

MAŁGORZATA ŁOBOZ

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

„ŚNIEGIEM ZAPRAWIONE CUKRY”
– FRENETYCZNA WIZUALIZACJA PRZESTRZENI
W *AGAJ-HANIE* Z. KRASIŃSKIEGO. GŁOSA

Estetyczne zróżnicowanie przestrzeni, kreującej w *Agaj-Hanie* fascynujący, wysublimowany artystycznie kształt utworu o cechach frenetycznych – nie budzi żadnych wątpliwości interpretacyjnych. Próbował ją charakteryzować Juliusz Kleiner, wskazując w poemacie nie tylko obraz „ginących jednostek i ginącego świata”¹, lecz również inspiracje przez gotycyzm angielski (głównie twórczość Charlesa Roberta Maturina), konotacje z francuską literaturą „szaloną” (choćby z *Samotnikiem* d’Arlincourta) oraz rosyjskim romansem historycznym (*Youry Miloslavsky ou les Rousses en 1612*, opublikowanym na łamach „Bibliothèque Universelle”, z którego francuskim tłumaczeniem Krasiński miał okazję się zapoznać). Jednocześnie warto zauważyć, że w dotychczasowych omówieniach *Agaj-Hana* dość jednoznacznie potraktowano tytułowego bohatera, dopatrując się w rysach tatarskiego romantycznego kochanka losów średniowiecznego trubadura, zreinterpretowanego przez poetę w konwencji preromantycznej (jedynie Marek Bieńczyk zasugerował autobiografizm jako istotny trop interpretacyjny tej postaci). Kleiner zarzucał Krasińskiemu epigonizm wobec pretensjonalnej beletrystyki klasycystyczno-sentymentalnej, prowokując pytanie o jakości estetyczne poematu – wszak gotycyzm jako nurt literacki, zróżnicowany pod względem treści i formy, występujący w wielorakich odmianach gatunkowych, w Polsce najczęściej kontaminował poetykę grozy (spod znaku V. Hugo) z modelem bajronicznym. *Agaj-Han* w pewnym sensie jest tego potwierdzeniem, niemniej lekturze poematu niezmiennie towarzyszy próba pełnej odpowiedzi na pytanie dla jakich celów Krasiński posłużył się gotycyzmem i czy na pewno była to jedynie kwestia mody na konwencję? Z całą pewnością wykorzystał techniki operowe, motywy powieści sentymentalno-rycerskich, topikę oniryczną (inspirowaną przez E. T. A. Hoffmana, Jean-Paula i Nerval), rozbudował emocjonalne wyznania liryczne, wzmocnił

¹ Por. J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia*, Warszawa 1998, s. 117.

dynamiczną polaryzację osobowości bohaterów, ekspresję językową, demoniczny klimat horroru z jego stałymi rekwizytami: tajemniczym zamkiem, ponurą wieżą, krętymi schodami, mrocznymi, podziemnymi lochami. Wszystkie te gotyckie emblematy utworu Maria Janion łączy z ideowym podłożem fabuły, podkreślając jej wymowę aluzyjną².

Poemat (opublikowany w 1833 r.) powstawał w październiku 1831 r., kiedy autor był już świadom klęski powstania listopadowego. Czyżby (opisana przez J.U. Niemcewicza w *Dziejach panowania Zygmunta III*, których fragment stanowi motto utworu Krasińskiego) opowieść o polskiej magnatce, Marynie Mniszchównie (córcie Mniszcha z Wielkich Kończyc, wojewody sandomierskiego, lwowskiego, Samborskiego, starosty medenickiego) – dumnej i nieprzejednanej carowej moskiewskiej, która po śmierci drugiego męża (Dymitra II Samozwańca) walczy o utrzymanie władzy, wspierana przez oddanego atamana kozackiego (Igora Zaruckiego, w towarzystwie którego wyprawia się na Astrachań) – miała pełnić rolę terapeutyczną? Trudno ocenić, czy powieść określana mianem „oryginalnej i niebłahej” – jednej z „najcenniejszych utworów Krasińskiego w dziejach polskiego romantyzmu”³ rozwiązywała ówczesne dylematy moralne autora. Z jednej strony – manieryczny styl ekspresjonizmu romantycznego przypisywano nawiązaniom do barokowej frenetycznej estetyki wczesnych powieści Krasińskiego⁴, w których tło fabularne kształtują również dzieje Polski (*Grób rodziny Reichstalów*, *Gastold*, *Sen Elżbiety Pileckiej*, *Władysław Herman i dwór jego*), z drugiej – sam Krasiński, wyrażając w liście do Henryka Reeve’a zamiar prezentacji „gigantycznej frenezji”, objaśniał ideowy i aluzyjny sens takiego zabiegu:

Wiek ów (1610!) – to nasze wieki średnie. Wszystko tam bohaterskie i nacechowane energią. Znaleźć można w Polakach, co na swych koniach przebiegają Rosję od morza do morza, gigantyczną frenezję, wiarę w samych siebie, poczucie siły własnej barbarzyńców, którzy runęli na Rzym i Rzym rzucili pod swe stopy⁵.

Umiejscowienie akcji w wieku XVII nie powinno budzić zdumienia, wszak w literaturze polskiej pojawiło się więcej utworów nawiązujących do gotyckich tradycji średniowiecza, lecz ich fabuła związana była z wydarzeniami późniejszymi (przykładem może być *Zamek Konięcpolskich* Anny Mostowskiej, 1806). Krasiński antycypował zatem iluzję średniowieczną, wpisaną w fabułę typową dla romantycznej narodowej mitomanii. Dokonał tego przy pomocy środków funkcjonujących w literaturze gotyckiej. Wykorzystał gotycką dekorację architektoniczną (zamek), w tym wypadku odwołującą się do symbolu twierdzy,

² Por. M. Janion, *Zygmunt Krasiński debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 180.

³ Ibidem, s. 180.

⁴ Por. M. Janion, op. cit., s. 186.

⁵ Cyt. za: M. Janion, op. cit., s. 182.

lecz zrezygnował z tych elementów preromantycznych, w których nastrój grozy budowała obecność duchów, upiorów, wampirów, wprowadzając na pierwszy plan postać fikcyjną o skomplikowanej psychice, stanowiącej źródło zagrożenia. Co ciekawe – narastająca stopniowo nastrojowa dynamika poematu, inicjowana przez nieszczęśliwe uczucie targanego namiętnościami sługi tatarskiego do dumnej i chłodnej emocjonalnie władczyni – budowana jest nie tyle przez kluczowy wątek fabuły, ile przez malarskie i akustyczne efekty niezwyklej wizualizacji przestrzennej.

Jej obecność zasygnalizował Tomasz Łuczkowski w interesującym i wnikliwym pod względem interpretacyjnym studium *Pejzaż Północy w Agaj-Hanie Krasińskiego*⁶, lecz lektura tego tekstu prowokuje delikatne dopowiedzenia. Autor dostrzega w poemacie pejzaż statyczny, zastygły, makabryczną dosłowność obrazu zbrodni, nastrój złowieszczonego zastygnięcia, letargu, znieruchomienia, wszechobejmującą martwość, śmierć i destrukcję, katastrofę w przyrodzie i atmosferze (śnieg kostniejący w bryłach, miód i wino krzepnące na mrozie, sztywniejącą materię, zastygającą wodę), obsesyjne makabryczne wizje krwawych mordów i zbiorowe portrety trupów, uzasadniając te obrazy zastosowaniem czasowników związanych z zamieraniem i spowalnianiem ruchu, czemu towarzyszy zanik światła lub całkowity jego brak (ogniska dopalają się i gasną, węgle „konając, sypną czasem iskrami”)⁷ oraz sugerując, że poemat Krasińskiego wyróżnia się na tle scotowskiej powieści historycznej⁸, ponieważ psychologia postaci i tło historyczne nie budują wiernego kolorytu lokalnego. Oczywiście – to pierwsza cecha, która zwalnia interpretację utworu od pierwszoplanowości historyzmu, lecz nie jedyna. Poemat nie wpisuje się w strukturę typowej romantycznej powieści historycznej przede wszystkim dlatego, że dominują w nim walory estetyczne, z których emanuje bogata symbolika – charakterystyczna dla sztuki romantyzmu.

Warto w tym miejscu przywołać (zasygnalizowane w tekście Łuczkovskiego) inspiracje przez Novalisa i Jean-Paula, którego Krasiński uwielbiał. W jednym z listów do Reeve’a wyznawał „Jean Paul zrobił na mnie wrażenie nieznanego boga, stworzyciela jakichś nowych krain. Nie znam duszy równie świeżej, równie dziewiczej”⁹. Wiadomo, że w podróźnej biblioteczce woził ze sobą tom Novalisa oraz pełne wydanie *Pieśni o Nibelungach* Jean Paula¹⁰. Można przy tym założyć, że pokolenie czytelników Schillera pojęcia „gotyku” i „gotycyzmu”

⁶ T. Łuczkowski, *Pejzaż Północy w Agaj-Hanie Krasińskiego (Północ – od wzniosłości do konwulsji)*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Burdziej, Toruń 2001, s. 167-185.

⁷ Ibidem, s. 168.

⁸ Ibidem, s. 189.

⁹ Por. Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, t. 1, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1991, s. 70.

¹⁰ Ibidem, s. 69-70.

dość naiwnie uznało za prototyp romantyzmu, by następnie (w latach 1820-1835) przenieść je do hasłowego zestawu symboli. Romantycy z pietyzmem zasymilowali średniowieczne legendy trubadurów, antyracjonalną dekoracyjność, aczkolwiek gotycka przestrzeń architektoniczna stanowiła jedynie symboliczną syntezę wieków średnich. Zbuntowanych poetów, dążących do wypracowania indywidualnego stylu literackiego, gotycyzm mógł prowokować do polemicznej gry z oświeceniowymi encyklopedystami. Ponieważ estetycy oświeceniowi drwili sobie z pretensjonalności gotyku, tak więc w świadomości XVIII-wiecznej ów termin kojarzył się pejoratywnie. Oznaczał nie tyle nawiązanie do konwencji średniowiecznej, ile łączył się z wizją europejskiej ekspansji barbarzyńskich ludów Północy. Według Adama Grzymały Siedleckiego „Gotique w ustach ówczesnego człowieka znaczyło nie tylko «gotycki», ale i «barbarzyński». Każdy źle wychowany człowiek był gotique. Każda pretensjonalność miała technikę *gotique*. Szekspir był *gotique* i Rousseau *gotique*, co zadziorniejszy romantyk na złość więc nieboszczykom encyklopedystom wbiwał w siebie nabożeństwo do gotyku”¹¹.

Nie ulega jednak wątpliwości, że gotykiem posłużył się Krasiński w celu przewrotnej literackiej gry, lecz z dobrodziejstwem inwentarza przejął od poprzedników kult dla ulubionej przez preromantyków konstrukcji przestrzennej. Wprawdzie losy bohaterów wpisują się w klimat *Pieśni Osjana*, zimne i mroczne krajobrazy, fantastyczną scenerię nawiązującą do Novalisa lub Jean Paula, jednak nie to decyduje o oryginalności utworu, tylko eksperymentalna próba odwzorowania w prozie poetyckiej zespołu wrażeń zmysłowych (czyli wyeksponowanie zjawisk typowych dla romantycznej synestezji). Wprawdzie sygnalizuje to Łuczkowski, konfrontując statyczność, bezruch, martwość i inercję z konkluzją, że „kształty, barwy, światła, zapachy i przestrzenie Północy – wszystko to podróżnikom, którzy realnie lub w wyobraźni ujrzeni owe odległe brzegi, wydaje się przedsięwzięciem nadzmysłowego świata”¹². Nie ulega jednak wątpliwości, że w przypadku tekstu Krasińskiego – ta sensualistyczna przestrzeń została zainspirowana przez twórczość Byrona. Wprawdzie Grzymała Siedlecki pisał, że Krasiński, który zaczął się uczyć romantyzmu od Byrona – faktycznie nauczył się go od filozofów i historyków niemieckich, jednak niewątpliwie w znacznej mierze to Byron patronował całej estetyce dzieła, nie tylko kreacji namiętnego, szaleńczego Agaj-Hana, lecz przede wszystkim – realizowanej w utworze konsekwentnie, typowo romantycznej synestezji. Sam Krasiński preferował Byrona i ostrożnie przestrzegał przed nadużywaniem frenetycznej groteski, pisząc w liście do Reeve’a, adresowanym 29.08.1830 r. (nie jak twierdzi Grzymała-Siedlecki w 1831 r.) – w roku poprzedzającym pierwsze twórcze próby poematu:

¹¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Wstęp*, w: Z. Krasiński, *Myśli o sztuce*, Lwów 1912, s. XXIII.

¹² T. Łuczkowski, op. cit., s. 169.

Nie oddawaj się poezji Hugo! Jest to poezja wyobrażeń, bez myśli. Wielkim niedomiarem Hugo, Balzaka i całej tej generacji ponurych poetów, którzy boją się nawałnic, jest to, że mają oni za dużo wyobraźni, a za mało uczucia. Nie ma harmonii między poszczególnymi władzami ich duszy. Czytaj ich, to co ci zostanie po przeczytaniu, nie będzie całością harmonijną. Czytaj Szekspira i Byrona; kilka szczegółów może ci się wydać rozdźwiękiem, ale całość utworzy zgodną muzykę. Wielki poemat powinien imitować wszechświat, gdzie szczegóły mogą się wydawać dziwaczne, ale całość – boska¹³.

Stwierdzenie to koresponduje z inną refleksją (wyrażoną w liście do Ary Scheffera), którą uznać można za estetyczne credo Krasińskiego: „Filozofia dochodzi tylko do abstrakcyjnego zrozumienia boskości na ziemi i w niebie. Sztuka potrafi oddać rzeczywistość boskości na ziemi i w niebie”¹⁴.

Odtwarzanie „boskości” na ziemi w przypadku *Agaj-Hana* ma charakter dwuwymiarowy. Mimo że filozoficzny pejzaż poematu kształtowany jest przez zimowy krajobraz monotonnej bieli, co daje wrażenie rozległej, nieskończonej dalekiej przestrzeni, w której przyroda zamrzwiała, uczucia zamarzły, a statyczny świat spowiła gęsta mgła, to – jak wskazuje Łuczkowski:

[...] zalany opalizującym, mlecznym blaskiem albo spowity w matowe szarości polarnej mocy wydaje się najdoskonalszym obrazem bezkresu i wieczności – Boga. Łąd łączy się tu przeciwieństwem z morzem i niebem w idealnej harmonii, otaczając podróżnych ze wszystkich stron popielatymi i błękitnymi smugami chmur, wody, morskiej piany, lodowych jezorów i tafli¹⁵.

Nie można się z tym nie zgodzić. Istnieje jednak inny wymiar tej przestrzeni (i niełatwo orzec, który z nich jest dominujący). Z tym zimnym i mglistym pejzażem wyraźnie kontrastuje dynamika światła i dźwięków, wspomniane przez Marię Janion oboczności malarskie i muzyczne¹⁶ oraz ruch – niekoniecznie wyrażający siły witalistyczne (wskazuje na to interpretacja Macieja Szargota, dostrzegającego w *Agaj-Hanie* wirujący, szalony, kolisty ruch jako najczęściej wykorzystywaną figurę chaosu¹⁷). W opinii Łuczkowskiego – dopiero, gdy pojawia się księżyc – pejzaż staje się zdynamizowany, niespokojny i zmienny. Czyżby noc Krasińskiego wyróżniała się na tle nocnych pejzaży romantyków? Już początkowy opis pejzażu:

Wieże Kaługi z daleka pod chmur zimowych nawałą coraz szarzeją, bo wieczór się zbliża. – Ale dosyć dnia jeszcze, by oświetlić te wzgórki śniegiem obciążone, które kołem okrążają równinę, z której śnieg zmieciony¹⁸.

¹³ Cyt. za: Z. Krasiński, *Myśli o sztuce*, s. 93.

¹⁴ Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, s. 547.

¹⁵ T. Łuczkowski, op. cit., s. 170.

¹⁶ Por. M. Janion, op. cit., s. 188.

¹⁷ M. Szargot, *Sploty. Trzy obrazy w Agaj-Hanie Krasińskiego*, „Ogród” 1992, z. 2, s. 151.

¹⁸ Z. Krasiński, *Agaj-Han*, w: idem, *Dzieła literackie*, t. 2, oprac. P. Hertz, Warszawa 1973, s. 495.

– świadczy o tym, że nocna przestrzeń *Agaj-Hana* mieniła się niezwykłą, rozświetloną aurą, mimo że sugestywne, rozbudowane metafory (płótna namiotów dyszące fałdami „kiedy wiatr pod nie się wkradnie”, czołgające się po śniegu skrzepłe „bryły, z których barwy przebija dotąd barwa miodu i barwa małmazji”) sygnalizują ekstremalną sytuacją kryzysową. Krasiński posłużył się (intertekstualną) metodą jednoczesnego utrwalenia różnorodnych semantycznych efektów, w których nie tylko formy wizualne współtworzą zagadkowy wizerunek przestrzenny, lecz również efekty akustyczne. Modulacja, artykulacja, natężenie dźwięku stanowią dopełnienie nastrojowego obrazu. Muzyczność tekstu (uzyskana nie tylko w zrytmizowanym języku narracji, paralelnej składni, regularnym zastosowaniu powtórzeń, lecz w bogatym pod względem akustycznym sposobie obrazowania przestrzeni) – współtworzy nastrój grozy, czego wymownym dowodem może być zaakcentowany przez narratora krzyk Maryny: „nagły, głośny, znać po nim, że mowa z tych ust zwykle padać musi jak tony muzyki [...] Był to krzyk królowej na ruinach swojego pałacu [...]”¹⁹. Przy czym warstwa sugestywna stanowi tutaj podstawę funkcjonowania obrazu poetyckiego, dopełnionego w przywołanym przez obraz „oddźwięku” (ów autorski zabieg znakomicie pasuje do Bachelardowskich teorii oddźwięków, w których „obraz poetycki zyskuje dźwięczność istnienia”²⁰). I nawet jeżeli ów obraz niejednokrotnie wydaje się kiczowaty, to ta przerysowana otoczka patetycznej rozpacz – przełamuje stereotypy wzniosłości. Wszystko tu zmierza do ekspresji i ruchu.

Obecność tej drugiej perspektywy (antytezy wzniosłości) wyznaczona jest z jednej strony przez dążenie do romantycznej synestezji, z drugiej – z (przejętą z lektury Byrona) konwencją orientalną. Nie ulega bowiem wątpliwości, że to właśnie orientalna stylizacja zdominowała problematykę „ginącego świata”. Mimo że wielu interpretatorom ów orientalizm wydawał się tandetny i powierzchowny (w opinii Kleinera „wschód z bazaru”, „wystawa towarów wschodnich”, „żyjące muzeum świetności i grozy” składają się na epigońskie stylizacje pre-romantycznej beletrystyki i konwencji operowych²¹), to jednak przepych bajecznego Wschodu służy podporządkowaniu zamierzonej przez autora (a zainspirowanej przez utwory Byrona) tendencji – intensywnemu odtworzeniu wrażeń zmysłowych, doświadczanych w wyobraźni artystycznej. To jedna z podstawowych cech bajronicznych, której romantycy byli świadomi (jak pisał Mickiewicz: „Bajron, ożywiając obrazy uczuciem, stworzył nowy gatunek poezji, gdzie duch namiętny przebija się w zmysłowych rysach imaginacji”²²). Dlatego ośnieżone połacie okolic Kaługi to (na zasadzie antytezy) słodkie „śniegiem posypane cukry”,

¹⁹ Ibidem, s. 497.

²⁰ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1975, s. 360.

²¹ J. Kleiner, op. cit., s. 120.

²² A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: idem, *Dziela*, t. 5, Warszawa 1996, s. 123.

a niebezpieczny bajronista, którego „oczy były żywą tęczą uczuć, zmienną jak opalowe połyski”²³ tupał żółtymi bucikami ze srebrnymi ostrogami, emanując paletą ostro kontrastujących barw.

Warto jednocześnie zauważyć, że gotycyzm zainspirował niekonwencjonalny model erotyzmu, (relatywizując wartości moralne, zakwestionował roussoistyczną miłość i dobro natury ludzkiej²⁴). W konwencji orientalnej baśni erotyzm *Agaj-Hana* – wpisuje się zarówno w koncepcje zmaterializowanej śmierci, jak w witalistyczną formułę inicjacji życia²⁵. Znamienne, że ironiczna gra z namiętnościami realizuje się przez nawiązania do rzeczywistości dźwiękowej (na przykład, gdy Maryna zwraca się do Agaj-Hana z gorzkim wyrzutem: „Dobrze waszmości grać na cymbałach i kotłach gwoli naszej zabawie”²⁶). Niestety – mimo urody i lirycznego piękna zakochanego młodzieńca – obojętna wobec jego załotów bohaterka nie jest w stanie w pełni zidentyfikować (kształtującej Agaj-Hanów) kultury orientalnej: „A co mówisz o moich kotłach i cymbale, to żeś nieświadoma tajemnic Samarkandy i Diarbeku – to, że ci diament Salomona nigdy nie bił w źrenicę, choć twoja źrenica jego blasku pełna [...]”²⁷.

Warto przy tym zwrócić uwagę na ważną rolę topiki solarnej. Ów „farys ze szczęśliwej Arabii”, dziecko karmione promieniami słońca – to poetycki portret „rozhużdanego gońca pustyni”, „kochanka dziewic o czarnym oku i włosie [...]”²⁸. Notabene, wspomnienie kraju lat dzieciennych należy do najbardziej wyrafinowanych realizacji malarskich w poetyckich obrazach *Agaj-Hana*:

– Na różańcu mego ojca tyle rubinów, ile tysięcy go słuchało, tyle diamentów, ile miast pod nim; w haremie tyle dziewic ile gwiazd na niebie, a jedna tylko królowa, błada jak miesiąc, z oczyma jak szafiry, z rzędem pereł w kielichu ust różanych – matka moja²⁹.

Notabene, w malarstwie tego okresu (zarówno w twórczości Ingres’a, jak Delacroix) również uwydatniają się wpływy arabskiego egzotyizmu, inspirowanego przez Byrona³⁰. Jeżeli jednak interpretatorzy sprowadzają ów model ukazywania kultury orientalnej do kategorii kiczu – warto przypomnieć, że w XIX w. znacząco zmieniły się pojęcia o Wschodzie. Gustaw Flaubert, charakteryzując Turcję Byrona – przestrzeń inną od tej funkcjonującej w wyobrażeniach XVIII wieku (zaprezentowanej w komicznym *Urowadzeniu z seraju* Mozarta) – określił ją

²³ Z. Krasiński, *Agaj-Han*, s. 497.

²⁴ Por. M. Janion, *Prace wybrane*, t. 1, *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 225.

²⁵ Por. M. Szargot, op. cit., s. 156.

²⁶ Z. Krasiński, *Agaj-Han*, s. 498

²⁷ Ibidem, s. 499.

²⁸ Ibidem, s. 500.

²⁹ Ibidem, s. 500.

³⁰ Por. M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Gdańsk 2006, s. 13.

jako „Wschód jataganu, albańskiego stroju i zakratowanego okna wychodzącego na lazurowe fale”³¹. Podkreślił zatem plastyczność wizji, schematyzm rekwizytów, dosadność przekazu.

Opis dzieciństwa w *Agaj-Hanie* dokonuje się więc za pośrednictwem wyznaczników malarskich. Epizody przeszłości zostały jedynie zasugerowane impresyjną aluzją lub metaforą apelującą do wzruszeń (charakterystyczna cecha malarstwa okresu wiktoriańskiego): „wśród chmur z kadzieli, w ogrodach z róż, gdzie fontanny biją tęczami, gdzie motyle drogimi kamieniami, a kwiaty motylów kochanki, piasek złotem połyska i każde źdźbło trawy nad szmaragd jaśniejsze. A kiedym wyrósł niemowlęciu nad głowę, klacz mi osiodłali emiry i strzemię srebrne trzymali, kark podstawiając pod stopę siadającemu – i łuk jednorozcowy mi dali, sajdak z kości słoniowej i strzały z drzewa róży z ognistym u ostrzów kamieniem. – Każda z nich, lecąc w górę była wschodzącą, spadając na dół zachodzącą gwiazdą; i wypuszczałem roje gwiazd takowych znad siodła z jedwabiu, jakby duch jaki, pan błękitnego przestworu”³². Agaj-Han wpisuje się w cały zastęp bohaterów literackich pierwszej połowy XIX w. przyglądających się niebu w poszukiwaniu drogowskazów życia, ale ten w rzeczywistości nie podziwiał gwiazd, tylko swoją przenikliwość w postaci umiejętnie wypuszczanej strzały. Ulegając relatywizacji wrażeń wzrokowych, podmiot liryczny adoruje własną doskonałość, symetrię kosmosu i indywidualnych zdolności, współtworzących odrębną, wyizolowaną z reszty świata rzeczywistość. Jako predestynowany do kreacji przeżyć, czuje się centralnym (a zarazem najważniejszym) elementem porządku natury.

Z całą pewnością – światło (i jego przemiany) jest tu wartością o najważniejszym polu znaczeniowym. Doświadczenia młodości dopiero w momencie szczególnego natężenia światła odkrywają bohaterowi wizję zaczarowanej przestrzeni, w której szczegółowo rejestruje barwy, kształty, a istoty żywe i przedmioty martwe zyskują atrakcyjność w świetlnych promieniach:

Drzewa, kwiaty, strumienie, fontanny, kopyta, pierza ptaków, grzywy lwów i koni, oczy dziewic i mężów zbroje – tyle światła przejmują, iż świat mój wydaje mi się teraz chwałą nadludzką, patrząc na świat wasz, hurysy moja!³³.

Romantycy uważali malarstwo za sztukę najbardziej symboliczną ze wszystkich dziedzin (realizując zasadę korespondencji sztuk, nierzadko przywoływano jego faktycznego twórcę, Simonidesa z Keos 556-467 p.n.e., który określił poezję mówiącym malarstwem, natomiast malarstwo – niemą poezją). Zatopiony w mrokach, katastroficzny świat przeżyć Maryny wydaje się Agaj-Hanowi zupełnie

³¹ Cyt. za: A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. i S. Jarośniński, Warszawa 1983, s. 66.

³² Z. Krasiński, *Agaj-Han*, s. 500.

³³ Ibidem, s. 501.

nieciekawym. Litość nad kobietą, którą kocha nakazuje mu zaprosić ją do przeżywania słodkiej idylli w „krajach słońca, gdzie konie skrzydlate, gdzie powietrze jest morzem światła, każda chmurka łódka kosztowności, powiew każdy aniołem woni [...]”³⁴.

Ów podział na sferę jasną i mroczną w utworze pokrywa się z założeniami ekspresjonizmu, lecz kłóci z estetyką gotycyzmu. W nurcie gotyckim przedmioty zazwyczaj są uwydatnione ostro kontrastującym światłem, a światło i mrok ujawniają się w grze brył, co stanowi przełom w sztuce średniowiecznej, operującej zazwyczaj podstawowymi barwami (niechętnymi wszelkim odcieniom), zestawieniami barwnych plam, współtworzących harmonijną całość, odporną działaniu światłocieni. Zarówno przestrzeń jak cała „rekwizytoria” *Agaj-Hana* wyróżnia się właśnie chromatycznymi zestawieniami błękitu i bladej żółci, barwy różowej, czerwieni i bieli. Wyróżniająca się sylwetka bohatera jest wielobarwna i mieni się promieniami światła. Utwór Krasińskiego nie jest w tym jednak odosobniony. Tę pozorną sprzeczność między założeniami sztuki średniowiecza a konwencją gotycyzmu rozwiązał już XIII-wieczny filozof, Robert Grosseteste w *Komentarzu do Hexaemeronu*, gdzie uznał światło za najważniejszą proporcję przestrzenną. Neoplatońskie założenia Grosseteste’a doprowadziły do stworzenia obrazu wszechświata kształtowanego jednym przepływem świetlistej energii. Od tego jednego światła pochodzą – poprzez refrakcje i postępujące kondensacje kosmosu – różnorodne odcienie kolorów i zróżnicowane wielkością kształty³⁵. Podobne procesy odwzorowane są w przestrzeni *Agaj-Hana*. Sensualistyczna metoda malowania słowami („ut pictura poesis”) stała się bodźcem do rejestracji pozostałych wrażeń zmysłowych. Zróżnicowana i ekspresyjna wewnętrzna muzyczność utworu inspiruje interpretacje, do których skłaniają kondensacje ekspresji apokaliptycznej, dokonane oszczędnymi środkami wyrazu – przede wszystkim poprzez kontrast:

Blaskiem złotym i błękitnawym goreje komnata – pierwszy raz jej sklepienie całkiem otrząsnęło się z cienia. Wśród tego dżdżu jasności stoi młodzian z hełmem i lampą na hełmie, z której buchający płomień starczy na całą przestrzeń więzienia; w dłoniach trzyma naczynie rażącego poluru, z strunami i kulkami, laseczką po nich przegrywa, czasem o boki naczyń uderzy, a wtedy słyhać jakby rozdzierające stękanie³⁶.

Ów nostalgiczny paradygmat lęku – narzucił sugestywne oddziaływanie emocjonalnego nastroju, kreowanego przez doświadczenie dźwięku: „Tak co noc bywa. Kiedy zaśnie, budzi ją pieśń *Agaj-Hana*; wtedy więzienie pełne światła i dźwięków; on do niej przemawia jak kochanek – ona mu jak pani odpowiada

³⁴ Ibidem

³⁵ Por. U. Eco, *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 126.

³⁶ Z. Krasiński, *Agaj-Han*, s. 529.

– potem gaśnie światło, mdleją dźwięki³⁷. To już ewidentny przykład doskonałej organizacji przestrzeni, budowanej starannie przez światło i dźwięk, które ją otwierają i zamykają. Taki wizualny i akustyczny opis postaci wpisanej w przestrzeń koresponduje z poetyką obrazowania w utworach Byrona. Przypomnijmy, że obecność eterycznej i milczącej bohaterki Korsarza została zaznaczona w postaci przesuwającego się cienia białej plamy (porównanej do śniegu):

W powiewnej bieli, postać jej w milczeniu,
 Jak duch wiejący posuwa się w cieniu.
 Lekka, wysoka, pierś tylko i lica
 Mdłe światło lampy zaledwie oświeca.
 Włos rozpuszczony, na białej odzieży
 Jak smug ciemności, wpół na piersiach leży,
 Wpół spływa z ramion, stopa jak śnieg biała
 I jak śnieg cicho na ziemię spadała³⁸.

Las jęczy, chmury płaczą, chóry słowików śpiewają różom pieśni wieczorne
 w *Wyspie*, której bohaterka

Naga w uczuciach jak naga z postaci
 Stała jak tęcza wzbita ponad burzę,
 Co mieniać barwy piękności nie traci
 I jak bądź łuk swój rozpina na chmurze.
 Zawsze błękitu wyłoni przezrocza
 Wiecznej miłości zwiastunka uroczą!³⁹.

Podobny typ obrazowania Krasiński zastosował w *Agaj-Hanie*, tyle że tu został on podporządkowany poetyce horroru, w której zaakcentował wrażenie niepokoju egzystencjalnego, wywołane w wymownej metaforyce „czołgającego się promienia”, któremu towarzyszy złowieszczy, niewyraźny szum gałęzi: „Lecą pod sklepieniem z liści, między którymi tu i ówdzie czołga się promień księżycy – a wiatr szumi głosem tysięcy gałęzi niezrozumiałe, choć co chwilę zda się, iż z tego zamętu coraz pewniejsze wydobędą się tony [...]”⁴⁰.

Nie ulega wątpliwości, że wirująca rzeczywistość, frenetyczna wizualizacja przestrzeni w *Agaj-Hanie* dopełnia się w asocjacjach malarskich i dźwiękowych: „czarne postacie płasają wśród płomienia”, „wicher gwizdże”, „obwiedzie kręgiem z ognia”. Nawet ekspresja apokaliptycznej tragedii została wzmocniona sygnałem dźwiękowym, a właściwie jego brakiem, ponieważ „cisza głosów ludzkich” – inicjuje przejmujące wrażenie akustyczne. W konkluzji tej sceny

³⁷ Ibidem, s. 531.

³⁸ G. Byron, *Korsarz*, przeł. A.E. Odyniec, w: idem, *Wiersze i poematy*, oprac. J. Żuławski, Warszawa 1961, s. 271.

³⁹ G. Byron, *Wyspa czyli Chrystian i jego towarzysze*, przeł. A. Pajgert, w: idem, op. cit., s. 429-430.

⁴⁰ Z. Krasiński, *Agaj-Han*, s. 556

– ci, którzy zostali przy życiu – „oniemieli z przerażenia”⁴¹. Krasiński udowodnił, że rzeczywistość dźwiękowa w tekście literackim ujmuje przeżycia na poziomie o wiele głębszym, odrzucając ekspresję językową jako nieadekwatną. Muzyczność utworu jest zdolna do wyeksponowania istoty świata, wartości filozoficznych: ideałów, duchowości, wiary w nieskończoność i transcendencję. W koncepcji Krasińskiego muzyka łączy się zarówno z celebracją emocji, afektów, a nawet egzaltacji uczuciowej, jak również z nacechowanym mistycznie doświadczeniem lęku, poczuciem zagrożenia oraz dążeniem ku transcendencji („Gdzieś w dalekich salach odzywa się muzyka, której tony wpływają do komnaty i jak ostatnie fale u brzegu, z wolna pluskając dźwiękami, umierają w jej i Zaruckiego uszach; owym nutom nic nie zrówna w słodyczy; a jednak jest w niej siła ukryta, co powoli, jak krople wieczornej rosy, których się nie czuje, wsiąka w mózg i w piersi, pierwszy zawraca, drugie mdłą rozkoszą rozlewa, przy nich dziecko płakać przestanie i usnie, a wojownik szablę upuści na ziemię, przy nich pamiątki przerabiają się w poezję, chwila terazniejsza staje się wszystkim, a o przyszłość się nie dba, bo gdzież już szukać milszej nadziei nad to, czym teraz napawa się serce? Aż wreszcie człowiekowi zacznie się marzyć o harfach aniołów i zachce się konać”⁴²). Warto przypomnieć, z jaką atencją odnosił się Krasiński do muzyki (którą w hierarchii sztuk stawiał na najwyższym poziomie), w jednym z listów do Delfiny Potockiej (adresowanym 19 grudnia 1837 r.) wypowiadając znamienne wyznanie: „Świat jest jak muzyka. Dwa tony ze sobą niezgodne trzeci godzi i masz akord jeden [...]. Gdyby Bóg rozpuścił materię, gdyby rozpadło się wszystko na proch najdrobniejszy, na idealny proch, porwany siłami ruchu w przestrzenie, wszechświat by się wtedy zamienił na muzykę”⁴³.

Efekty muzyczne Krasiński zaprezentował w niebanalnej formule. Nawet przejrzyste akordy nie są tu wyrazem „boskiej” harmonii świata, harmonii między wrażliwością a intelektem, lecz przejawem magicznej mocy, wyrazem tajemnicy. Wreszcie – ta wyabstrahowana, wielobarwna i wielogłosowa przestrzeń Krasińskiego – została wyposażona w znaczący dla romantyków symbol tęczy, wszak „świat to z tysiąca kolorów i uczuć złożony [...], pełny życia, brzmiący setnymi języki, okazała tęcza wszystkich narodów Azji, jaśniejąca wiecznie nad falami Wołgi, od reszty ziemi pustyniami odcięta i morzem”⁴⁴.

Modne ówczesnie poematy gloryfikujące pryzmat światła oraz teorię Newtona inspirowały XIX-wiecznych pejzażystów (między innymi Constable’a i Delacroix) do ukazywania tęczy w rozmaitych metaforach. J.W. Goethe w *Farbenlehre* (1810) sygnalizował, że barwy korespondują z siłami kosmicznymi, a światło i ciemność, duch i materia, aktywność i kontemplacja, pierwiastek męski i żeński

⁴¹ Ibidem, s. 559.

⁴² Ibidem, s. 565.

⁴³ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, Warszawa 1975, s. 80.

⁴⁴ Z. Krasiński, *Agaj-Han*, s. 556.

– zdradzają inspiracje antyczne oraz wschodnie⁴⁵. Dlatego właśnie motyw tęczy wpisuje się w realizację gotyckie, lecz Krasiński na pewno nie sugerował się kontrowersyjną rozprawką Goethego. Nie ma też żadnych dowodów na to, że znane mu były pejzaże Karla Friedricha Schinkla, choć właśnie najbardziej popularny obraz tego artysty – *Średniowieczne miasto nad rzeką* (1815) przekształca średniowieczną metaforę tęczy uznanej za symbol dążenia duszy do Boga. W obrazie Schinkla tęczyowy łuk jest zbyt wąski, a niebo zbyt ciemne, by stworzyć realistyczną sugestię zjawiska atmosferycznego. Schinkel egzemplifikował sprzeczność między pozostałościami zmaterializowanej kultury antycznej a transcendentną architekturą gotycką. Tęcza to jedynie rekwizyt symboliczny, dokumentujący, że gotyk wyraża i manifestuje Ideał⁴⁶ (kategorię Ideału w zjawisku tęczy Krasiński stosował również w odniesieniu do pejzaży miejskich, między innymi opisując przestrzeń Paryża w symbolicznych antynomiach: „Co za sprzeczności, co za wzniosłości i nędze zarazem! [...] Tęcza nad rynsztokiem!”⁴⁷). Zapewne na zasadzie luźnych skojarzeń można ów obraz uznać za ilustrację korespondującą z atmosferą przestrzeni *Agaj-Hana*, bowiem wyobrażenia Maryny „żywszymi farbami świat wystroić umie i jeszcze wśród burzy tęczę nadziei rozwiesić po chmurach”. Jej tragicznej śmierci (zadanej przez człowieka, którego miłością wzgardziła) towarzyszy frenetyczny kataklizm i konieczność poddania się śmierci. Kryzys wartości również dokonuje się w niezmiennym ruchu (Bieńczyk zwraca uwagę na kalejdoskopowość scen zapalczego i nieuchronnego dążenia ku samozagładzie)⁴⁸.

Śmierć *Agaj-Hana* na lodowej krze jest znamienym potwierdzeniem zastosowanej przez Krasińskiego synestezji. Umierający bohater słyszy śmiertelność i złowrogi hałas: „jęk z oddali”, „wiatr wzdychający”, „skowyczenia gromady szakalów”, „bryły lodu chrobocące jak piły”, huk i szum fal, wrzaski dzikich gęsi, przeraźliwe krzyki jastrzębi, łoskoty piorunu. Światło, dźwięk i kształty, wszelkie doznania zmysłowe opanowały strukturę utworu, którego konkluzją jest szalony pęd ku śmierci⁴⁹: „woda i lód – oto świat jego – ale on tego nie poznaje świata, bo dziwaczne otaczają go kształty, bo płynie jak strzała i te kształty płyną z nim przy ciągłym huku, przy ciągłym szumie”⁵⁰. Jak twierdzi Bieńczyk – przestrzeń czasowa została tak pospiesznie pokonana, że „w nadmiarze przyspieszenia następuje zarazem dopełnienie wyobraźniowego ruchu”⁵¹. To kolejny dowód

⁴⁵ M. Rzepeńska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 443.

⁴⁶ Por. J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 112-113.

⁴⁷ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, s. 347.

⁴⁸ M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Gdańsk 2001, s. 47.

⁴⁹ Ibidem, s. 49.

⁵⁰ Z. Krasiński, *Agaj-Han*, s. 554.

⁵¹ Por. M. Bieńczyk, op. cit., s. 49.

na to, że Krasiński chciał się stosować do teoretycznych założeń korespondencji sztuk, wszak Lessing, wskazując granice malarstwa i poezji, objaśniał, że polem działania malarstwa jest przestrzeń, a poezji – czas⁵². Ów pęd ku śmierci ilustruje romantyczne predylekcje działania pozarozumowego, potrzebę sensualistycznej ekspresji szaleństwa dominującego nad czasem i przestrzenią. Pędzący „jak strzała” bohater w sposób sugestywny ilustruje historiozoficzną konkluzję utworu Krasińskiego, w którego frenetycznych wizjach dynamiczni bohaterowie – niczym „strzały” przypominające spiralny schemat rozwoju ludzkości (koncepcja G. Vico) pod naciskiem praw historii wzbijającej się ku górze. Wydaje się, że śmierć jest ich kategorią powinności, niezbędnym warunkiem ewolucji dziejów. W swoim literackim eksperymencie Krasiński zapewne próbuje rozwiązać dylematy indywidualisty uwikłanego w dążeniu do wolności i władzy. Niewątpliwie – główne perspektywy interpretacyjne wyznaczają tu historyczna synteza, fabuła romansowa oraz nowatorska propozycja wykorzystania nurtu gotyckiego: przestrzeni imaginacyjnej, epatującej oryginalnym i barwnym egzotykiem, symbolicznego terenu krwawych wypadków historycznych, dekadentckiego symbolu „ginącego świata”, estetyki dysharmonii, manierycznego przerysowania pejzażu (śniegów posypanych cukrem), lecz także synkretyzmu stylistycznego, starannie przemyślanej wizualizacji doznań zmysłowych, towarzyszących odtworzeniu intensywnych emocji, wymykającym się jakimkolwiek konwencjom.

About the frantic landscape in *Agaj-Han* by Z. Krasiński

S u m m a r y

This article is concerned with the aesthetic differentiation of the landscape in the novel *Agaj-Han* by Z. Krasiński. The novel constitutes a literary experiment, in which the author presents dilemmas of an individual who wants to achieve freedom. *Agaj-Han* can be perceived as a combination of a historical novel and romance enriched with the element of the Gothic genre, which is characterized by the original and colourful exoticism, acoustical effects and a very sensual visualization of the landscape inspired by Byron.

⁵² Por. M. Praz, op. cit., s. 16.