie [...] tajemnice swoje” (J. Kochanowski, *Do fraszek*, III, w. 2) i tak samo odradzał czytelnikom poszukiwania w nim „umysłu zakrytego” twórcy, gdyż byłaby to droga bez wyjścia. [...] [Kochanowski – E. W.] umiał zamieszkać we własnym dziele w inny sposób, ratując się i przed błędnymi drogami interpretacji, i przed całkowitą kapitulacją – aryzmem zdialogizowanego słowa i kompozycji. Kraszewskiemu zabrakło obu tych rzeczy. Zamknął siebie i czytelnika w labiryncie sądów i interpretacji, który wprawdzie (niestety?) nie muszą zawsze i od razu prowokować do nieostrożnych pytań o sensy ukryte, ale w swej kategoryczności zbyt niuansowo narzucają się odbiorcy – słowa w takim ujęciu są tragizmami sprzecznych myśli i pojęć<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> M. Luł, „Kto mi dał skrzydła...” „Tragikomedie życia poety” według powieści „Poeta i świat” Józefa Ignacego Kraszewskiego [w:] *Z problemów prozy. Powieść o artyście...*, s. 115.

I bohater, i narrator, i sam Kraszewski zostają skompromitowani, jawią się w świetle rozważań Lula jako artystycznie niedojrzali do podjęcia dialogu z wielkim poetą. Zestawienie twórcy słabego, wewnętrznie pękniętego, z geniuszem czarnoleskiego poety wywołuje efekt niesmaczny i komiczny, estetyczną porażkę. Godząc się na tę konstatację należy jednak, jak sądzę, poczynić pewne zastrzeżenie: otóż, ów rozdzwięk, dysonans jest efektem zamierzonym<sup>37</sup>. Kochanowski stanowi paradygmat już niemożliwy, figurę utraconego „złotego wieku”, nieosiągalny wzorzec, na który trzeba się powoływać, ku któremu nie można się nie zwracać, przez cały czas jednak mając świadomość, iż powrót do stanu utopijnej przeszłości języka poetyckiego jest niemożliwy, tak, jak niemożliwy jest powrót do dzieciństwa. Identyfikacja z czarnoleskim mistrzem może mieć charakter jedynie momentalny i nietrwały.

Niemożliwy powrót zostaje zresztą w powieści stematyzowany: Gustaw, wyrwany z przestrzeni szlacheckiego dworku (gdzie odczuwał łączność z naturą) do negatywnie waloryzowanej przestrzeni miasta, powraca po pewnym czasie do tej pierwszej sfery. Wtedy jednak niemożliwe jest ponowne osiągnięcie utraconej jedności z rzeczywistością natury. Drogę taką przebył również sam Kraszewski, który przedstawił doświadczenie poety wracającego na łono wsi w wierszu *Żal przeszłości. Do Józefa Krzeczковского*, zamieszczonym w „Tygodniku Petersburskim”. Wiersz ten jest istotnym kontekstem dla niniejszych rozważań o tyle, że Gustawa często utożsamiano z samym Kraszewskim. Ewa Owczarz uważa, iż wyznacznik powieści z bloku „powieści o artyście” stanowi nie tylko temat czy konstrukcja bohatera, lecz także wątek autobiograficzny<sup>38</sup>. Problem ten zauważali już wcześniejsi komentatorzy, Stanisław Krzemiński mówi nawet mocno: „[...] Gustawem jest przeważnie on sam” [Kraszewski – E. W.]<sup>39</sup>. W przywołanym wierszu podmiot wypowiada takie słowa:

W pocie czoła, jak Kain, obrabiać to pole,  
 I wygnanemu z raj u młodości i marzeń,  
 Strąconemu bez skrzydeł zapału pocie,  
 Wieść życie uplecione z drobnych losu zdarzeń,  
 Życie mierzwy i znoju na przenu dnym świecie!  
 [...] Ach! oddajcie mi moje ułudzenia stare  
 Miłość – nadzieję – i wiarę –  
 Wiarę w ludzi i w siebie – nadzieję przyszłości,  
 I drugą, i najdroższą – tę iskrę miłości<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Wojciech Hamerski pisze: „W *Poecie i świecie* nie ma miejsca na pozytywny wykład teoretycznych postulatów dotyczących powieści – to eksperyment, który się nie powiódł, chociaż porażka była zaplanowana”, zob. W. Hamerski, *Kraszewski. Przenosi nie [w:]* tegoż, *Romantyczna troposfera powieści*, Poznań 2010, s. 69.

<sup>38</sup> Zob. E. Owczarz, *Część pierwsza...*, s. 18; taż, *Kraszewski – Żmichowska – Szyrmer...*, s. 28–29.

<sup>39</sup> S. Krzemiński, *Kraszewski (1879, 1906)* [w:] tegoż, *Nowe szkice literackie*, Warszawa 1911, s. 172.

<sup>40</sup> J. I. Kraszewski, *Żal przeszłości. Do Józefa Krzeczковского*, „Tygodnik Petersburski” 1837, nr 87, s. 514.

Porównanie do Kaina, pojęcie wygnania, kontrast między życiem, jakim było ono kiedyś, a tym, czym jest ono teraz – wszystkie te zabiegi odsyłają do obrazu utraty niewinności, do grzechu. Jednak na tej jednej utracie (utracie dziecięcego raju) się nie kończy, następuje utrata kolejna: świadomość, iż to, co jest nazywane „rajem młodości i marzeń”, stanowi ułudę. Czy wyznania te nie są zbieżne z deklaracjami Gustawa?

Powrót czy zwrot ku utraconej niewinności jest jednak tak samo niemożliwy, jak w Herderowskiej wizji języka nie ma opcji dostępu z perspektywy nowożytności do dóbr pierwotnego języka. Człowiek nowoczesny jest tak radykalnie różny od wczesnego „zwierzęcia nasłuchującego”, iż nie ma między nimi żadnego podobieństwa. Pierwotny język (język – przypomnijmy – zgody z naturą, tożsamości znaczącego ze znaczoną, pełnej możliwości ekspresji) jest na zawsze utracony – staje się utopią, obiektem nostalgii. Podobny, melancholijny ton, znajdziemy w przytoczonych powyżej tezach Schlegla. Dlatego i Gustaw nie domaga się naiwnego powrotu do dzieciństwa jako do przestrzeni realnej symbiozy człowieka i natury, języka i rzeczy. Nie chce także, wbrew deklaracjom, przywrócić mu wiary w to, że taka przestrzeń kiedyś istniała.

Rozczarowany poeta wie, że nie ma już żadnego dostępu do idylli dzieciństwa (zarówno podmiotu, jak i języka) – albo z powodu faktu, iż jest ona czymś realnie nigdy nie istniejącym, mitem, konstruowanym *ex post*, albo, z uwzględnieniem wykładni Herderowskiej, z powodu faktu, iż człowiek (ale też poeta i otaczający go świat, zarówno konkretna jednostka, jak i człowiek w procesie historycznym) są na tyle odmienne od tego, czym były w okresie swego złotego wieku, iż nie ma między nimi w chwili obecnej żadnej korespondencji, żadnej możliwości porozumienia<sup>41</sup>. Tu winniśmy zwrócić się ponownie ku zaznaczonej we wstępie problematyki: do czasu i do powrotu. Gustaw rozpoznaje własną historyczność – egzystencję poza legendarnym czasem poetyczności, której nie można przywołać na nowo, a także prawdopodobną arbitralność i fikcjonalność takiego pojęcia historii, przedstawiającej przejście od źródłowej idylli ku odczarowaniu nowoczesności.

Dzieciństwo staje się uniwersalną figurą: nakładają się w niej na siebie wyobrażenia pierwotnej podmiotowej autonomii jednostki, archetypicznych wyobrażeń niewinnego bytowania człowieka w przestrzeni natury (nie będącej obiektem ludzkiej cynicznej eksploatacji, lecz raczej ambiwalentnie waloryzowaną przestrzenią, w której istota ludzka próbuje się zadomowić), a także mitycznych korzeni języka i poezji, które – wykluczone z zasad kapitalistycznej alienacji oraz nowożytnej epistemologii – stanowiły naturalny sposób konstruowania tożsamości oraz określania własnego miejsca w rzeczywistości<sup>42</sup>. Marta Piwińska

<sup>41</sup> W innym ujęciu o przepaści między dzieckiem a dorosłym pisze Marta Piwińska (zob. t a ż, dz. cyt., s. 20).

<sup>42</sup> Funkcjonalna dla opisu tego rozpoznania może być Schillerowska kategoria poezji sentymentalnej, nie będącej poezją naiwną, gdzie podmiot tęskniący za naturalnością i harmonią wie,

powiada, iż uniwersalne dla romantyków przekonanie o tym, że została zniszczona jakaś harmonia w świecie, że „[j]est po katastrofie i już nigdy nie będzie jak dawniej”, prowadzące do „poczucia wygnania, oderwania, rozerwania, dysharmonii, emigracji”, stanowi fundament romantycznej *Bildung*, tytułowego „złego wychowania”<sup>43</sup>.

Najdoskonalszą figurą dojrzewania bohatera Kraszewskiego jest erotyka. Na płaszczyźnie romansowej bohater konfrontuje młodzieńcze (niewinne) sny o miłości z realnością, czy, mówiąc inaczej, miłosne fantazje z zasadą rzeczywistości. Relacja Gustawa z Marią przedstawia się początkowo jako doświadczenie idiomatyczne, które przydarza się tylko raz w życiu. Związek z ukochaną wyobrażany jest w tych kategoriach, które określają fantazje bohatera o własnej wyjątkowości<sup>44</sup>. Narrator komentuje pocałunek pierwszej pary kochanków:

Była to chwila apotheozy, z której śmieją się starzy, w którą później niby nie wierzą kobiety, z której młodzi między sobą żartują, która musi być tylko jedna w życiu, bez świadka. Początku i końca; jak kwiatek wieczności wmieszany do życia, która jest brylantem całej młodości człowieka, a po niej serce nie umie zrobić życzenia, bo odnowić ją niepodobna [15].

Owa scena, co nie bez znaczenia, rozgrywa się w ogrodzie, na łonie natury. Ta niepowtarzalna chwila zostanie w toku powieści skazana na nieznośne powtórzenie: najpierw kochanka ukaże się zmieniona, inna, obca, potem zakocha się w niej Gustaw jakby na nowo, po czym uczucie zostanie zastąpione przez – pozornie równie wyjątkową – miłość do kolejnej kobiety, znów zakończoną bolesnym rozczarowaniem i konstatacją o niedorastaniu projektowanego ideału kochanki do rzeczywistości codziennego życia. To, co w dzieciństwie wydawało się pojedyncze i jednostkowe, w perspektywie dalszych wydarzeń traci ten walor – dziecięcy żywioł idiomu zastąpiony zostaje grą powtórzeń – powtórzeń właściwych innym ludziom, właściwych troglodytom.

że utracona pełnia nie może powrócić inaczej, jak tylko w charakterze ideału, że nie jest osiągalne realne przywrócenie stanu przednowoczesnej idylli, zob. F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk [w:] tegoż, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972.

<sup>43</sup> M. Piwińska, *Złe wychowanie...*, s. 32–33.

<sup>44</sup> Fakt ten zasługuje na osobne omówienie. Miłość i kochanka stanowią – zgodnie z zasadami romantycznej miłości – raczej figury podmiotu niż jakiś mimetycznie przedstawiony związek. O wyobrażeniach kobiet w twórczości Kraszewskiego pisano już sporo (zob. m.in.: W. K. Zawodziński, „Kobieta wyzwolona” w *twórczości Kraszewskiego* [w:] tegoż, *Opowieści o powieści...*; S. Burkot, *Kobieta, emancypacja i „sprawy fatalne” w twórczości Kraszewskiego* [w:] *Kraszewski – pisarz współczesny...*; M. Sadlik, „Kobieta i świat”. *Kobiece kreacje w społeczno-obyczajowych powieściach Józefa Ignacego Kraszewskiego* [w:] *Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Poznań 2006), jednak temat ten wciąż zdaje się niewyczerpany. Pisarz bowiem z jednej strony konstruuje kobiece typy, które występują jako czyste symbole (i z tą sytuacją mamy chyba do czynienia w *Poecie i świecie* oraz *Powieści bez tytułu*), z drugiej – pojawiają się w jego twórczości bohaterki samodzielne, silne i kontrowersyjne, jak Zonia z *Szalonej*, która stała się obiektem wielkich krytycznych sporów.

Dokąd więc prowadzi rozwój Gustawa? I czy możemy tu jeszcze mówić – skoro to *Bildungsroman* – o samej *Bildung*? A może dojrzewanie bohatera oddaje zmiany, jakie zaszły w samym pojęciu na przełomie XVIII i XIX wieku?

Dla Oświeconych idea *Bildung* wyrażała się w słynnej formule Kanta, która utożsamiała to pojęcie z *Aufklärung* i definiowała je jako wyjście z niezawinionej dziecinności ku dojrzałości. „Oświeceniowa *Bildung* oznaczała więc linearny postęp wiedzy i przejście od niewiedzy do wiedzy, od niedojrzałości do dojrzałości”<sup>45</sup>. Ten model oparty był na idei progresu oraz „wierze we wszechmoc właściwego wychowania”<sup>46</sup>, którego celem było to, by „człowiek stał się rozumny i dobry w rezultacie wysiłków mądrego wychowawcy”<sup>47</sup>. Chodzi o to, by doprowadzić do uwewnętrznienia społecznych norm<sup>48</sup>, co opiera się na przekonaniu o relacji symbiozy i zgody między jednostką a społeczeństwem.

Romantyczna *Bildung* oznacza jednak już proces odmienny, który Michał Paweł Markowski określa jako „nieskończone poszerzanie własnej egzystencji”<sup>49</sup>:

*Bildung* oznacza więc twórczość duchową, która nie może uznać, że świat, z jakim jednostka ma do czynienia, jest światem zamkniętym i już gotowym (*fertig*). Życie, jak już wiemy (ale i natura), to materiał, z którego artysta za pomocą swoich dzieł tworzy własną egzystencję i któremu nadaje swój sens<sup>50</sup>.

Ta celna i poetycka definicja maskuje jednak dramat *Bildung*, na który zwraca uwagę Agata Bielik-Robson. Badaczka pojmuje ten proces w kategoriach agonu, nieustannej walki podmiotu o własną niezależność, o prawo do – mówiąc słowami Markowskiego – traktowania świata jako materiału, z którego można stworzyć swoją egzystencję:

<sup>45</sup> M. P. Markowski, *Poesis...*, s. LII.

<sup>46</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania...*, s. 52.

<sup>47</sup> Tamże, s. 53.

<sup>48</sup> Tamże, s. 55.

<sup>49</sup> M. P. Markowski, *Poesis...*, s. LI. Zauważmy, iż zmianę między tymi dwoma paradygmatami *Bildung* wyznacza twórczość Goethego. Friedrich Schlegel uznał *Wilhelma Meistra* za wyraz pokoleniowych doświadczeń, tym bardziej że „Goethe podjął problem, który odgrywać miał zasadniczą rolę także i w romantycznej antropologii: autokreacja a kształtowanie osoby ludzkiej przez świat” (M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 50). Marshall Berman z kolei czyta *Fausta* jako „tragedię rozwoju”, w której bohaterowi zostaje obiecany przez Mefistofelesa oświeceniowy (akumulatywny i progresywny) model dorastania, który nie zostaje jednak pozytywnie zakończony (zob. M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozpyływa się w powietrzu*”: rzecz o doświadczeniu nowoczesności, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006, tam szczeg. s. 84–87). Ujęcie, które przeciwstawia *Bildung* oświeceniową romantycznej nie jest jednak jedynym sposobem ujęcia tematu. Przywołajmy esej Michela Foucaulta, w którym badacz rysuje linię kontynuacji między założeniami *Aufklärung* a modernistycznym *par excellence* Baudelairem (zob. M. Foucault, *Czym jest Oświecenie?*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa–Wrocław 2000).

<sup>50</sup> M. P. Markowski, *Poesis...*, s. LIII.

Ten proces subiektywizacji albo – jeszcze lepiej – subiektywnej formacji, czyli *Bildung* polega na złożonej strategii odpirania/przyswajania wpływów. Po pierwsze, podmiotowość nie jest tu dana *a priori*, a dopiero musi zostać ukonstytuowana. Po drugie, konstytuuje się w paradoksalnym akcie woli, czerpiąc siły z pragnienia zachowanej w pierwotnej fantazji autonomii. I po trzecie, wyłania się jako formacja zaczepno-obronna, a więc jako reakcja defensywna oparta na prowokacji: może rozpocząć przyswajanie obcych wpływów tylko dzięki temu, że ma na podorędziu obraz własnej niezależności<sup>51</sup>.

Obraz idyllicznego dzieciństwa w *Poecie i świecie* ma zatem charakter pierwotnej fantazji, która pozwala ufundować tożsamość, a zarazem ustosunkować się do tego, co zewnątrz, przez – choćby prowizoryczne – ustalenie granic samego siebie. Fantazjujący o autonomii bohater może próbować odpychać nacierające ze świata, obce jego wrażliwości wzorce osobowe. Proces ten ma charakter dynamiczny, stanowi ciągły, nieusuwalny agon między pierwotną, konstytuującą „ja” fantazją a świadomością wpływu<sup>52</sup>:

Samo zatem transcendentalne pojęcie podmiotu jako *causa sui*, czyli samoustanawiającej się w bycie zasady wszelkiej rzeczywistości, może być jako takie fałszywe i iluzyjne – nadal jednak może posiadać wartość jako fantazja [w rozumieniu Freudowskim – E. W.]. A więc jako obraz, którego funkcja jest nie tyle poznawcza, co konstytutywna dla stawania się bytu psychicznego, czyli dla procesu subiektywizacji<sup>53</sup>.

Dlatego też Gustaw nie traktuje tego obrazu własnej autonomii jako prawdy i nadaje mu status złudzenia, ale zarazem ustanawia go jako istotny punkt odniesienia. Wyobrażenie siebie samego jako niezależnego bytu stanowi wyzwanie rzucone światu, prowokację. Gustaw nie zamyka się w melancholijnej tęsknocie za utraconym rajem, lecz walczy o własną jednostkowość z opresją systemu (w wypadku Kraszewskiego: z pragmatycznym paradygmatem odczarowanego świata, który usiłuje wyrugować z rzeczywistości wszystko, co nie daje się ekonomicznie sfunekjonalizować), z pełną świadomością, że jego orężem jest fantazja, a wpływy świata, które próbuje odrzucić, oddziałują na jego własną podmiotowość. W tym sensie zarzuty krytyków omawianej powieści, którzy mówią o „zdradzaniu przez bohatera własnych ideałów”<sup>54</sup> zyskują inną wykładnię: owe ideały stanowiły fantazję, konstytuując podmiot jako „formację zaczepno-obronną”, gotową do walki już nie o niezależność, ale raczej o idiom własnego upadku.

Można rzec krytycznie, że przecież Gustaw w walce o własny idiom poległ, oddając się pijaństwu i umierając w zapomnieniu – nie jak wielki poeta, ale jako ktoś, o kogo śmierci lokalne gazety informują bezceremonialnie, zamieszczając

<sup>51</sup> A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 174.

<sup>52</sup> Zob. tamże, s. 267.

<sup>53</sup> Tamże, s. 160–161.

<sup>54</sup> Takiego sformułowania używa Owczarz, zob. też, *Część pierwsza...*, s. 42.



notkę między ogłoszeniami drobnymi. Ale klęska bohatera jest klęską indywidualną: zaznacza on swoją odrębność od przeciwstawianych mu na przestrzeni powieści innych twórców, pana Perełki, pana Płaksy czy estety-hochsztaplera Alfreda, którzy wiodą szczęśliwe życie za cenę podporządkowania własnego idiomu kliszom. Ponadto – pamiętajmy o tym, choć wydawcy skazali tę wypowiedź na zapomnienie – Gustaw nawet jako trup, jako nieciekawy zmarły, pozostaje waleczny, i zza grobu, w epilogu, wojuje o prawo do swojego „Ja”, nigdy nie porzuca konstytuującej go fantazji.

Dlatego też tytułowy protagonista *Poety i świata* jest dziecięciem swojego wieku, figurą romantycznego modelu dorastania, podmiotem nowoczesnym, rozpoznającym w toku *Bildung* własne podwójne wydziedziczenie: z dawnego, zaczarowanego świata i z własnego marzenia o tym, że ów świat niegdyś istniał. Inicjacja nie polega już na zdobyciu jakiejś wiedzy i umiejętności, które pozwalają funkcjonować w społeczeństwie. Nie jest procesem odkrywania prawdy – a zauważmy, iż większość komentatorów czyta omawiane teksty w kategoriach opozycji między prawdą a ułudą czy rzeczywistością a marzeniem<sup>55</sup> – bowiem prawda wpleciona jest w schemat opozycji, który stanowi osnowę fantazji o spójnej tożsamości. Nie polega też na odnalezieniu podmiotowej autonomii. *Bildung* nie ma także charakteru teleologicznego ani linearnego – nie można mówić o głębokich przemianach w obrębie tożsamości bohatera. Pierwotna niewinność nie jest bowiem czymś substancjalnym, co można posiadać, a potem tracić; jest raczej fluktuacją, drganiem (dlatego też tak trudno wskazać konkretne momenty przełomowe dla bohatera<sup>56</sup>). Lub inaczej: niewinność to sposób określania własnej relacji z zewnętrzną rzeczywistością, to definiowanie własnej tożsamości odbywające się w ramach systemu opozycji (natura – kultura, prawda i jednostkowość – udawanie i naśladowanie), które gwarantują trwałość i stabilność podmiotu. Same te kategorie, pojawiające się *explicite* w wypowiedziach Gustawa, mają w jego języku charakter jedynie operacyjny, jako narzędzia konstytuowania siebie. Sama wiara w operacyjność tego systemu opozycji jest niewinnością.

Perspektywa niewinności wciąż nawiedza teoretycznie „odczarowanego” i rozczarowanego bohatera, nieustannie spoglądającego ku nieosiągalnej idylli dzieciństwa. Za odkryciem fantazyjnej struktury okresu niewinności nie stoi jej całkowite porzucenie. Mówiąc najkrócej: specyficzny, kaleki proces inicjacji prowadzi tu do rozpoznania chwiejności i niestabilności – zarówno świata, jak

<sup>55</sup> J. M. Olszewska, dz. cyt., s. 169; A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830–1850*, Warszawa 1923, s. 124.

<sup>56</sup> Na przykład: Gustaw po porzuceniu Marii (czyli po rozczarującym odkryciu, że jego ideał nie wytrzymuje konfrontacji z codziennością – „Ale poeta, biedny poeta! Uczuł okropny mróz w sercu i z rozbijającym się urokiem miłości, która schodziła z nasyceniem, ujrzał po kilku dniach w Marii już nie anioła, lecz prostą kobietę, piękną, przywiązaną do niego namiętnie, ale pełną poziomych uczuć i myśli” [170]) może kontynuować żywot poety, tworzyć i związać się potem z Łucją.

i siebie samego. Ani zewnętrzna rzeczywistość, ani wewnętrzne „ja” nie są bytami trwałymi czy twardymi, zaś między ich niejasnymi granicami wciąż zachodzą relacje wpływów. Bowiem jeśli zasady Kantowskiej wykładni *Bildung* (wraz z określoną waloryzacją sfer dzieciństwa i dojrzałości) przestają obowiązywać, a zarazem pierwotna niewinność ukazuje się jako fantazja, która nie może pełnić roli alternatywy dla oświeceniowego dojrzewania, należy w logicznej konsekwencji zarzucić nie tylko wszelkie idee postępu, lecz także nadzieję na możliwość osiągnięcia tożsamościowej pełni.

Ewa Wojciechowska

THE BILDUNG OF A MODERN POET:  
JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI'S *THE POET AND THE WORLD*

Summary

This is an analysis of J. I. Kraszewski's controversial novel *The Poet and the World* in the context of the idea of *Bildung*. The main character's development is treated here as a passage from childhood – associated with innocence, clarity, unity with nature, a belief that the world makes sense and a reliance on one's coherent identity – to adulthood, which brings with a revision of all those certainties. Faced with a disenchanting world and stripped of his dreams, Gustaw looks back at the golden age of childhood, which now reveals to him its mythical constitution. Yet it is not a story of the triumph of disillusionment and despair. Gustaw can be saved by his imagination (which functions, as noted by Agata Bielik-Robson, as a defense and strategic trope): even if it will not restore the idyllic landscapes of childhood, it should help him to salvage his individual identity.