

POEZJA OKSYMORONU. O METAFORYCE W WIERSZACH KRASIŃSKIEGO

ŁUKASZ NIEWCZAS*

Lektura utworów lirycznych Krasińskiego, zebranych w VI tomie edycji Jana Czubka¹, dość szybko – jak sądzę – skłania do przekonania, że obcujemy z poezją raczej łatwo zdradzającą swoje tajemnice. Jest tak m.in. dlatego, że twórczość liryczna Krasińskiego zdaje się oparta na repetycjach. Jej rytm wyznacza powtarzalność artystycznych zjawisk. Prawidłowość tę obserwujemy zarówno na poziomie języka – mamy w końcu do czynienia z poetą lubującym się w anaforach, tautologiach i pleonazmach² – jak i w odniesieniu do większych struktur tekstowych, co widać w powtarzalności motywów, figur, schematów obrazowych i kompozycyjnych, a także w swoistej monotematyczności. Owa powtarzalność zdaje się świadczyć przeciwko tej poezji. Potwierdza i motywuje jej dość powszechną negatywną recepcję, z którą tylko nieliczni badacze podejmowali polemikę³.

Sądzę, że na repetytywność liryki Krasińskiego można jednak spojrzeć także z innej perspektywy, dostrzec w niej głębszą artystyczną motywację. Do kwestii tej powrócę w dalszej części tekstu. Tymczasem wypada jednak stwierdzić, że owa łatwość zdradzania swoich tajemnic nie omija także tego pola, jakim jest metaforyka poety. W zasadzie już lektura kilkunastu pierwszych wierszy (w edycji Czubka ułożonych, jak wiadomo, w porządku chronologicznym) pozwala

* Łukasz Niewczas – dr, Ośrodek Badań nad Twórczością C. Norwida KUL.

¹ Z. Krasiński, *Pisma. Wydanie Jubileuszowe*, oprac. J. Czubek, t. I–VIII, Warszawa–Kraków 1912. Teksty Krasińskiego, o ile nie zostało to zaznaczone inaczej, przywołuję za tą edycją. Dalej podaję w tekście tom i stronę.

² Por. M. Szargot, *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000, s. 78.

³ Przywołajmy reprezentatywną dla tej negatywnej recepcji wypowiedź Marii Janion: „poezja [...] Krasińskiego nie nasuwała nigdy – zdaniem zarówno entuzjastów, jak i przeciwników – okazji do subtelnych rozważań artystycznych”. Zob. *Zygmunt Krasiński – ankieta „Życia Literackiego”*, „Życie Literackie” 1959, nr 10–13, s. 25. Najważniejszą próbą rewizji tego sądu – jeśli odnieść go głównie do liryki Krasińskiego – jest przywołana we wcześniejszym przypisie książka Macieja Szargota. Zob. także: G. Halkiewicz-Sojak, *Poezja Krasińskiego – martwy czy godny nowego odczytania fragment romantycznego paradygmatu?* [w:] *Zygmunt Krasiński: pytania o twórczość*, pod red. B. Kuczery-Chachulskiej, M. Prussak, E. Szczeglackiej, Warszawa 2005.

na sformułowanie obserwacji, których nie modyfikuje w zasadniczy sposób całość tego dzieła. Chodzi mi, po pierwsze, o dobór podstawowych tematów metaforycznych. Wyobrażenia poetycka Krasińskiego krystalizuje się w jego liryce wokół kilku zasadniczych figur: grobu, cmentarza, ognia, błota, jadu, trucizny oraz motywów akwaticznych, przede wszystkim fali i łez. Po drugie – chodzi o sposób ich tekstowej organizacji, o typowe dla tej liryki struktury metaforyczne, spośród których najbardziej reprezentatywne wydają się oksymorony. Przy czym nie myślę tu tylko o oksymoronie rozumianym jako figura stylistyczna, zwerbalizowanym w tekście w czystej postaci (choć i takich odnajdziemy w liryce Krasińskiego bardzo wiele). Myślę także o oksymoronie jako figurze wyobraźni, łączącej w obrazie poetyckim motywy wzajemnie sprzeczne. Figura taka niekoniecznie musi przybierać formę językowego oksymoronu.

Nieliczni badacze zajmujący się bliżej liryką Krasińskiego zauważyli w niej obecność oksymoronów. Wartościowe są tu przede wszystkim rozpoznanie Macieja Szargota, który wskazywał właśnie na oksymoron oraz na antytezę i paradoks, widząc w nich przykład silnego wpływu poetyki barokowej na lirykę Krasińskiego⁴. Uwagi na interesujący nas temat w całej literaturze przedmiotu są jednak – sumując – bardzo skromne. Wydaje się, że rola tego zjawiska nie została w pełni doceniona przez badaczy. W tekście tym chciałbym pokazać, w jaki sposób właściwa Krasińskiemu poetyka oksymoronu podważa, przynajmniej częściowo, często stawiany jego poezji zarzut retoryczności i zbytnej dyskursywności⁵. Interesować będą mnie zatem mechanizmy, dzięki którym oksymoron kreuje poetyckość tekstów lirycznych Krasińskiego. W proponowanym poniżej sposobie czytania tej poezji, niejako „poprzez” oksymoron, dostrzegam szansę re-lektury, która mogłaby nieco skomplikować i wysubtelnić utrwalony sposób postrzegania liryki Krasińskiego jako literackiej skamieliny.

1. ŚWIAT Z OKSYMORONU. POETYCKA ONTOLOGIA

Odpowiedź na pytanie o fundamentalny oksymoron tej poezji jest oczywista dla każdego, kto choć raz przeczytał wiersze Krasińskiego. Główny nurt stanowi w nich metaforyka zrównująca porządek życia z porządkiem śmierci. W tej poezji życie jest śmiercią, ale też – choć znacznie rzadziej – śmierć bywa życiem (tzn. jest opisywana w kategoriach życia). W tę podstawową parę nieustannie wikła się miłość, która może być u Krasińskiego zarówno życiem, jak i śmiercią, konaniem i zmartwychwstawaniem. Funkcjonowanie tej triady pojęć: życie, śmierć i miłość – oraz ich wzajemne uwikłania – to kwestie dobrze rozpoznane przez

⁴ M. Szargot, dz. cyt., s. 74–78.

⁵ Zob. np. Z. Szmydtowa, *Wstęp [w:] Liryka romantyczna. Część I*, Warszawa 1947, s. 31–32; S. Balbus, *Z problemów rytmiki wiersza Zygmunta Krasińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 141.

badaczy Krasińskiego. Wydaje się jednak, że wciąż pozostaje do opracowania problem, w jaki sposób poszczególne zabiegi, charakterystyczne dla języka poetyckiego autora *Irydiona*, sugerują splot porządków życia, śmierci i miłości. Na czym polega specyfika tego splotu, wyrażona np. przez paradoksy czy antytezy, a na czym – w przypadku oksymoronu.

Różnica natomiast, szczególnie jeśli zastanowić się nad nią w kontekście problemu sugestywności świata poetyckiego, wydaje się bardzo istotna. Zabiegi te są bowiem w jakiś sposób pokrewne, a jednak – w większości przypadków – nie- tożsamy. Otóż antyteza i paradoks to struktury, które funkcjonują na płaszczyźnie epistemologicznej. Są one figurami myśli, przynależą do porządku refleksyjnego. Inaczej z oksymoronem. Mimo że bywa on ujmowany często jako odmiana paradoksu, to jest to odmiana bardzo specyficzna. Oksymoron jest bowiem metaforą. Można by powiedzieć, że metaforą w swojej szczególnie skrajnej i śmiałej postaci. Oksymoron nie tylko bowiem – jak każda przenośnia – ustanawia tożsamość tego, co różne. Oksymoron utożsamia to, co semantycznie sprzeczne, wykluczające się. Jest więc szczególnie radykalnym zabiegiem w dziedzinie poetyckiej ontologii. Antyteza i paradoks demonstrują śmiałość refleksji, oksymoron przenosi tę śmiałość w dziedzinę poetyckiej faktyczności, kreuje świat liryczny. Konstatacja ta w przypadku pisarza, którego nazywano często „poetą myśli”⁶, wydaje mi się ważna.

Uwagi powyższe to jednak tylko teoria. Kreacyjna potencja oksymoronu może być właściwie oceniona jedynie w perspektywie określonego tekstowego wcielenia. Jej siła może ulegać bowiem różnym modulacjom, wzmocnieniom, ale i osłabieniom. Spróbujmy zademonstrować ten mechanizm na konkretnym przykładzie.

Swego rodzaju semantyczna ekwiwalencja życia, śmierci i miłości nie jest – i nie była też w romantyzmie – czymś szczególnie oryginalnym. Słusznie zwracano uwagę na barokową proveniencję takich ujęć⁷. Cofnijmy się więc do XVII wieku po przykład, na tle którego ujawni się, być może, właściwa Krasińskiemu specyfika ujmowania tej triady. Znany sonet Morsztyna *Do trupa* opiera się na domyślnym oksymoronie: podmiotem wypowiedzi jest w końcu „żywy trup”. Cały tekst jednak – przyjmujący formę zracjonalizowanego poetyckiego dowodzenia – rozwija oksymoron w porządku epistemologicznym. Konstatacja zakochanego: „i jam też zabity” jest niczym więcej, jak tylko żartobliwą prowokacją, tłumaczącą się w porządku argumentacyjnym barokowego konceptu. Oksymoron osłabia

⁶ Zob. np. S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 5, Warszawa 1904, s. 73.

⁷ Na temat inspiracji Krasińskiego tradycją barokową zob. m.in.: J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych* [w:] *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1982, s. 300; J. Lyszczyna, „Hymn” Zygmunta Krasińskiego w kręgu tradycji poezji barskiej [w:] *Barokowe przypomnienia i inne szkice historycznoliterackie*, red. R. Ocieczek, M. Piechota, Katowice 1994, s. 150–159. Związki liryki Krasińskiego z barokiem obszernie i przekonująco omawia M. Szargot (*Ziemia rozdziału...*, dz. cyt., s. 61 i n.).

tu swoją moc ontologiczną. Nie kreuje żadnego „trupiego” świata poetyckiego. Stanowi jedynie hasło wywoławcze do mnożenia paradoksalnych analogii między poległym w boju a zakochanym. W istocie bohater wiersza Morsztyna może być co najwyżej „jak” trup, w jakiś sposób „podobny” do trupa. Pozostajemy w tym przypadku w granicach poetyckiej refleksji.

Inaczej w liryce Krasińskiego. Obsesyjnie powracające wyznania o „życiu w grobie” (VI, 135), na „śmiertelnych niwach” (VI, 23), o „konaniu w próżniach ducha” (VI, 23), „życiu śmiercią” (VI, 77), „umieraniu życiem” (VI, 77), byciu „trupem w trumnie” (VI, 186), przebywaniu „z pochodnią w ręku na własnym pogrzebie” (VI, 32) itp. nie są prowokacją, a już na pewno nie żartobliwą. Są raczej śmiertelnie poważną konstatacją. Te i im podobne metaforyczne predykcje kreują w liryce Krasińskiego przestrzeń śmierci, zabudowują świat, który jest „cmętarzem z łez, ze krwi i błota” (VI, 217), licznymi szczegółami. W poezji Krasińskiego grobem może stać się wszystko: morskie wody („całun fali” (VI, 258) „wód grób” (VI, 96), „konająca fala” (VI, 50)), niebo i ziemia („księżyc [...] Jak cmętarz złoty nadziemskiej krainy,/ Płynący wolno nad ziemi cmętarzem”, VI, 54), ale też i zielnik ukochanej z okolicznościowego wiersza („maleńki grób”, VI, 70), i w końcu sam bohater, nawet u boku kochanki („leżę grobowym u stóp twych kamieniem”, VI, 40). Nie ma potrzeby rozwijać tego wątku, mnożyć dalszych przykładów; jest ich bardzo wiele. I są to rzeczy dobrze znane w badaniach. Trupią egzystencję Krasińskiego, „czarnego człowieka”, najpełniej opisał – w kontekście epistolografii autora *Irydiona* – Marek Bieńczyk⁸. W tym miejscu chciałbym natomiast zaakcentować przemożną rolę oksymoronicznych metafor w procesie, który sprawia, że ta trupia egzystencja – w swoich licznych przejawach – składa się na sugestywną wizję poetycką. Mówiąc krótko: świat liryki Krasińskiego wyrasta z oksymoronu, to właśnie on stanowi jego bytowy fundament. Pisał przywołany tu przed chwilą Bieńczyk, że „Krasińskiego «fenomenologia śmierci» jest czymś więcej niż tylko działaniem intelektualnym. Jest ruchem wyobraźni, drgnięciem egzystencji”⁹. Obserwacja ta – głównie dzięki oksymoronom – odnosi się także do poezji, choć trzeba przyznać, że listy Krasińskiego budują tę wizję w sposób artystycznie bardziej przekonujący i zróżnicowany.

2. ROZCHWIANIE SENSU. SEMANTYKA OKSYMORONU

Czytanie liryki Krasińskiego budzi niejednokrotnie problemy interpretacyjne o dość specyficznej postaci. W trakcie lektury wiersza *Serce mi pęka...* może nas na przykład zaskoczyć, że zatracenie wewnętrznej i nieśmiertelnej „iskry geniuszu” łączy bohater z poświęceniem się miłości:

⁸ M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa 1990.

⁹ Tamże, s. 126.

Gdybym nie kochał śmiertelnej piękności
 I ust nie złożył na widomem czole,
 Byłbym tą iskrą, spadł mi z wieczności,
 Pożar rozniecił na ziemskim padole
 [...]
 Dziś już za późno! Dusza jest jak ciało:
 Gdy się raz psuje, a nadpsutej części
 Od zdrowych siłą nie oderwiesz całą,
 Złe się rozbiegnie i wszędzie zagości.

[VI, 31]

To właśnie miłość okazuje się ostatecznie siłą odpowiedzialną za wieczną agonię duszy, przekreśla nadzieje na nieśmiertelność. A przecież pisze to poeta, który wielokrotnie łączy w swojej poezji miłość z nieśmiertelnością i zmartwychwstaniem.

W innym, mającym znamiona wypowiedzi programowej, wierszu *Poeta* nagromadzenie paradoksów prowadzi do typowej dla Krasińskiego sytuacji: bohater umiera za życia, jego życie jest *de facto* śmiercią. Ale jaka jest tego przyczyna? „Tyś się wycofnął od nieśmiertelności,/ Boś nie chciał głowy w grób złożyć na chwilę!” (VI, 85). A przecież jest to wypowiedź kogoś, kto przyzwyczaił nas, że mieszka w grobie, że grób jest właściwym miejscem jego egzystencji.

Pisałem na wstępie, że system metaforyczny Krasińskiego wydaje się prosty. Składa się nań kilka podstawowych pojęć i figur. Życie, śmierć i miłość. Ogień, woda, jad, błoto, fala, łzy. Oksymoroniczność tej poezji polega też jednak na tym, że ten ubogi system pojęć i figur naznaczony jest wewnątrz sprzeczną aksjologią i semantyką. Chodzi o coś więcej niż ich wieloznaczność. Chodzi o to, że każdy z elementów systemu znajduje się w ciągłym ruchu, pokonując z łatwością drogę od jednego do drugiego bieguna sensu i wartości. Główne figury poetyckie Krasińskiego są zatem ze sobą nietożsame: wskazują na jakiś sens, by zaraz przywołać sens odmienny. Pozytywne w jednym kontekście, w innym całkowicie zmieniają swoją aksjologię.

Spójrzmy na jeden przykład. W poezji tej wielokrotnie pojawia się figura „jadu” i „trucizny”, często jako emblematyczna metafora niechętnego autentycznym uczuciom salonowego świata. Metaforyka ta pozwala wpisać „śmiercionośne” działanie „jadu” w problematykę „wężowego” fałszu, plotki, obłudy, „rozdwojonego języka”. W świecie liryki Krasińskiego ich ofiarą pada przede wszystkim miłość, nie mogąc – w związku z działaniem „jadu” – w pełni się uobecnić, uzewnętrznić. Za przykład mogą służyć takie wiersze jak np. *Szyderstwo* (VI, 58–61) czy *Do...* (VI, 74–75).

Jednocześnie jednak „jadem” i „trucizną” jest w tej poezji wielokrotnie także miłość. I to nie tylko wtedy, co byłoby zrozumiałe i umotywowane, gdy wiąże się z zawodem, cierpieniem i „rozdziałem”. Świadomość, że miłość to „trucizna” i „jad” ma też bohater w chwili miłosnego spełnienia, kiedy wyznaje: „Znów wąż

mnie oplótni, wąż, jak świat nasz, stary,/ Znów piłem szczęście z złotej trucizny czarnej” (VI, 69). Miłość ma więc dla Krasińskiego strukturę oksymoronu, stanowi połączenie zwalczających się pierwiastków, jest kontaminacją sił szatańskich i boskich:

Znów czuję węża, który mnie oplata,
 Znów czuję Boga, który mnie porywa –
 Sen śmierci znika, a w obszarach świata
 Hymn wniebowstąpienia zewsząd się odzywa.
 [VI, 46]

„Ziemska trucizna miłości” (VI, 106) jest siłą, która raz uwzniośliła człowieka, stawia ponad duchami, by kiedy indziej wieść do zguby. Skazuje na śmierć, ale bywa też jedyną nadzieją na zmartwychwstanie.

Obserwujemy u Krasińskiego ciekawy proces. Wiele jego wierszy konstruowanych jest w oparciu o pozornie klarowne, jednoznaczne opozycje. Rozgrywa je one w przestrzeni między życiem a śmiercią, „błotem” a „iskrą”, miłością a „jadem” niechętnego miłości świata. A jednak te przeciwstawienia – szczególnie gdy uwzględniamy kontekst innych utworów – przestają być proste i jednoznaczne. Można by rzec, że liryka Krasińskiego dekonstruuje te opozycje. Z jednej strony stale przeciwstawia sobie ich bieguny. Z drugiej, niemal w tym samym ruchu, demonstrowa ich wzajemne uwikłania. Opozycja jadu i miłości wygląda zupełnie inaczej, gdy pamiętamy, że jad również bywa w tej poezji miłością, a miłość jadem. Zły świat, od którego bohater chce się odseparować, wielokrotnie opisywany jest za pomocą figury „błota”¹⁰. Ostro zarysowana opozycja „ja–świat” okazuje się jednak problematyczna w świetle autocharakterystyki bohatera, dokonanej z wykorzystaniem tej samej figury: „Bom garstką tu błota,/ W której tkwi iskra wiecznego żywota!” (VI, 282). Częsty motyw „wrzącej krwi” może znamionować w tej poezji namiętność życia miłości, ale i agonię miłosnej egzaltacji. Tymczasem krew „krąży spokojnie” nie gdzie indziej, ale w grobach Italii. I to właśnie tam – we włoskich grobach – odnajduje poeta nie śmierć, ale prawdziwe życie¹¹. Poezja ta niesie ze sobą mnóstwo podobnych sprzeczności. Wiele z nich daje się ujednoznaczyć w ramach konkretnego kontekstu, nie zmienia to jednak faktu, że pozornie prosty system metaforyczny Krasińskiego okazuje się, wskutek działania oksymoronów, silnie rozchwiany. Wydaje się, że ta ambiwalentna struktura oddaje ruch wyobraźni Krasińskiego – wyobraźni, która marzy o jednoznaczności, a nieustannie rozmywa się w wątpliwościach, niejasnościach, wewnętrznych sprzecznościach.

¹⁰ W wierszu o incipicie *W dniu, w którym młody ten rok się zaczyna* czytamy: „Świat dziś kałużą rozmiękłego błota” (VI, 120), w *Resurrecturis*: „Świat ten cmętarem z łez, ze krwi i błota” (VI, 217).

¹¹ W wierszu poświęconym Rzymowi pisze np.: „To miasto wiecznym, w tych grobach jest życie,/ Które pod ziemią spokojnie i skrycie/ Krąży krwią wieków i serce spokoju” (VI, 105).

3. MIĘDZY OBRAZEM A DYSKURSEM

Mimo czynionych wcześniej zastrzeżeń nie sposób nie zgodzić się z opiniami tych badaczy, którzy zarzucali liryce Krasińskiego przesadną retoryczność. W istocie jest to często poezja w wysokim stopniu dyskursywna. Nieraz zbyt wysokim. Oczywiście, sama dyskursywność nie musi być przecież w poezji elementem niepożądanym, świadczyć może o tym liryka Norwida, a wśród współczesnych np. dzieła poetyckie Miłosza czy Herberta. Rzecz w tym, że dyskurs poetycki Krasińskiego jest nader często zbyt jednoznaczny, zbyt też jednostronny w swej tonacji emocjonalnej. Nierzadko brak mu przekonującego kontrapunktu, który mogłyby stanowić np. partie szczególnie zagęszczonej semantyki, czy też symboliczne obrazy, wchodzące z dyskursem w dialogowe relacje. W związku z tym liryka Krasińskiego okazuje się znacznie częściej poezją retorycznej konstatacji niż lirycznej ewokacji.

Nie znaczy to wszakże, że wiersze Krasińskiego pozbawione są całkiem metaforycznej wizualności. Także w zakresie poetyckiego obrazowania obserwujemy w tej twórczości wyraźną predylekcję do oksymoronu. Poeta postrzegający świat w kategoriach napięć, podziałów i kontrastów znajduje w tej figurze stylu i wyobraźni adekwatny wyraz swego światoodczucia. Oksymoron ma też zastosowanie jako narzędzie autoopisu, w wielu sytuacjach, w których bohater tych wierszy właśnie w sobie dostrzega fundamentalne pęknięcie. Jego „duch”, „wiecznie rozdarty”, „z szczytów otchłani woła sam na siebie” (VI, 31). Jego „pierś jednak żyje i oddycha szalem/ Choć ręka śmierci przytknięta do serca” (VI, 30). Konieczność ukrywania własnych uczuć, wiążąca się z ciągłym przywdziewaniem masek, przymusza do uwewnętrznienia cierpienia, co obrazuje figura „suchej łyzy” (VI, 43), która „nie lśni u powieki,/ Lecz serce pali i truje [...]” (VI, 44). Stan taki skazuje jednak na niekończącą się agonię, przekraczającą granicę ludzkiej wytrzymałości. Stąd też wyznania podmiotu, takie jak w wierszu *Znów żegnam ciebie...*:

Lecz dzisiaj darmo – w rozumu kajdany
 Nie zdołam dłużej wiązać serca rany –
 W szron zwierzchni oblec wrzące krwi mej fale –
 [...]
 Być jako posąg – lśniący a zlodniały –
 Mieć duszę z żaru, a czoło ze skały
 I gdy cię żegnam – żegnać jak nieznaną,
 Bardziej nad siebie i Boga – kochaną!

[VI, 76–77]

Oto sytuacja kochanka – bohatera tych wierszy: „zwierzchni szron” i „wrząca krew”, „zlodniały” posąg obdarzony „duszą z żaru”. Widać w tych wersach – po-
 nownie – tradycję barokową. Widać też ciężenie romantycznych konwencji. Wy-

daje się jednak, że zastosowanie oksymoronów odświeża te zabiegi, wprowadza do utartych chwytów liryki miłosnej poetyckie napięcie.

4. POETA KONSTELACJI CZY POETA EWOLUCJI?

W badaniach nad twórczością Krasińskiego powracała niejednokrotnie refleksja związana z próbą określenia kierunku jej rozwoju. Czy mamy do czynienia z „pisarzem konstelacji”, jak chciał Bieńczyk?¹² Czy też może twórczość tę cechuje widoczna ewolucja, jak twierdzi monografista poety Andrzej Waśko?¹³ I w końcu: jak w tak zarysowanej optyce sytuować wiersze Krasińskiego? Co do tej ostatniej kwestii: monografista tej liryki, Maciej Szargot, przychylił się do zdania autora *Czarnego człowieka*: „wiersze nie obrazują przemiany myśli Krasińskiego, a na różnych etapach pesymizm miesza się w nich z optymizmem”¹⁴.

Jest to jedna z niewielu ważnych konstatacji w książce Szargota, z którą nie do końca się zgadzam. Uważam bowiem, że całe to przywołane wyżej przeciwstawienie jest chybione: rozpoznanie Krasińskiego jako poety konstelacji daje się uzgodnić z dostrzeganiem w jego twórczości wyraźnej ewolucji. Tezę taką dobrze ilustruje liryka autora *Przedświtu*. Jest to bowiem niewątpliwie poezja, w której struktura świata i doświadczenia przybiera wciąż podobne kształty, powraca do tych samych wzorów, modyfikując je w niewielkim zakresie w kolejnych inwariantach. Tekstowym wyrazem takiego ujęcia jest widoczna na wielu planach repetatywność – zjawisko, od którego rozpocząłem swoje rozważania. Zjawisko, które zdaje się świadczyć o słabości tej poezji, ale – jak zapowiadałem wcześniej – mające też pozytywny (w sensie artystycznym) rewers. Sądzę bowiem, że dopiero w tej powtarzalności (tematów, ujęć, figur, obrazów *etc.*) objawia się w pełni właściwa liryce Krasińskiego obsesyjność. Z szeregów repetycji, w grze powtórzeń i różnic, wyłania się sugestywny obraz egzystencji udręczonej. Obraz ten jest zarówno fascynujący, jak i drażniący. I takie jest też, jak mi się wydaje, doświadczenie lekturowego kontaktu z liryką Krasińskiego.

Z drugiej strony trudno zaprzeczyć, że liryka ta przechodzi dość wyraźną ewolucję, jakkolwiek oczywiście, ani prostą, ani liniową. Nie wymagajmy jednak od poezji logiki i konsekwencji właściwej matematycznym równaniom. Zmiany zachodzące w liryce Krasińskiego nie mają charakteru gwałtownych przełomów,

¹² M. Bieńczyk, *Czarny człowiek...*, dz. cyt., s. 174.

¹³ A. Waśko, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 14. Warto podkreślić, że Waśko formułuje swój sąd w wyraźnej opozycji do ustaleń Bieńczyka: „Krasiński jako pisarz nie tylko przechodzi ewolucję, ale i przeżywa, przynajmniej dwukrotnie, gwałtowne przełomy. Zdaje też sobie z tego sprawę, w listach do przyjaciół odcina się od zamkniętych etapów swego życia i twórczości. Trudno więc przyjąć sformułowaną niedawno, efektowną tezę, że trzeba o nim mówić wyłącznie jako o pisarzu „konstelacji” a nie „drogi”, „zmiany” (tamże, s. 14).

¹⁴ M. Szargot, *Ziemia rozdziału...*, dz. cyt., s. 13, 22–23.

wiążą się raczej z przesunięciami dominant, ze zmianami rozłożenia akcentów¹⁵. Gruntowne omówienie tego problemu w odniesieniu do całości liryki wymagałoby znacznie więcej miejsca, niż zakłada to niniejszy szkic. W tym miejscu chciałbym zatem jedynie zasugerować krótko, jaką odpowiedź na wyżej postawioną kwestię możemy wyczytać z właściwej Krasińskiemu poetyki oksymoronu.

Otóż sędzę, że – z ambiwalencją właściwą całemu dziełu Krasińskiego – poetyka ta potwierdza zarówno „konstelacyjność”, jak i ewolucyjność tej liryki. Konstelacyjności, łączonej w powyższych rozważaniach ze swoiście rozumianą repetatywnością, poświęciliśmy już sporo miejsca. Na czym jednak polegać miałyby ewolucyjność znamionowana przez interesującą nas figurę? Po pierwsze, Krasiński w wyczuwalny sposób wycofuje się z oksymoronu. W miarę upływu czasu zabieg ten jest coraz rzadszy, jakkolwiek stosowany jest także w późnej jego twórczości. Wiąże się z tym stopniowe ujednoznacznienie łączonych wcześniej oksymoronem pojęć. Coraz częściej w tej poezji życie jest życiem a śmierć śmiercią – i bohater tych wierszy, by tak rzec, wybiera życie¹⁶. Po drugie, tam, gdzie ciągle dochodzi do wymiany znaczeń pomiędzy tymi porządkami, pojawia się ton nowy: śmierć – jeśli jest śmiercią wartościową – okazuje się życiem, może życiem owocować¹⁷. I w końcu rzecz może najważniejsza: zmienia się poetyka oksymoronu. We wczesnej liryce, co pokazywały właściwie wszystkie przywołane do tej pory realizacje, jest on przede wszystkim figurą nieprzystawalności. Połączenie sprzecznych, wykluczających się pierwiastków jest możliwe, ale jest też swego rodzaju egzystencjalnym skandalem, który skazuje człowieka na cierpienie. Kilka razy pojawia się jednak – i to już we wczesnej poezji – oksymoron o zupełnie innej strukturze, zmieniający całkowicie relacje pomiędzy kontrastowo zestawionymi elementami. Co ciekawe, często opiera się on na połączeniu żywiołów wody i ognia. Bohater wiersza *Chciałbym anioła widzieć...*, marząc o miłosnym zmartwychwstaniu, projektuje obraz ognistego płaczu ukochanej, który sprawi, że „grób spłonie ogniem i w stu błyskawicach/ Słońc nieśmiertelnych obleją mnie wieńce” (VI, 26). W innym wierszu, *Do D.*, w charakterystycznej dla Krasińskiego wizji życia pośmiertnego, bohater staje się iskrą, która daje początek burzy, i oblewa ukochaną „płomieniem swojej krwi” (VI, 102). Ten ognisty deszcz pozwala zatem pokonać dzielącą ich granicę między życiem a śmiercią. W późniejszym wierszu *Tam, gdzie spokój...*, podejmującym problematykę historiozoficzną, pojawia się figura nadpływającej „czasu fali”, która ma charakter wodno-ognistego żywiołu. I to właśnie ona przepala i oswobadza związane stopy Zbawiciela:

¹⁵ Najbardziej wyraziste jest być może stopniowe wyciszenie tematyki erotycznej, idące w parze z narastaniem problematyki patriotycznej.

¹⁶ Zob. np. jeden z ostatnich wierszy Krasińskiego *W twoim ze śmierci ku życiu odrodzie...* (VI, 272–277).

¹⁷ Zob. np. wiersz *Cokolwiek będzie...*: „Jedno wiem tylko: Polska zmartwychwstanie,/ Jedno wiem tylko: na dziejów przestrzeni/ Grób nasz nam w życia gmach się przepromieni” (VI, 268).

Lecz nadpływa czasu fala,
Co mu stopy pocałuje
I, jak płomień, co przepala,
Z więzów stopy te rozkuje.

[VI, 153]

Ten ognisty płacz, ognisty deszcz, ognista fala – to już inne oksymorony. Nie są one figurami nieprzystawalności, lecz figurami syntezy, harmonijnego połączenia sprzeczności. Co ważne, w liryce tej pojawiają się one z reguły nie w tekstowym „tu i teraz”, ale w przestrzeni marzenia, wychylone w przyszłość. Jeżeli wyjdziemy poza lirykę, to okaże się, że właściwie tylko takie oksymorony odnajdziemy w *Przedświcie*. „Wszechzgodę” wszelkiego bytu wyraża tam grana na harfie „ze strun światła i błękitu” (metafora wszechświata, kosmosu) pieśń, która jest „ciszą świata” (IV, 326). Eschatologiczna perspektywa końca czasów ewokowana jest przez obraz, w którym Bóg sypiący iskry sprawia, że „czasu tonie” ulegają spaleni:

Wiekuijsty ojców Boże,
Ty, co górny i daleki,
Coraz jaśniej w nas przez wieki
Tu zstępujesz – i, jak zorze,
Z bram wieczności w czasie tonie
Skry Twe sypiesz, aż czas spłonie!

[IV, 360–361]

Wydaje mi się, że jest to punkt dojścia Krasińskiego do poetyki oksymoronu. I to właśnie w tej przestrzeni: pomiędzy oksymoronami jako figurami rozdzarcia a oksymoronami jako figurami syntezy – w tej przestrzeni „dzieje się” poezja Krasińskiego.

*

Przedstawione w tym tekście obserwacje stanowią propozycję lektury, która rozpoczyna się w punkcie zwykle przez badaczy Krasińskiego pomijanym. Nie jest ona próbą czytania jego liryki jako wykładu myśli, dla którego struktura retoryczna tekstu jest elementem redundantnym. Jest natomiast próbą czytania poezji Krasińskiego jako – po prostu – poezji. Wychodzę więc od tego, co dla poezji konstytutywne – od metaforyki, w obrębie której rolę podstawową pełni u Krasińskiego oksymoron. Figura budująca poetycki świat. Potęgująca wieloznaczność tekstu. Kreująca symboliczne ekwiwalenty dla tkanki dyskursywnej. A w końcu – obrazująca w sposób poetycki ewolucję ontologicznej refleksji poety: od myślenia o świecie w kategoriach „rozdziału” – po marzenie o wielkiej syntezie.

Łukasz Niewczas

THE POETRY OF THE OXYMORON: ZYGMUNT KRASIŃSKI'S VERSE

Summary

This re-reading of Zygmunt Krasiński's lyrical verse rejects (at least to some extent) the generally held view of his poetry as some kind of literary fossils. To demonstrate its genuine complexity the author of this article focuses on Krasiński's use of the oxymoron, an aspect of his poetic art that has been neglected by the critics. The oxymoron, which seems to be his favourite metaphoric device, is analysed here on the level of poetic ontology, poetic semantics, and metaphoric imagery. In each of those spheres oxymorons play a dominant role: Krasiński uses them to construct his poetic world, to complicate and problematize his meanings, and to create a highly dramatic imagery. Finally, it is argued that the shift in Krasiński's use of the oxymoron from a sign of cleavage to that of a balanced whole corresponds to a similar evolution in his ontological views.