

„Dwie są rzeczy do wzięcia pod uwagę - pisał 29 maja 1830 roku Zygmunt Krasiński. - Z jednej strony rozum, rozsądek, u którego nic bez rachuby ani praw być nie może [wszystko, co jest stałe, poważne, ustalone i przepisom podległe, należy do rozumu], z drugiej serce, żadnej rachubie i prawom nie hołdujące. (...) Dwa są skutki: klasycyzm i romantyzm. Pierwszy odwiecznych zasad trzymający się i za nie wykraczający, drugi urągający z przepisów i zadawnionych form”¹.

Opisując dzieje terminu „klasycyzm” René Wellek podkreśla, jak znacząca zmiana w rozumieniu tego pojęcia dokonała się w okresie sporu klasyków z romantykami. Na przestrzeni wielu wieków termin „klasycyzm” miał charakter normatywno-wartościujący i znaczył tyle, co „najdoskonalszy, wzorcowy”². „Zawiniła baronowa de Stael - zauważa Małgorzata Szpakowska w recenzji z polskiego wydania «Mimesis» Ericha Auerbacha, książki opartej na antytetycznym zestawieniu stylu homeryckiego i biblijnego. - (...) Od dwóch bez mała stuleci [po zestawieniu przez panią de Stael literatury południa i północy], ktokolwiek pragnie ująć w całość dzieje europejskiej kultury, nieuchronnie podejmuje ów romantyczny pomysł. Może zmienić w nim kategorie, opozycję między północą i południem zastąpić przeciwstawieniem klasyczności i romantyczności czy klasycyzmu i baroku; pozostaje niemniej w obrębie tej samej koncepcji wyjściowej (...)”³. Wszystkie owe przeciwstawne pojęcia należą jednak - jak stwierdza Arnold Hauser - „do aparatury pojęciowej historii sztuki, a nie do samej sztuki”⁴.

Wywodząca się z romantyzmu dualistyczna optyka badawcza prowadzi jednak do tezy, że rozwój sztuki oraz historii literatury ma charakter sinusoidalnej powtarzalności epok z jednej strony „klasycznych”, z drugiej „romantycznych”. Na pierwszy szereg antynomicznego ciągu składałyby się

¹ Z. Krasiński „Listy do ojca”, opr. St. Pigoń, Warszawa 1963, s. 151

² R. Wellek „Pojęcia i problemy nauki o literaturze”, Warszawa 1979, s. 147

³ M. Szpakowska „Homer i E. Zola”, „Twórczość” 1969 nr 2, s. 127

⁴ A. Hauser „Filozofia historii sztuki”, Warszawa 1975, s. 71

takie epoki jak: antyk, renesans, klasycyzm, na szereg drugi: średniowiecze, barok, romantyzm.

Młody Krasiński (a w tym wstępnym rozdziale interesuje mnie szczególnie kształtowanie się wyobraźni poety przed rokiem 1838) uważał się oczywiście za romantyka. Co więcej żywił głębokie przekonanie, że jako jeden z nielicznych pojął istotę romantycznej poezji - zwieńczenia rozwoju życia duchowego ludzkości. „(...) mnóstwo u nas młodych ludzi zbłądziło, błądzi i błądzić będzie - pisał - bo nie zrozumieli całej wzniosłości, chrześcijańskiej dążności romantycznej poezji. Szlegel bardzo pięknie powiada, że jak nasza religia, tak i poezja nasza (...) wzrasta pomiędzy grobami i stąd jej dążność do melancholii, do uczuć o inszym świecie i do wznioślejszych myśli nad klasyczne, bo klasycy pojęli tylko piękność cielesną, a my pojęli ideał piękności duchowej”¹.

Źródłem, z którego czerpał swą siłę młody romantyzm, wcieleniem „piękności duchowej” i kwintesencją duchowej tradycji, był zaś dla Krasińskiego „wzrastający między grobami” gotyk. „Jak niezrównanie piękna była owa myśl chrześcijańska, która wznosiła średniowieczne katedry! I kto ją dziś pojmuje?”².

Zdaniem George’a Bataille’a przedmiot (a także podmiot, który jest przedmiotem transgresji) w doświadczeniu wewnętrznym jest przede wszystkim punktową projekcją dramatycznej zatury siebie. *Punkt* uwalnia i otwiera pozbawione równowagi i pogrążone w trwode istnienie. „Dopiero w tego rodzaju koncentracji - poza sobą samym - istnienie może dostrzec, w wewnętrznym rozbłysku, „czym jest” - ruchem bolesnej komunikacji, który w takim samym stopniu zdąża od wewnątrz na zewnątrz, jak z zewnątrz do wewnątrz”¹. Osiągnięcie owego *punktu* - świetlnej soczewki - możliwe jest oczywiście dzięki projektowi dramatyzacji, teatralizacji marzenia czy fantazmatu, która według definicji Marii Janion „jest oplataniem się wokół

¹ Z. Krasiński „Listy do ojca”, op. cit., s. 127

² Ibid., s. 133

czegoś cudzego i obcego, bez świadomości własnej istoty, wyprojektowaniem własnej istotności na zewnątrz, bez umiejętności stworzenia wewnętrznego, trwałego fundamentu (...)”².

Wydaje mi się, że doznanie gotyku, dotarcie do owego źródła średniowiecznego piękna, ma dla Krasieńskiego „charakter - pisał interpretujący wiersz «Fryburg» Marian Śliwiński - przełomowego doświadczenia egzystencjalnego, decydującego o życiu duchowym człowieka. (...) to gotyk [bowiem] jest źródłem przeżyć, pozwalających wznosić się ku transcendentnej sferze, przekraczać poziomość i dosłowność egzystencji”³. Sam Krasieński przedstawia więc swoje doświadczenie średniowiecza jako pobudzającą „błysk istnienia”, wynoszącą ku transcendencji trampolinę: „(...) czuję w takich chwilach, że nie zgniły cały, że iskra udzielona przez bogów dotąd w piersiach moich się pali”⁴.

Niepokojąca jest jednak łatwość i lekkość, z jaką udratyzowane istnienie romantycznego poety zostaje przekroczone w mroku gotyckiej katedry. Oko wznosi się ku sklepieniu. Światło spojrzenia pada na szkło soczewki, która - skupiając je w małe ognisko - staje się zarzewiem ogarniającego umysł pożaru. „Rzeczywistość - twierdził Samuel Taylor Coleridge - która otacza, staje się nieobecna, a całe jestestwo zwraca się i rozszerza ku nieskończoności, ziemia i powietrze, natura i sztuka, wszystko urasta do wieczności, a jedyne pozostałe zmysłowe wrażenie, to to, «że jest się niczym»”⁵.

I nie mogę się powstrzymać, aby nie przytoczyć w tym miejscu obrazu uosabiającej absolutne piękno Ducha Świętego papugi, który towarzyszył umierającej Felicynie z „Prostoty serca” Gustawa Flauberta: „Lazurowy obok wypełnił izdebkę Felicyny. Uniosła się (...) i z mistycznym pożądaniem

¹ G. Bataille „Doświadczenie wewnętrzne”, tłum. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 214

² M. Janion „Projekt krytyki fantazmatycznej”, Warszawa 1991, s. 41

³ M. Śliwiński „Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasieńskiego”, Słupsk 1986, s. 137-38

⁴ Z. Krasieński „Listy do Adama Sołtana”, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1970, s.

⁵ S. T. Coleridge „Ogólny charakter literatury i sztuki gotyckiej” w: „Manifesty romantyzmu”, Warszawa 1975, s. 71

wciągnęła go głęboko. Potem zamknęła oczy. (...) I kiedy oddawała ostatnie tchnienie, zwidziała się Felicycie olbrzymia papuga krążąca w otwartych niebiosach, ponad jej głową”¹. Wierność absolutnemu pięknu zostaje wynagrodzona zaspokojeniem religijnego pożądanego. „A czym jest Piękno, jeśli nie samą formą Boga??” - pisał Krasiński do Arry Scheffera².

Według Marii Janion na pisarstwo młodego Krasińskiego silnie wpłynął - za pośrednictwem twórczości klasyków warszawskich - „charakterystyczny stosunek klasyków do oryginału. Jawne naśladownictwo wzorów traktowano [bowiem] jako całkowicie uprawniony (...) rodzaj twórczości literackiej”. Sięgnięcie po wzór katedry gotyckiej mogło więc stanowić prostą konsekwencję literackiego wychowania, jakie odebrał wchodzący w życie twórca. „Zafascynowanie wyobraźni Zygmunta „poezją ruin” jest [jednak] tak wyraźne, że nie można go złożyć wyłącznie na karb ulegania modzie literackiej”³. Wprawiona w ruch „gotycka” wyobraźnia pracować będzie – wprawdzie z roku na rok coraz ciszej i wolniej - aż do końca. W 1843 roku spacerujący po wierzeniackich borach poeta porówna las, „arcydzieło natury polskiej”, do wnętrza katedry gotyckiej „śród filarów której kształtnie i ponuro”⁴. Jeżeli więc nawet gest, sięgającego po wzór katedry Krasińskiego, był mało oryginalny, to jednak - podążę tu za myślą Jarosława Marka Rymkiewicza - tekst „ewokujący archetypiczne symbole przeszłości jest (...) nie tylko ujawnieniem, ale również ofiarą złożoną morzu [przeszłości], zaklęciem i oswojeniem czasu minionego, by mógł on się stać czasem przyszłym”⁵. Cóż więc zaklinał i oswajał młody Krasiński, podążając za biegiem „gotyckiej strzały”?

¹ G. Flaubert „Prostota serca” w: „Trzy opowieści”, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1951, s. 41-42

² Z. Krasiński „Listy do Arry Scheffera”, w: „Listy do różnych adresatów”, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1991, tom 1, 547

³ **M. Janion „Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość”, Warszawa 1962, s.**

⁴ Z. Krasiński „Listy do Augusta Cieszkowskiego”, w: „Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego”, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1988, tom 1, s. 146

⁵ **J. M. Rymkiewicz „Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie”, op. cit., s.**

„Nie całkiem jasny jest - pisze Maria Janion - stosunek „gotycyzmu” do panującego w [XVIII w.] „wieku rozumu” klasycyzmu, który wyklął gotyk jako przejaw barbarzyństwa wieków średnich. Popularne twierdzenie o antagonizmie „gotycyzmu” i klasycyzmu zbytnio upraszcza problem” (muszę w tym miejscu jednak podkreślić, że stwierdzenie to dotyczy gotycyzmu, nie gotyku)¹. Podobna ambiwalencja, nieustanne roztrząsanie, „czy katedry były budowane *more geometrico*, czy „intuicyjnie” - jak plaster miodu”, towarzyszy jednak rozważaniom większości historyków sztuki². Dla Krasieńskiego architektura gotycka uosabiała przede wszystkim pozbawioną symetrii i harmonii pstrokaciznę. „Fidiasz nic by nie pojął w liściach kapuścianych, w żabach, karłach i potworach dłutowanych w podnózu każdej katedry gotyckiej (...) bo im trzeba było symetrii, jedności, regularności”³. Niespójności architektury zewnętrznej odpowiadałaby zaś wewnętrzna niespójność myślenia: intuicyjność i marzycielskość, „usterki i brak powagi, i skoki, i potykania się”⁴. „Pstrokacizna” katedry prowokowałaby i zapładniała fantazję - „dowolne łączenie rzeczy najbardziej od siebie odległych, (...) wytryski, wiry, wybryki nieprzewidzianych obrazów rwące nieustannie ruch umysłu. Beładne kontinuum, zerwane przez nieciągłość szczegółów, które myśl izoluje (...)”⁵. Jeżeli jednak zestawimy podstawowe założenia estetyki klasycznej z kategoriami charakterystycznymi dla architektury gotyku, okażą się one w najistotniejszych punktach zgodne: 1. piękno istnieje obiektywnie, 2. piękno polega na proporcji i zgodności części (L. B. Alberti mówił o *numerus* (liczbie), *finitio* (proporcji), *collocatio* (rozmieszczeniu)), 3. głównym celem sztuki jest samo piękno będące równocześnie nośnikiem określonej wiedzy, 4. oryginalność dzieła nie jest istotna, 5. doskonałość zawsze wiąże się z

¹ M. Janion „Zygmunt Krasieński. Debiut i dojrzałość”, op. cit., s.

² Z. Herbert „Barbarzyńca w ogrodzie”, Lublin 1991, s.

³ Z. Krasieński „Listy do Konstantego Gaszyńskiego”, op. cit., s. 104

⁴ Ibid., s. 103

⁵ G. Poulet „Metamorfozy czasu”, przeł. D. Eska, P. Taraczewski, Warszawa 1977, s. 451-52

naśladowaniem natury¹. Analizujący architekturę gotyckich katedr José Pijoan napisze wprost, że „struktura architektoniczna tych budowli jest tak doskonała, że nie sposób jej zmienić bez zniszczenia całości. (...) najdrobniejsza zmiana spowodowałaby ruinę całości. Kiedy pewien wzór osiąga doskonałość, staje się odporny i trwały (...). Podobnie rzecz ma się ze świątyniami greckimi. Dlatego właśnie świątynia grecka i gotycka katedra to dwa dzieła doskonałe”. Kościół gotycki jest więc układem złożonym i doskonałym, w którym „nie można tknąć żadnej części konstrukcyjnej bez naruszenia innych”. W przypadku pęknięcia w punkcie, gdzie np. zbiegają się łuki, „cała konstrukcja, z braku zaledwie jednego elementu runie”². Przestrzeń katedry utkana jest z ogromnej ilości punktów. Każdy z nich jest szczytem i uosobieniem harmonii - opiera się na nim żywot katedry. W każdym z nich dojrzewa ziarno rozkładu - naruszenie harmonii jest początkiem śmierci kościoła. Myślę, że właśnie ze względu na ową dwuznaczność gotyckiej harmonii Michel Foucault wzejście obłędu na horyzoncie renesansu wiąże ze zniweczeniem symboliki gotyckiej architektury: „(...) jak gdyby zakotłował się ów świat o gęstej sieci znaczeń duchowych i jakby się stamtąd wynurzyły postacie o znaczeniu uchwytnym już tylko w kategoriach bezsensu”³. Dopóki sieć, kryjących w sobie załączki niekontrolowanej, szaleńczej destrukcji, znaczących punktów pleciona jest według reguł mądrości i nauki, „wyrażania, przypominania i nauczania”, dopóty gotycka forma nie sprowadza się do własnej, fantastycznej niedorzeczności.

Dla Du Bartasa - którego Krasieński znał i z aprobatą komentował - Bóg był początkiem i macicą wszechrzeczy, środkiem, z którego rozwija się stworzenie, a jednocześnie obwodem, który je obejmuje. W nieskończoności bowiem

¹ **B. Sokołowska „Spory o barok”**; J. Kębłowski pisze: „(...) ukształtowanie stylu gotyckiej katedry wiąże się z [dwoma podstawowymi zasadami scholastyki]: *manifestatio*, czyli wyjaśnianie i *concordantia*, czyli uzgadnianie”. Scholastyczne *manifestatio* przejawia się w architekturze w dążeniu do ustalenia jednego, doskonałego, klarownego planu, systemu, oraz do zamknięcia całej wiedzy człowieka w wystroju katedry. *Concordantia* odnosi się głównie do procesu godzenia sprzecznych propozycji: konstrukcyjno-technicznych bądź artystycznych, w: „Polska sztuka gotycka”, Warszawa 1983, s. 6

² J. Pijoan „Sztuka gotycka we Francji”, w: „Sztuka świata”, tom 4, przeł. R. Kalicki, Warszawa 1990, s. 38, 34

³ M. Foucault „Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu”, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 29

„każdy punkt jest środkiem lub - mówiąc słowami Bruna - cały wszechświat jest środkiem”¹. Eksperymentujący z eterem Krasieński napisze, że czuł się „z dębu żołądź, ale żołądź twardą jak diament wieczności; z słońca czułem się odpromienionym jądrem (...). Powierzchnia moja znikła wszystka, do punktu matematycznego się ścieśniała, ale punkt był niezwalczonym, nieodsuwalnym, niezatracałym, nieskończonym, był nasieniem onego kwiatu, któremu na imię - Bóg”². „Ja” - dzięki usytuowaniu w nim duszy ludzkiej - może przekształcić się w środek-trampolinę dla osiągnięcia i objęcia wszystkiego. Ludzkie minimum urasta do boskiego maksimum. Człowiek sam staje się punktem „rozszerzającym się na cały krąg (...) punktem tak wypełnionym siłą, że nie może zadowolić się tym, że jest punktem - musi wybuchnąć i bezgranicznie się rozprzestrzenić”³. „Indywidualność Twoja - pisał poeta do Jerzego Lubomirskiego - jest wszystkiego skupieniem - wszechświata odbiciem”⁴. Dla Krasieńskiego jednak przestrzeń, w której możliwa byłaby - dzięki punktowej koncentracji poza własnym „ja” - kontemplacja „Wiecznej Istoty Wiecznego Piękną, samego Boga”, ograniczała się do sfery sztuki. „Człowiek uczestniczy w niewyobrażalnej wszechmocy Stwórcy tylko w sferze sztuki”, bowiem sztuka jest kontemplacją „nieskończonego kształtu samego Boga - niezmiennego i wiecznego Piękną, z którego wywodzą się i będą się wywodziły przez wieki wieków wszystkie kształty stworzonych światów i umysłów”. Kontemplujący dzieło sztuki człowiek „tak jakby dostrzegał w niezmierzonej odległości świetlisty punkt, który, powiększając się stopniowo, miałby rozjaśnić cały obraz”⁵. Kenotyczne оголоcenie „ja” i głębokie wejście w kontemplację spiralnym ruchem unosiłoby falę światła ku wiecznemu Piękną, a im „dalej w piękną, tym widnokręgi jej szersze, tym wyższe (...)”⁶. Wejście w

¹ G. Poulet „Metamorfozy czasu”, op. cit., s. 363

² Z. Krasieński „Listy do Bronisława Trentowskiego”, w: „Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego”, op. cit., tom 2, s. 94

³ G. Poulet „Metamorfozy czasu”, op. cit., s. 367

⁴ Z. Krasieński „Listy do Jerzego Lubomirskiego”, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1965, s. 80

⁵ Z. Krasieński „Listy do Arry Scheffera”, op. cit., s. 547, 605, 547 oraz 604

⁶ Z. Krasieński „Listy do Augusta Cieszkowskiego”, op. cit., s. 81

doświadczenie wewnętrzne, transgresyjne odbicie się od „ja” wymaga więc - jak już o tym wspominałam - udramatyzowanej trampoliny - punktu, który umożliwia przeistoczenie się umysłu w oko, powolne wyniszczenie „ja”, unicestwienie wszystkiego, co nie jest „nieznanym” i: Bataille powiedziałaby - „runięcia w otchłań”, Krasiński - „roztopienia się w morzu wieczności”. Dlatego też wywołane eterem doznanie ścieśnienia się indywiduum do niezniszczalnego punktu porówna Krasiński do „uwiecznionej” śmierci, stanu „bytów uwiecznionych, a pozbawionych promieniowania żywotnego”¹. Silne „ja”, które nie jest w stanie wykroczyć poza siebie - chociaż wieczne - jest jednak martwe.

Udramatyzowana przestrzeń dzieła sztuki, gotyckiej katedry, jest więc idealnym miejscem dla sprowokowania i powtórzenia „błysku istnienia”. „Farby mistyczne przecudowanych szyb leją się w duszę jak tęczy (...) smętej, świecącej nad grobem męczenników promienie”. Nabożne myśli - niczym kadzidło - wiją się ku niebu, drażniąc rozdęte nozdrza odurzającym zapachem². „(...) głosy ludzkie rozpaczające, (...) rozchodzące się z wolna (...) między masy cieniów, masy złota, marmuru, drogich kamieni zanurzonych w ciemnościach. (...) nicość cieniów, nieskończoność cieniów, chaos jakiś z marmuru i cieniów”³. „Gotycka strzała” spojrzenia bez trudu przebija źrenicę jednego z ok sieci punktów. Spektakl chwieje się i tańczy w oku patrzącego. „(...) nieco podobnie - twierdził Foucault - wewnętrzne oko mistyków, klarowne i świetliste, wyznacza punkt, gdzie sekretny język modlitwy zastyga i skupia się na cudownej komunikacji (...)”⁴. Uszkodzona źrenica rozlewa się. Spojrzenie pochłania patrzącego. I być może - powtórzę - powinnam jednak zaufać oświadczeniu poety, że dokonało się, że zostało przekroczone, że Nieznane objawiło się w lazurowym obłoku, a „olbrzymia papuga krążyła w otwartych

¹ Z. Krasiński „Listy do Delfiny Potockiej”, op. cit., tom

² Z. Krasiński „Listy do Adama Sultana”, op. cit., s. 302

³ Z. Krasiński „Listy do Konstantego Gaszyńskiego”, op. cit., s. 77

⁴ M. Foucault „Przedmowa do transgresji”, w: „Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura”, przeł. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 63

niebiosach”. Osaczona przez farby i upajające zapachy, wplątana w grę nocy i cienia, nieustannie, brutalnie muszę przypominać samej sobie - nie porzuca się kury, która znosi złote jaja. Ostatnie wspomnienie gotyku - 1838, zaś w grupie listów nie adresowanych do Delfiny Potockiej - 28 stycznia 1837 (jest to list do Adama Sułtana), a potem kurczowe czepianie się innych metod dających szansę na powtórzenie „błysku istnienia”.

„Baudelaire jest człowiekiem - napisał w rozprawie poświęconej poecie Jean-Paul Sartre - który nigdy siebie nie zapomina. On obserwuje siebie patrzącego, on patrzy, by móc obserwować własne patrzenie, kontempluje własną świadomość (...)”. Jedynym zadaniem kontemplowanych rzeczy jest zaś „danie mu okazji, by kontemplował samego siebie w trakcie ich oglądania”¹. Myślę, że w podobny sposób można zinterpretować spojrzenie Krasińskiego. Z jedną istotną różnicą - Krasiński nigdy nie pragnie siebie zapomnieć. Albo inaczej. Krasiński pragnie nigdy siebie nie zapomnieć. Dopóki pamięta - istnieje: „(...) życie [bowiem] idzie naprzód i rozwija się jak Idea [przez przeszłość, teraźniejszość, przyszłość], nie zaś stoi martwe”².

Napięta cięciwa spojrzenia wypuszcza ku sklepieniu katedry „gotycką strzałę”. Ta jednak, nie sięgając nieba, opada w postaci gotyckiej maski i przywiera do twarzy patrzącego. „Wczoraj (...) - relacjonował poeta - panowałem [z gotyckiej wieży zamku Fürstenstein] całej dolinie. Mój surdut w kolczugę się przewierzał, nie kapelusz ale hełm przytykał mi do skroni (...). Patrz! Jak zamarzyć się może dusza, jak śnić na przekór rzeczywistości. (...) pyszna jest katedra [we Freiburgu], chodzę do niej co dzień po kilka razy i za jej progiem zapadam w przeszłość średnich wieków. Zdaje mi się (...) żem otoczony duchami tych, którzy za wiarę polegli”³.

¹ G. Bataille „Literatura a zło”, przeł. M. Wodzińska-Walicka, Kraków 1992, s. 38

² Z. Krasiński „Listy do Edwarda Jaroszyńskiego”, w: „Listy do Cieszkowskiego, Trentowskiego, Jaroszyńskiego”, op. cit., tom 2, s. 28

³ Z. Krasiński „Listy do Adama Sułtana”, op. cit., s. 209, 303

Jeżeli - zgodnie z przytaczanymi przeze mnie wcześniej założeniami klasycystycznych poetyk: Ficina, Mirandoli, Pousina, Belloriego - absolutne piękno nieustannie odradza się i krystalizuje w spojrzeniu patrzącego, to oczy Krasieńskiego są bezpłodne. Pragnienie kontemplowania twardego „matematycznego punktu”, diamentowego jądra „ja”, przeważa nad dążeniem do zderzenia się z „najsilniejszą osobowością” i rozlania w „najbardziej ekspansywnej uniwersalności (...) wiecznym Ja (...) we wszystkim i wszędzie”¹. Zaciśnięte powieki, niczym miękkie kokon, otulają „ja”, hamując ruch od wewnątrz do zewnątrz, uniemożliwiając realizację udratyzowanego projektu, a także zatrzymując w pół drogi stwarzanie Piękna. Piękna, czyli również Boga. Parafrazując wiersz Rymkiewicza, można by bowiem powiedzieć: „Bóg jest jeśli [człowiek] patrzy (...)”².

Z moich dotychczasowych rozważań wynikałoby zatem, że dla Krasieńskiego korzenie przeciwstawianych klasycystycznym (rozum, reguły, forma, ciało) epok romantycznych (serce, brak reguł i form, duch) sięgają duchowości gotyku, którego szczytowym osiągnięciem jest gotycka katedra. Jej kontemplacja umożliwia dramatyzację egzystencji. Winna zatem prowokować transgresyjny „błysk istnienia”, a ten wynieść ku transcendencji ponad drzemiący we wnętrzu gotyku klasycyzm - formę, „piękność cielesną”¹. Nie dzieje się tak, ponieważ nie pozwala na to silne, spójne, wymykające się transgresji „ja”.

Odpowiedź taka wydaje mi się jednak zbyt uproszczona. Chciałabym zatem przyjrzeć się drugiej z sygnalizowanych przyczyn - podobieństwu między gotykiem a klasycyzmem i zapytać: Co jest nie tak z tą katedrą?

Wykładający w Collège de France Adam Mickiewicz twierdził, że fałszywy rys w charakterze Hrabiego z „Nie-Boskiej Komedii” polega na wzięciu „litery za ducha, formy za istotę”, zaś autor „pojmuje katolicyzm

¹ Z. Krasieński „Listy do Arry Scheffera”, op. cit., s. 557

² **J. M. Rymkiewicz w: „Moje dzieło pośmiertne”**

podług Chateaubrianda, który, jak wiadomo, słaWił tylko poetyczną stronę chrześcijaństwa, łyse głowy pustelników, światła i mroki katedr, zbroje rycerskie; pragnął on pociągnąć publiczność, kreśląc jej poetyczne obrazy religii². Z jednej strony - strony Krasińskiego - mamy więc przekonanie, że podążające za gotycką strzałą spojrzenie przekracza ją i „sięga tam, gdzie ona wskazuje - w niebo”³. Z drugiej - a stoi za nią Mickiewicz - zarzut kultywowania martwych, anachronicznych i pustych form. „Gotycki” Krasiński - próbuję wyciągać konsekwencje ze stwierdzenia Mickiewicza i zamotać supeł na splotach historycznoliterackiej sinusoidy - byłby więc zatwardziałym klasykiem, a przy tym, jeśli klasycyzm - zgodnie z definicją Jarosława Marka Rymkiewicza - jest walką o swoje miejsce w kulturze dzięki „ponowieniu wzoru (lub wzorów) czasu minionego, rekreacją zamierzchłych symboli, archetypicznych obrazów”, powielane taśmowo przez Krasińskiego gotyckie wzory wydzielałyby trupi zaduch⁴. Jestem przekonana, że tak jednak nie jest.

W 1830 roku 18-letni Zygmunt, ubolewając nad pozbawionym poezji protestanckim pogrzebem [bo trumna niekształtna, bo za trumną brak korowodu przyjaciółek ze łzami w oczach i białymi różami w dłoniach, bo niedostatek mów „wpajających w serca słuchaczy pamięć piękności i przymiotów zmarłej”], stwierdza, iż piękno pogrzebu sprawia, że „smutek przechodzi z rozpacz do miłego, słodczy pełnego rozpamiętywania”⁵. Dwadzieścia jeden lat później pochylony nad chorym synkiem ojciec napisze do Scheffera: „Jego [syna] rysy stały się nadziemsko piękne - coś boskiego - po tym znaku poznaję zbliżanie się śmierci”⁶. Mały Adzio wprawdzie wymknął się z objęć śmiertelnego piękna, ale w roku 1857 objawiło się ono Krasińskiemu znowu: „(...) nazajutrz po śmierci mojego biednego dziecka [4-letniej Elżbiety] (...)

¹ Z. Krasiński „Listy do ojca”, op. cit., s. 127 - uciekł na poprzednią stronę

² A. Mickiewicz „Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty”, w: „Dziela”, tom 11, Warszawa 1955, s. 89-90

³ Z. Krasiński „Listy do Konstantego Gaszyńskiego”, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 104

⁴ J. M. Rymkiewicz „Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie”, Warszawa 1967

⁵ Z. Krasiński „Listy do ojca”, op. cit., s. 106-7

⁶ Z. Krasiński „Listy do Arry Scheffera”, op. cit., s. 595

przyglądałem się jego pięknej twarzy, piękniejszej od wszystkiego, co kiedykolwiek widziałem na tej ziemi, (...) czułem się podniesiony przez wyraz boskiego piękna. (...) ukazał mi się [Ideal] jako niebieska jutrzienka wskazująca nieśmiertelność na rysach mojego dziecka”¹. A więc - może nie lazurowy obłok Felicyty - ale „niebieska jutrzienka” opromienia śmierć najbliższych. Wczepione w trupa oko będzie śledzić - umykające jak „gotycka strzała” z zastygającej w *rigor mortuis* twarzy - dowody na istnienie. „Żeby miał nawracać niedowiarka - pisał podczas pierwszego pobytu w Rzymie Krasieński - (...) w noc miesięczną zaprowadziłbym go do Koliseum i rzekłbym: patrz! Gdyby nie ukląkł i hołdu prawdzie nie złożył, nie byłby to człowiek, ale (...) coś podobnego do szatana”². Po dwudziestu latach spojrzenie, które w 1830 roku spoczywało na Koloseum, będzie szperać - z rozpaczą i niepokojem - w martwej twarzy dziecka. Poeta porzuci wprawdzie architektoniczne formy, ale poszukiwanie piękna, którego obecność jest - zdaniem Simone Weil - „doświadczalnym dowodem możliwości Wcielenia” nie ustanie nigdy³. Źródło i początek owego poszukiwania biją jednak w opozycyjnym zestawieniu klasycyzmu i romantyzmu. Chciałabym więc jeszcze na chwilę powrócić do „piękności cielesnej” i „piękności duchowej” oraz przyczyn klęski „gotyckiej transgresji”.

W jednym z wykładów poświęconych koncepcji sztuki u Krasieńskiego Maria Janion przypominała, że miała ona transcendentalny, neoplotyński charakter⁴. „(...) sztuki - czytamy w «Enneadach» - nie naśladują po prostu widzialnego świata, lecz sięgają do wątków, z których się wyłania owa natura, i że wreszcie tworzą wiele same z siebie, albowiem jeśli czemuś czegoś nie dostaje, to uzupełniają te braki, gdyż są w posiadaniu piękna”⁵. Artysta tworzy zatem według tych samych wzorów, którymi posłużył się Bóg przy kształtowaniu

¹ Ibid., s. 607-8

² Z. Krasieński „Listy do ojca”, op. cit., s. 217

³ S. Weil „Świadomość nadprzyrodzona”, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1986, s. 141

⁴ M. Janion

⁵ Plotyn „Enneady”

wszechświata. Przekonanie owo - podwalina renesansowej i romantycznej estetyki - opierało się na założeniu, że - jak pisze Meyer H. Abrams - „istnieją pamięciowe ślady boskich archetypów, które (...) odcisnęły się w intelekcie przed narodzeniem”¹.

„(...) sztuka - pisał Krasiński do Scheffera - jest kontemplacją nieskończonego kształtu samego Boga - niezmiennego i wiecznego piękna, z którego wywodzą się (...) wszystkie kształty stworzonych światów i umysłów”. Artysta-medium, przez które „Piękno niczym elektryczny fluid przepływa, zanim utrwali się (...) na obrazach” ma dostęp do piękna absolutnego. To, „co się od [niego] odrywa, jest pięknem względnym, któremu dla ujawnienia się potrzebna jest materia, pięknem jeszcze boskim, lecz które ucierpiało z powodu ograniczenia w przestrzeni i czasie”².

Nieprzypadkowo listy, w których Krasiński najpełniej objaśniał swą wizję sztuki, skierowane były do Scheffera: „Pan jest jednym z tych, którzy najwierniej oddali [rzeczywistość boskości na ziemi i w niebie]”³.

„Nie sposób lepiej wyrazić poprzez fizjonomię ekstazę religijną” - ocenił w „Salonie 1846”, dzieląc powszechne zachwyty krytyki, Théophile Thoré obraz „Św. Augustyn i św. Monika” Scheffera⁴. Wielbiciele malarza, m.in. Ernest Renan czy Cyprian K. Norwid, wychwalali odwołujący się do serca i emocji idealizm twórcy, ganiąc u innych materialistyczny nacisk na kolor, owocujący na obrazie nadmiarem ciała. Przeciwnicy, np. Charles Baudelaire czy Ferdynand Gregorovius, zarzucali mu sentymentalizm, bezkrwistą słodycz, nieumiejętność posługiwania się kolorem, produkowanie „sztuki bez ciała” („mowy bez słów”), innymi słowy - religijny kicz.

¹ Abrams

² Z. Krasiński

³ Z. Krasiński

⁴ Malarza bardzo szybko uznano za następcę i kontynuatora tradycji kręgu Bractwa Św. Łukasza - odwołujących się do quattrocenta nazareńczyków. Sentymentalny nastrój łączyli oni z klasycystyczną formą, „sensualny ideał starożytny [próbowali spoić] z niemieckim uduchowieniem”; por. M. Poprzęcka

W największym uproszczeniu spór pomiędzy zwolennikami a przeciwnikami stylu Scheffera można sprowadzić do opisanej przez Krasińskiego opozycji klasycyzmu i romantyzmu. Klasycyzm to „piękność cielesna”: nasycone kolory, nacisk na doskonałość formy, odwoływanie się do rozumu, romantyzm - „piękność duchowa”: „urąganie [kolorowi i] formie”, odwoływanie się do serca i emocji.

„(...) historią przebytą rodu ludzkiego można by tak podzielić: - pisał Krasiński w 1839 roku - 1. Identyczność, tożsamość ducha i ciała z przewagą ciała - starożytność cała, piękność grecka, 2. Rozdział ciała i ducha - chrześcijaństwo, piękność chrześcijańska mająca za podstawę posągu swego brzydotę materii, 3. Znow tożsamość ciała i ducha, ale z przewagą ducha, zaprzeczenie ciała - materia to duch”¹. Sinusoida Krasińskiego oplata się więc wokół dwóch antynomicznych pojęć: ciała i ducha. Poeta był przekonany, że w dziejach ludzkości cielesność dominowała jedynie w klasycznej Grecji: „W Pompei ducha nie ma, tylko jest ciało, i ciało najpiękniejsze w rzeczy samej, ale zawsze określone i nieżywe”². Powtórzę: ciało jest „zawsze określone i nieżywe”. Pozbawiona ducha materia, „(...) te rozcięte wnętrzości zowią się brudem i gnojem, te rozplątane twarze - skórą i żywym mięsem, ta krew skrzepła - limfą, ten cały wypadek analizy [rozrywającej ducha i ciało] - śmiercią, brzydotą, smrodem i nieprawdą”³. W 1839 roku Krasiński rozpisze więc rozpaczliwą szarpaninę pomiędzy duchem a ciałem na systematyczny szereg epok. Bardzo długo jednak w świadomości młodego poety ciało utożsamiane będzie po prostu z klasycyzmem, duch zaś z romantyzmem bądź katolicyzmem. Podstawową zasadę klasycyzmu - dążenie do harmonii - wyprowadzi zaś Krasiński „stąd, że [starożytni] tylko jedną część człowieka znali, to jest ciało, i z tej części jedność zupełną wyidealizowali”⁴.

¹ Z. Krasiński „Listy do Jerzego Lubomirskiego”, op. cit., s. 41

² Z. Krasiński „Listy do Konstantego Gaszyńskiego”, op. cit., s. 105

³ Z. Krasiński „Listy do Jerzego Lubomirskiego”, op. cit., s. 39

⁴ Z. Krasiński „Listy do Konstantego Gaszyńskiego”, op. cit., s. 104

Uduchowione malarstwo Scheffera stanowiło zaś dla niego zapowiedź nowej, trzeciej, epoki w dziejach ludzkości. „Co Pan czyni - tłumaczył artyście - pokrywając Pańskie płótna zmartwychwstałymi, przemienionymi aniołami (...). Objaśnia Pan wieki przyszłe (...). Żywot obiecany wypływa spod Pańskich palców, sączy się z Pańskiego pędzla (...)”¹. Kontemplacja pulsującego „światlist[ego] punkt[u], który, powiększając się stopniowo, miałby rozjaśnić cały obraz”² zaowocowała wizją przekroczenia „piękności cielesnej” - przeanielenia.

Jeżeli więc - wracam do definicji Rymkiewicza - klasycyzm odtwarza archetypiczne symbole, to klasycyzm Krasieńskiego jest dla mnie przede wszystkim odtwarzaniem pierwotnego i źródłowego doświadczenia śmiertelnego ciała, zaś transgresja w romantyzm - usiłowanie jego przekroczenia.

I w tym miejscu chciałabym zaryzykować główną tezę mojego doktoratu: jeżeli klasycyzm jest „ofiara złożoną morzu [przeszłości], zaklęciem i oswojeniem czasu minionego”, zaś transgresja w romantyzm - usiłowanie jego przekroczenia, to duża część epistolografii Krasieńskiego jest próbą przepowiedzenia, przetworzenia i przekroczenia milczenia Wielkiej Nieobecnej, czyli zmarłej matki.

Zygmunt - który poświęcał ogromne partie swoich listów najdrobniejszym szczegółom codziennego życia, najmniej ważnym i interesującym znajomościom - niezwykle rzadko wspomina o niej w swej korespondencji. Chciałabym przy tym przypomnieć, że Maria z Radziwiłłów Krasieńska - jak pisze Janion - „rozstała się ze światem w roku 1822, gdy «Zygmuntek» miał dziesięć lat. Odtąd ojciec zawładnął synem niepodzielnie”¹. Ale co to właściwie znaczy? Czy można „zawładnąć niepodzielnie” pamięcią i wyobraźnią dziesięcioletniego dziecka? Dziecka niezwykle inteligentnego. Dziecka z żywą

¹Z. Krasieński „Listy do Ary Scheffera”, op. cit., s. 561

²Ibid., s. 604

frenetyczną wyobraźnią. Dziecka, którym - według Józefa Kallenbacha - aż do dziesiątego roku życia opiekowała się prawie wyłącznie matka. Chciałabym więc stawiać okrutne pytania. Pytania, do których nie mam prawa. Jak umierała? Czy po jej śmierci ukazała się „niebieska jutrzienka”? Przeanieliła się? Była piękna, „nieziemsko piękna - coś boskiego [a mały Zygmunt] po tym znaku poznawał zbliżanie się śmierci”? A może nie była piękna? Może nie przeanieliła się? Może brud i gnój, skóra i żywe mięso, krew skrzepła, limfa, „brzydota, smród i nieprawda”? Piękno uwielbionego ciała „daje dowód swej własnej nieśmiertelności”. „Co Pan czyni - pisał Krasiński do Scheffera - pokrywając Pańskie płótna zmartwychwstałymi, przemienionymi, aniołami (...) przedstawia Pan ludziom to, co w ich naturze jest do zdobycia i do istnienia - i ludzie (...) znają wiarę przez Pana”. Boskie piękno „odlatującej do nieba duszy” przemienia ciało. Przemienione ciało jest zaś potwierdzeniem prawdy i głębi dogmatu o zmartwychwstaniu i uwielbieniu ciał². A czego potwierdzeniem jest brzydkie ciało? Ciało, które się rozkłada i cuchnie. A czego potwierdzeniem mogłoby być brzydkie ciało matki? Ciało, które się rozkłada i cuchnie.

Zainteresowanie gotycyzmem i średniowieczną architekturą Zygmunt przejął od matki. „Materiał informacyjny, przetrwały w starych papierach - twierdzi Marian Brandys - każe wierzyć, że hrabina Maria Urszula była indywidualnością naprawdę wybitną. Świadczy o tym wyjątkowa adoracja, jaką otaczano tę pełną chorobliwych urojeń gruźliczkę i mizantropkę w kapryśnym i cynicznym towarzystwie warszawskim; świadczy o tym sporo zapisów pamiątkarskich. Przybysze ze stolic zagranicznych, którzy w pierwszych latach XIX stulecia odwiedzali Warszawę i mieli szczęście dłużej rozmawiać z młodą panią Krasińską, do tego stopnia ulegali jej urokowi osobistemu, inteligencji i erudycji, że przedstawiali ją potem w pamiątkach nie tylko jako osobę wyjątkowo interesującą, ale i bardzo piękną, chociaż, jak można wnosić z

¹ M. Janion „Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość”, op. cit., s. 10

² Z. Krasiński „Listy do Arry Scheffera”, op. cit., s. 559, 561, 608, 559

zachowanych portretów, urodą się nie odznaczała. (...) Hrabina Maria Urszula była osobą czytana i miała talent do rysunków. Najbardziej lubiła rysować gotyckie zamki i tłumaczyć z angielskiego i francuskiego średniowieczne legendy rycerskie. Rysunki matki i jej opowiadania o dawnych rycerzach wywierały potężny wpływ na kształtowanie się wyobraźni Zygmunta. Hrabina zdołała też przeszczepić na syna cały swój patriotyzm i głębokie przywiązanie do religii katolickiej”¹. „Rzadkie miała generałowa chwile wesołości - dodaje Kallenbach - ale wtedy jaśniała rozumem i czytaniem. Rodzaj inteligencji był lotniejszy, niż u generała, który czuł dobrze wyższość żony w niektórych względach i uważał ją za swego ducha opiekuńczego. Dochowały się jej albumy, w których zapisywała sobie ustępy piękniejsze z przeczytanych książek francuskich, polskich lub angielskich; zachowała się jej kompozycja (*gouache*), przedstawiająca scenę rycerska powitania czy pożegnania młodego wojaka u progu zamku gotyckiego. W gotyku empire’owym była widocznie rozmiłowana, gdyż mamy różne próby rysunku kominków gotyckich itp. Generał przejął od żony to zamiłowanie w pseudo-gotyku; średniowieczne tło pierwszych powiastek Zygmunta może mieć swe [źródło w zainteresowaniach matki]”². To niezamężna jeszcze Maria oraz jej przyjaciółka Anna Tyszkiewiczówna wprowadziły do warszawskich salonów gry umysłowe zwane z franc. *bureaux d’esprit* (na polski tłum. jako „dewizy” lub „pytania i odpowiedzi”). Wymagały one dowcipu, refleksu, wiedzy oraz kultury umysłowej. Dość długo więc trwało, zanim zostały zaakceptowane przez lękających się ośmieszenia przed znanymi z niezwykle ciętego języka pannami kawalerów³.

Młodzieńcza fascynacja poetyką gotycyzmu może być więc zinterpretowana jako próba odreagowania, przepowiedzenia śmierci matki w

¹ M. Brandys „Koniec świata szwoleżerów”, tom 1 „Czcigodni weterani”, s. 44

² J. Kallenbach „Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812 - 1838)”, Lwów 1904, s. 27

³ Por. K. Wł. Wójcicki „Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia”, Warszawa 1974, tom 1-2, tom 1, s. 468

języku, który był językiem matki (wbrew ojcu). Późniejszy estetyzm religijny stanowiłby zaś próbę zaklęcia i zakrycia tego, czego nie udało się ogarnąć frenetycznej wyobraźni. Ciała matki. Ludzkiego ciała. Ciała „zawždy określonego i nieżywego”. Podstawą architektonicznej koncepcji gotyckiej katedry była próba rozpisanie jej planu na schemacie ukrzyżowanego ciała Chrystusa. Naruszenie oplecionej wokół szaleństwa motywów harmonii punktów gotyckiej katedry uruchamia wspomnienie o wcieleniu i śmierci, które stały się jej podstawą. „Nieśmiertelna dusza”, która jak gotycka katedra wzbija się ku górze i „takiej dochodzi wysokości, że szczytem roztrąca chmury, opiera się na nędznym prochu, materii, ziemi”¹. Na ciele matki.

„Namiętnie pożądamy piękności doskonałej - pisał Bataille - wykluczającej zwierzęcość, dlatego właśnie, że posiadanie oznacza zwierzęce zbrukanie. (...) Pożądamy nie dla samej piękności, tylko dla radości, jaką daje pewność, że ją profanujemy [a profanacja znaczy tyle, co transgresja]”². Siła piękna polega więc na zapowiadającej transgresję dwuznaczności. Z jednej strony jest ono zaprzeczeniem tego, co zwierzęce. Jest estetyczną maską na twarzy Nieznanego. Z drugiej budzi pożądanie zapowiedzią „ukrytego aspektu zwierzęcego”, pokusą ruchu, który bez oszukiwania i kluczenia „pcha życie ku śmierci”³. Igranie z pięknem może zaś oznaczać dla tych „wszystkich, którzy go dotknęli, że muszą zginąć zniszczeni na tej ziemi ogniem z nieba, który dla nich zamienia się w ogień piekielny”⁴. Każde piękno niesie w sobie zapowiedź towarzyszącego transgresji rozkładu. W piękno gotyckiej katedry nieustannie wdziera się pamięć ciała i śmierci. Spojrzenie kontemplujące helwecką

¹ Z. Krasiński „Listy do ojca”, op. cit., s. 45

² G. Bataille „Erotyzm”, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 140; Według A. Olędzkiej-Frybesowej: „Proust, miłośnik malarstwa i sztuki w ogóle, poszukiwacz rozkoszy estetycznej, rozumiał zasadę „przekraczania, wychodzenia poza”, kiedy pisał: „Nie można kochać piękna w sposób płodny, jeżeli kocha się je tylko dla rozkoszy, jakie nam daje”. Dopiero przekraczając pewien próg, zmieniając poziom, wychodząc poza własną rozkosz estetyczną, człowiek wkracza w dziedzinę Piękna i odnajduje wieść o tym, co „nierzeczywiste, a istniejące poza nim i nieskończenie bardziej ważne”, w: „Drogami średniowiecznej Europy”, Kraków 1997, s. 105

³ Ibid., s. 142

⁴ Z. Krasiński „Listy do Arry Scheffera”, op. cit., s. 580

architektoniczną „dzielność i powagę zeszłych wieków (...) wytwornością i układem wzniosłe myśli budzącą”, mimo wysiłków patrzącego nieustannie ześlizguje się więc ku „małym niemieckim figurkom w krótkich spodniach, w brudnych szarych pończochach (...), z uśmiechem niezgrabnym na ustach, z niskim czołem, źle zaczesanymi pokrytym włosami, ku najbrzydszym twarzom kobiet”¹. W Mediolanie „wewnątrz kościoła psują jego piękność (...) figury księży po nim się snujących, otyłych, czerwonych, to znowu bladych, z palącymi się oczyma, postacie kobiet niby się modlących, a wokół strzelających oczyma (...)”². „Strzelające oczyma”, rozerotyzowane kobiece ciało jest jednak „zawždy określone i nieżywe”, puste i martwe. „(...) ogień ich oczu - pisał Krasieński o włoskich kobietach - jest skutkiem klimatu i ciała, ale nie duszy, a gdzie duszy nie ma, tam dla mnie nie ma piękności”³.

Każdy gotyk ma swój klasycyzm. Zniewalające piękno tkwi korzeniami w nawozie ciał. Przeanielone twarze umarłych służą żywym - przesłaniają rozkład. Transgresja odbijająca się od trampoliny piękna musiałaby w przypadku Krasieńskiego oprzeć się na sprofanowaniu ciała matki. Na wejściu w to, co „zawždy określone i nieżywe”, w brud i gnój, skórę i żywe mięso, krew skrzepłą i limfę. Na gwałcie.

„Można powiedzieć - pisze Julian Barnes w „Papudze Flauberta” - że papuga, reprezentująca zmyślną artykulację bez władzy umysłowej, jest Słowem w czystej postaci. Francuski akademik określiliby ją mianem *un symbole du Logos*. (...) gigantyczna papuga [unosząca się nad umierającą Felicytą może zaś zostać zinterpretowana nie jako] znak powitania przez Ducha Świętego, lecz znak pożegnania ze Słowem”⁴. W przypadku odwracającego się od możliwości transgresji Zygmunta pożegnania ze słowem matki i rozpoczęcia poszukiwania własnego języka. Języka, który w momencie wejścia w jego przestrzeń Delfiny

¹ Z. Krasieński „Listy do ojca”, op. cit., s. 42

² Ibid., s. 211

³ Ibid., s. 219

⁴ J. Barnes „Papuga Flauberta”, op. cit., s. 19-20

Potockiej, odda sens słów matki. Nie, to źle napisane. Odda domniemany sens słów matki.